

Direitos autorais de Primeiro de abril, André Luiz Pinto, 2004

Capa
Gabriela Guenther
sobre gravura de *Fábio Sasseron*

Projeto gráfico e produção gráfica
Hedra

Revisão
do autor

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)
(Câmara Brasileira do Livro, SP, Brasil)

Pinto, André Luiz.
Primeiro de abril (1999-2001) / André Luiz Pinto.
— São Paulo: Hedra, 2004.

ISBN 85-87328-83-2

1. Poesia brasileira. I. Título.

04-1942 CDD - 869.91

Índices para catálogo sistemático:

1. Poesia: Literatura brasileira 869.91

[2004]

Direitos reservados em língua portuguesa
EDITORA HEDRA LTDA.
rua fradique coutinho, 1139 — subsolo
05416-011 São Paulo — SP — Brasil
telefone/fax: (11) 3097-8304
editora@hedra.com.br
www.hedra.com.br

Foi feito o depósito legal.

sumário

i.	
...embora lhes arrancassem da	13
Borra do mundo , diriam os	
contrastes da roupa	14
Pior se Deus apressasse um beijo,	15
ó noite,	16
como se das desavenças	17
12:30h	18
Um rosto eleva-se das águas	19
ii.	
1. Bem que o desejo	23
pequeno soneto que se tornou lembrança	24
Pior, no plano	25
tróia	26
Imenso o nome	27
lindo lá	28
pisciano	29
Ouvi-los	30
iii.	
Noite promíscua	33
Como se abrissem	34
Boca de vinho,	35
anotações díspares como são díspares todas	
as anotações	36
Talvez essa imagem	37
primeiro rebenta	38
Substitui o fogo em sua fúria infalível	39
Que importa	40

iv	
Olhai os atropelos da esquina	43
Quase um corpo	44
Quando foste	45
Retinas cedo	46
Um morrer quase	47
Enquanto rompes	48
Um vento lasso,	49
Serei apenas meu comandante nas horas vagas	50
posfácio	
Casca de banana	53
sobre o autor	63
agradecimentos	63

CASCA DE BANANA

por Eduardo Guerreiro

“Il prend conscience des étendues illimitées où se manifestent ses désirs, où le pour e le contre se réduisent sans cesse, où son obscurité ne le trahit pas. Il va, porté par ces images qui le revissent, qui lui laissent à peine le temps de souffler, sur le feu de ses doigts. C’est la plus belle des nuits, la nuit des éclairs: le jour, auprès d’elle, est la nuit”
Manifeste du surréalisme, André Breton

I. O TÍTULO

A primeira coisa que vem à cabeça de um leitor hoje é se vale à pena levar mais um novo livro a sério. Antes de mais nada, há sempre tal desconfiança em relação à própria poesia, em seguida, à poesia de um jovem autor e, finalmente, a um livro de poesia com uma linguagem obscura. Aviso aos navegantes: mesmo os grandes leitores de poesia, especialmente interessados, por serem poetas, críticos e simpatizantes terão dificuldade com esse livro (no caso desses, muitas vezes mais por preconceitos ou preferências estéticas estanques do que por acerto de juízo).

No entanto, o que procurarei fazer aqui é mostrar que tal dificuldade não decorre nem de descuido, nem de uma erudição isolada do mundo, nem de má vontade com o público, muito menos mais uma impostura entediante à la Duchamp; pelo contrário, essa obscuridade, de início pouco convidativa, oferece ao leitor a maravilhosa oportunidade de uma experiência muito singular com a poesia. Esse é o segundo livro de André Luiz, e sua recepção crítica tem sido indubitavelmente cada vez mais favorável e crescente, mesmo que ele não escolha o caminho mais fácil. Se o leitor se despir de expectativas e acatar nosso pedido de um pouco de boa vontade com a dispersão e fragmentação de sentido, tal disposição de abertura será muito bem recompensada. (Parece que estou propondo uma meditação zen budista a varejo, mas passemos adiante, digamos que até aqui eu esteja falando sério).

Começamos pelo título: *Primeiro de abril*. Esse é o dia em que é permitido mentir, dia em que nada deve ser levado a sério. Desconfiamos logo que o autor está jogando com nossa própria relação de simultâneo desprezo pela poesia e crença idealizante em sua capacidade de dizer a verdade indizível das coisas. Pronto: é a partir daí que devemos procurar perceber o que André Luiz diz quando aparentemente diz *qualquer coisa*.

