

PROVÁVEL ROTEIRO PARA UMA POÉTICA

Alckmar Luiz dos SANTOS
(UFSC/Depto. de Línguas e Literaturas Vernáculas)

RESUMO *Este trabalho tenta um panorama crítico da obra de Marcos Konder Reis, poeta catarinense recentemente falecido e que participou, durante anos, da vida literária do Rio de Janeiro. Escrevendo seus poemas desde os anos 1940, Marcos Konder Reis aproxima-se dos neo-simbolistas, com o que sua obra apresenta, por vezes evidentemente, semelhanças temáticas e rítmicas com um primeiro Vinícius de Moraes ou, sobretudo, com Jorge de Lima. Ao lado dessa inflexão religiosa e simbolista, resultando numa dicção oratória, de versos e poemas longos, encontra-se também tentativas de invenção lexical, prova evidente de sua tentativa de dialogar, por menos que seja, com as novas vertentes que, a partir dos anos 1950, instalaram-se na poesia brasileira.*

RÉSUMÉ *Essai de panorama critique de l'œuvre de Marcos Konder Reis, poète de Santa Catarina récemment décédé, lequel a participé, pendant des années, de la vie littéraire de Rio de Janeiro. Il a écrit ses poèmes dès les années 1940. Les poèmes de Marcos Konder Reis s'approchent des neo-symbolistes, de façon qu'ils ont des ressemblances thématiques et rythmiques quelques fois évidentes avec le premier Vinícius de Moraes, ou surtout, avec Jorge de Lima. À côté de cette inflexion religieuse et symboliste, à diction oratoire, avec des vers et des poèmes longs, ont trouve aussi des essais d'invention lexicale, preuve évidente de ses efforts pour dialoguer, au moins un peu, avec les nouvelles tendances qui, à partir des années 1950, ce sont installées dans la poésie brésilienne.*

Subterrâneos

A poesia brasileira tem apresentado certos meandros e certos fenômenos que, sem serem originais, não deixam por isso de merecer menos atenção. Refiro-me, aqui às relações por vezes tensas entre algumas poéticas ditas dominantes e outras, marginais, relegadas a segundo plano e a estantes escondidas, furtadas à luz do público e ao interesse dos estudiosos. Todavia, de quando em quando, tal esquecimento não se eterniza e pode acontecer que, algum tempo depois (em geral,

depois da morte do poeta), seja ele aclamado com toda pompa e circunstância, descoberto para a glória (com certa freqüência, infelizmente, mais do crítico e descobridor do que do próprio poeta!). É o caso de Cruz e Sousa que, apesar de todo reparo que se possa hoje fazer a sua obra, não teve ao início a acolhida e o reconhecimento que sua genialidade deveriam ter merecido desde sempre. Outro fenômeno a que gostaria de me referir, oposto a esse primeiro, é o de alguns poetas que, à época em que ainda se podia contar com um público-leitor de poesia mais numeroso, mantinham-se coerente e constantemente afastados daquelas poéticas dominantes, mas logravam certa popularidade, nem que fosse por certo tempo e limitados a certo tipo de leitor, como os poemas lírico-amorosos de um J.G. de Araújo Jorge ou a obra algo ideologizada de um Thiago de Melo. Algo semelhante pode ter acontecido ou pode estar acontecendo com Marcos Konder Reis. A sua poética inseriu-se em trilha distinta daquela tomada por boa parte da poesia brasileira dos anos quarenta para cá, tem outra fatura, busca outros diálogos e, mesmo quando se aproxima de nossa tradição brasileira, como no caso do Romantismo, parece privilegiar um Casimiro e um Castro Alves, em vez de um Álvares de Azevedo ou de um Sousândrade, estes últimos de maior prestígio tanto entre os poetas mais destacados, quanto entre críticos que os destacam. Em suma, Konder Reis se afasta dos modismos e das modas, e, se o faz, é assumindo todos os riscos da empreitada, sobretudo esse de, aos poucos, isolar-se como voz poética e perder tanto a ressonância entre os leitores, quanto o diálogo com seus pares. Assim, ler Marcos Konder Reis, nos dias de hoje, significa, em certo sentido, assumir, mesmo que parcial e provisoriamente, seu projeto e sua voz poética, e acertar as contas com uma poesia que não é nem cabralina, nem concreta, mas que esteve sempre presente, aqui e ali, subterraneamente (no que diz respeito ao apreço e à atenção dos críticos, sem que isso signifique pobreza de escrita ou rudeza de estilo). Ao contrário, sua obra pauta-se quase sempre por uma grande competência, mesmo não se dando essa missão apostólica que foi a das vanguardas do século XX, que tentaram, com perseverança, firme e dogmaticamente, alargar os espaços da poesia, buscar novas ferramentas expressivas e outras inserções temáticas. Nesse sentido, a obra de Konder Reis coloca-se claramente como um resgate do lirismo individual, é como que um rio subterrâneo, uma poética que se ergue a partir do neo-simbolismo dos anos 30 e que não teve uma continuidade que mereceria (ou que, talvez, tenha sido relegada a segundo plano). Trata-se, talvez, do que poderíamos chamar de uma poética da diluição, sem que isso signifique, de forma alguma, um rebaixamento de sua expressão poética. É, assim, diluição de formas, de imagens, de temas e de ritmos que, aos poucos, vão até mesmo se casando a certas conquistas das poéticas mais recentes, ao menos a partir do momento em que elas passam da tentativa e da intuição para o terreno mais firme da tradição, isto é, da ruptura que já sedimentou-se em tradição, como nos ensinou Octavio Paz.

Exercícios de lirismo

Em Marcos Konder Reis, o sentimentalismo, por vezes extremado e obsessivo, parece ser, antes de tudo, um amor à poesia, às palavras, à melodia dos versos. Não é por menos que, em “Canto de Amor”, poema de *Tempo e Milagre*, mulher e poema se confundem numa mesma imagem, numa mesma busca: *És a poesia das rosas vermelhas / Nas noites enluaradas de setembro...* E, em consequência, o sentimento amoroso acaba, aos poucos, depurando-se de todo o ardor verbal, de toda a ênfase discursiva, para retornar como amor puro, amor sem objeto, amor ao amor, na esteira do que disse Denis de Rougemont acerca do mito de Tristão e Isolda. Em suma, o amor parece instaurar-se como instância autônoma, como sentimento *per se*, que não exige nem dá explicações, que não busca causas nem consequências, instalando um tempo, seu próprio tempo, um eterno presente a que não se retorna nunca, pois que não se sai dele nunca mais: *O lívido desejo de entregar-se ao descobrir-se no amor / Do amor do seu primeiro amor* (“A Fortaleza, Praça da Insônia). Amor com