O que esse livro questiona, imergindo no próprio trabalho com a linguagem, é o apego dos poetas, suas várias escolas e tendências às formulas já estabelecidas do discurso poético. Mas sabemos que Rimbaud, Mallarmé e todas as vanguardas já fizeram isso. Elas subvertiam para desvelar, justamente, uma verdade ideal por trás de sua destruição, seja uma nova estética, uma nova ascese do artista, uma nova visão de mundo, que se pretendia imperativa. Não é o caso de André Luiz. O que ele propõe, segundo nossa hipótese, é uma espécie de existência absoluta da mentira, onde a mentira se desprende da verdade e, ao ver em tudo apenas o fragmentado, o acidental e o vão, marionetes falsas de uma falsa realidade, faz-nos sentir um gosto especial por tudo o que é “vão” (“naquela marionete/ de pensamentos vãos”), que acaba se tornando mesmo tudo

o que é, escondendo e abafando a própria falta de verdade fundamental: ‘Pior /se viesse do fundo uma outra verdade/ submersa. Porém todos, como nós, abafam/os casos...’ (I,3).

Num certo sentido, tal procedimento pode ser interpretado como uma assimilação do espírito de época pós-moderno (com a reciclagem infinita de toda a história, a aceitação e a equivalência de todas as formas e estéticas) através dos meios de violentação do sentido mais vanguardistas (o que seria totalmente anti-pós-modernista). Essa violência contra formas habituais de entendimento leva a especularmos sobre qual a relação da ilegibilidade com a mentira, e nos obriga a esclarecer o que é, afinal, a mentira da poesia liberada da relação dialética com a verdade.

II. IMPÉRIO DA MENTIRA

Para a mentira estar desligada da verdade ela precisa ser, em si mesma, desconhecida. O mistério dos vários místicos, inclusive dos surrealistas, é o de uma verdade inatingível e desconhecida, que pode ser experimentada, mas mantém sua impenetrabilidade. Para André Luiz, por inversão, a fórmula não muda muito, uma vez substituindo os termos: a mentira de André Luiz é inapresentável e impensável, mas é através dela que se dá um outro mundo do pensamento e pensamento do mundo. Ela não está num dito, numa só brincadeira ou ironia do *Primeiro de abril*: nós *habitamos* o mundo do primeiro de abril, um mundo em que não só todos os dias, mas tudo o que é e o que *se faz* é primeiro de abril, é mentira. E um mundo regido pela onipresença nua e sombria da mentira.

Não se sabe do que se está mentindo, sabe-se apenas que a mentira *existe* e condiciona tudo, está em todo lugar, em tudo o que se diz, mas nunca se saberá *qual* é a mentira. Não por que exista *uma* mentira. Sua existência não é a de um ente, não é ôntica, é ontológica. Conseqüentemente, ela cria um sentimento profundo de incompreensão, – contudo, não é uma ininteligibilidade fácil e qualquer, nem dadaísta muito menos

surrealista – tal incompreensão é precisamente plasmada para que proporcione uma poderosa experiência da dúvida, não mais a dúvida filosófica, mas a dúvida poética que, ao contrário de Descartes, tem a coragem de duvidar inclusive de si mesma. O lugar da certeza, ao contrário, está somente na existência reticente da mentira.

Reformulemos: a mentira de André Luiz é desconhecida e onipresente, e só podemos ter certeza de sua existência nua e sombria, que ao mesmo tempo desnuda e obscurece tudo. Sua existência põe a existência de tudo o que é dito em dúvida. Não se trata só da mera dúvida do entendimento (da apreensão do fato), nem da razão (o certo e o errado) nem da consciência (real ou irreal): é a dúvida de todo o pensamento, é a certeza de que a totalidade estrutural do pensamento é uma mentira, ou melhor, *a* mentira traidora.

Para que a perigosa existência da mentira seja constatada e com isso nos tome integralmente é preciso fazer sua *experiência*, com uma poesia inerentemente irônica. A experiência de leitura da poesia de André Luiz é a do mistério irônico da mentira absoluta da lírica, da poesia, da literatura, da vida, da história, do mundo. Num mundo pós-moderno, a poesia não é a casa do ser e o lugar de eclosão da verdade originária, ela é a entrada na habitação de um mundo inabitável pela razão, inclusive a razão poética, o mundo do *Primeiro de abril*.

Em André Luiz, é a mentira reticente que é originária, e a poesia desafia o leitor à experiência do pensamento da mentira, traidora de tudo e de todos.

A citação de Marcos ajudará nossa hipótese. Depois de Judas dar o beijo da traição, prenderam Jesus e seus seguidores fugiram. Um jovem que o seguia só conseguiu fugir porque agarraram sua roupa mas não seu corpo, que correu nu. Essa nudez, como “rosas pontiagulhas, através do qual sombra/ e corpo se confundem, adquirindo/ a nudez necessária para fugirmos em silêncio” (I, 1), confunde sombra e corpo para fugir do entendimento e da realidade. Quando André Luiz assume um certo hermetismo, a “men-

sagem” (Hermes, deus mensageiro de Zeus) que já está passando é a de que não há disfarces de uma mensagem que poderia tomar uma forma mais clara, só há a nudez do mistério da mentira que se resguarda no silêncio. A escrita de André Luiz está nua, nua como toda sombra. Contra o “olhar agudo” dos que tentam arrancar a sombra, André Luiz se arma das “rosas pontiagulhas” das imagens, avessas às metáforas e outros truques, pois ferem a leitura com sua beleza difícil: acupuntura traiçoeira.

Mais adiante, “Pior se Deus apressasse um beijo,/ viesse aqui como lembrança” (I, 3) o próprio Deus toma o lugar de Judas. Nesse caso, não é Jesus o Filho, e sim Judas, ou o Pai trai o próprio Filho. Esse é o eterno demônio de Descartes, nunca exorcizado, mas transformado numa versão teológica muito aparentada ao que tradicionalmente se chama gnosticismo, embora mais radical. Não adianta inventar, com artifícios interpretativos, sustentáculos para o sentido: “Ainda, se reinventasse um dia de sol.”, pois a mentira diabólica – senhora do destino, senhora das próprias Moiras, se formos interpretar esse trecho “senhoras tricotam mentiras de abonada/ gente” – põe em dúvida tudo e o próprio *nada*, “nada não há”, não permitindo a ninguém desvendar seu próprio mistério, ou tirar a sombra de sua própria nudez.

De fato, se há “hermetismo” em André Luiz, não há o fechamento de um sentido a ser destrancado. O livro não é fechado, pelo contrário, não podia estar mais aberto (“Eu não os deixo e abro a porta” IV, 8), já que começa e termina com reticências (o que lembra, entre outros autores, os seis travesseiros de *A paixão segundo G.H.* de Clarice Lispector, ou o “sim” de *A hora da estrela*), abrindo a imaginação interpretativa do leitor para o que quer que venha antes, depois e inclusive *entre*, como se constata no verso “duro (...), daninho”. Neste mundo de imagens incertas e meias palavras, tudo está entre reticências sem que elas precisem se manifestar (“precipícios/ foram abertos” III, 5), ao contrário da insistência de um Céline, por exemplo, em multiplicá-las.

Essa abertura, contudo, não é absoluta, nem caótica: um dos elementos que mais dá forma e fôrma aos poemas e à escrita obscura é a estruturação estrófica, dando predileção à estética da concisão. Cada poema possui uma configuração muito própria e diferente dos outros, mas todos mantêm, em cada estrofe, a mesma proposta. É possível levantar parentescos sintagmáticos e paradigmáticos entre essas estruturas. Se o livro inicia com três poemas de versos longos, em seguida há uma série de versos bem curtos, de uma ou duas palavras cada. Depois, um define uma hora precisa (12:20), quebra essa série e retorna à extensão dos versos.

Na segunda parte, o primeiro possui a enumeração das estrofes (dando a sensação de um desejo de ordem diante do problema da posição da morte no tempo: “3. Quando podemos morrer?”), assim como o quarto; o segundo avisa no título se tratar de um soneto, alguns mostram a data em que foram escritos, e outros, como o segundo da quarta parte, exibe seis tercetos, e o terceiro, três quartetos, etc.

Além disso, os poemas, no final das contas, se prestam a interpretações sempre incertas, a aproximações mais ou menos temáticas, e mais ainda, recorrências reconhecíveis, jogos de espelhos (“o terror desses mesmos/ espelhos racharem/ depois que se olharem.” I, 5): é aí que podemos ensaiar um panorama de sua coerência.

III. CACOS DE ESPELHAMENTO

Há quatro partes. A primeira inicia-se com as epígrafes e os três primeiros poemas que expõem a proposta desta poética. O primeiro se refere à citação de Marcos, desvelando a nudez sombria dos poemas diante do leitor. O segundo reflete a idéia do início do livro e o processo de sua leitura com a imagem da manhã de verão (espaços em branco conotam o vazio a ser preenchido), sendo o último verso aquele que anuncia o título mas lhe acrescenta a palavra “dia”, relacionando o título com os primeiros poemas, sugerindo a idéia de um “amanhecer” do livro.

O terceiro aborda a traição de Deus e os seguintes parecem discorrer sobre a desilusão do amor e de suas formas de traição (temática literária e religiosa bem tradicional), dando continuidade a essa temática no plano erótico, sem deixar de apontar a lembrança do passado como esperança frustrada. Em todos, percebe-se logo a onipresença da imagem da flor e seus derivados (tipos de flores como “hortaliças”, “rosas”, ou parentescos vegetais, plantação de maconha, “daninho”, etc.), evidenciando o diálogo com seu primeiro livro, *Flor à margem*, e com toda a tradição baudelaيرية da poesia da modernidade que desfigura a imaculada beleza sublime e a se rebaixa aos subterrâneos da sujeira sem por isso perder o fascínio pelo próprio abjeto sublime em sua capacidade de romper com a toda imagem de identidade, “abjeto/ ao próprio ser”.

Na segunda parte, o primeiro poema mantém o nexos com o erotismo na entrada do desejo e da matéria em conflito com a lógica, que se modifica em si mesma para aceitar as contradições da morte. Essa angústia introduz a generalização da guerra na atualidade e em toda história, “sabendo o homem/ eis o lobo” (II, 3), lembrando a princípio hobbesiano do homem ser lobo do homem. Há uma aproximação do homem com o animal em sua luta pelo poder em todos os lugares e situações.

Abundam referências à bíblia (“no plano do/ cordeiro”) e à mitologia grega (“tróia”), jogando com as duas tradições ocidentais, embora eu insista que a presença de uma leitura peculiar do cristianismo é mais profunda e freqüente. A velha do sexto poema mistura a crueldade do tempo e uma certa ironia juvenil. Fica patente que a ironia é uma das chaves fundamentais para captar o tipo de enunciação poética de André Luiz. Dando continuidade ao diálogo com as tradições e simbologias, o “pisciano” reflete sobre o signo do autor, como se o jogo de ilusões da mentira servisse para melhor expressar as angústias e a negatividade constitutiva deste texto: “dentro/ as escamas/ negam”.

A terceira parte enfatiza mais a autoreflexividade de sua poesia, que retira com a boca o veneno do vinho maldito (o que remete ao sangue do Filho para assumir a traição da tradição),

necessário para temperar a força da poesia, de suas sombras noturnas. Aqui descobrimos o quanto André Luiz trabalha na noite da linguagem (mesmo quando se fala de dia, é “o dia, inferno/ negro em sol” IV, 4), que precisa enfrentar a morte vã do corpo e sua carne passageira,

corpos em estágio de
honra e putrefação
vão-se em vão depois
de tudo. (III, 2)

para assumir o papel do poeta no sentido mais arcaico, aquele que rememora, de cor, os feitos passados, envenenando sua palavra de testemunha (não da verdade, mas da visão noturna da mentira absoluta) com as palavras do léxico:

servindo
de testemunha
a ser dicionário
por ser perigoso.

Neste ambiente noturno (no “dia pós-dia” III, 4), o poeta ilegível foge da linguagem imaculada e pura, destrói a necessidade de uma lei estilística, mesmo que bem flexível e rarefeita, que em todas as épocas da literatura se elegem, inclusive na nossa, para filtrar a produção poética e definir o que é e não é boa poesia. Não há mais sabedoria, nem técnica nem de outra ordem, nem na poesia nem no pensamento. Quando aparecem imagens de “minérios” e “jóias”, ao contrário da tradição parnasiana, atribui-se tudo o que é precioso como *resto*, acidente. A própria virtude é um resto: “sobra-nos a virtude...” (III, 3), e a essência é *vestida e vertida* como uma roupa, enfim, é inessencial “a essência me cai bem” (III, 9), ou ainda: “Serei apenas meu comandante nas horas vagas” (IV, 8). Isso significa que ela possui um uso contextual, provisório, e nunca definitivo, nem sequer estratégico.

Sabemos que esse paradoxo não se resolve: o poeta acaba criando seu próprio modelo de escritura, e a dificuldade está em não se deixar dominar nem se fascinar pelas jóias encontradas. Se a maior jóia do livro é a própria mentira, trata-se de uma jóia mentirosa, “falsa”, cujo brilho é desconhecido e invisível; entretanto, por isso mesmo é preciosa, como uma nudez sombria.

O único poema que possui algum fio narrativo e inteligível é o sétimo, que, mesmo assim, é fantástico: um galho que veio a romper de uma árvore posteriormente retornou em seu lugar. Mas essa estranha clareza é aparente: serve logo para deflagrar relações com o pensamento, a imaginação e a memória, faculdades todas cindidas, “desaparelhadas”, diante da “fúria” do absurdo. Vale destacar os enjambements que “quebram” sintagmas elementares, “um/ galho”, “outro/ dia”, etc.

A quarta e última parte começa com o poema mais antigo do livro (11. 94), voluntariamente assinalado, que reflete sobre os atropelados do Rio de Janeiro, vítimas da traição do destino mas também do atendimento hospitalar, que espelham nossa trágica falta de salvação social, política existencial e religiosa. Neste poema se entende melhor a íntima ligação entre a flor, a vida e a existência trágica:

Os atropelados são homens, lírios.
Brotam no meio do asfalto
onde toda velocidade
retira-lhe as pétalas. (IV, 1)

Trata-se de uma bela abertura para a série seguinte que acentua a morte, os “crimes”, dentro do espaço metropolitano, a distância entre os habitantes da cidade “o braço estendendo/ discreto tua mão/ à meia dúzia de/ habitantes” (IV, 6), e o olhar frente à violência do dia. Mantém-se o teor de hostilidade em tudo. O sétimo poema parece levantar a necessidade de uma purgação pela água, (chuva, choro e mar), deixando momentos mais meigos, “onde passeiam/ tuas meninas/ borboletas” para terminar com a indefectível ironia da obscuridade:

“no mar talvez/ a fome inglesa”.

O último poema, finalmente, reforça o desconhecimento geral de tudo o que se passou no mesmo ambiente marítimo do poema anterior, como se fosse o naufrágio do livro diante de seu fim. A ironia das frases absurdas dá seus últimos recados, “Faço de cada um e coleciono cem”, e nos comprovam que toda a leitura crítica desse prefácio pode não passar de um grande embuste, talvez a maior traição ao próprio livro, por participar do livro, e evidencia a amigável relação entre poesia e crítica, feita de deliciosas e venenosas traições recíprocas.

O livro todo aborda a onipresença nua da mentira no campo erótico, existencial, religioso, político, cotidiano e imaginário, ensinando-nos as mais variáveis traições que são cometidas nesses espaços, que corroboram a traição do pensamento e da própria linguagem. A ironia é soberana nesse mundo menos por opção do que pela sua inevitabilidade – uma ironia trágica – e que pode muito bem ter comprometido este prefácio.

André Luiz é capaz de pregar tantas peças que, *sem dúvida*, eu fui o primeiro a cair no primeiro de abril, deixando ao leitor uma falsa esperança de compreensão, algo como um “caixão vazio sem defunto”.

Eduardo Guerreiro, 2 de agosto de 2003

notas

1. Os poemas “Borra de mundo” (I,2), “12:20h” (I,7) e “Talvez essa imagem” (III,5) foram publicados pela revista *Cacto*, nº 1, agosto 2002. Além disso, o segundo poema também fora publicado pela *Poesia para todos*, nº 1, abril 2000.
2. Os poemas “...embora lhes arrancassem da sombra” (I,1), “Noite promíscua” (III,1) e “Bem, que o desejo” (II,1) foram publicados pelo jornal *Rascunho*, nº 34, fevereiro de 2003.
3. O poema “primeiro rebenta” (III,6) foi publicado pela coleção Sexta feira n.5 tempo, editora Hedra, organização Heitor Ferraz, 2000.
4. O poema “como se abrissem os olhos” (III,2) foi publicado pela revista *Babel*, nº 5 – janeiro a dezembro de 2002.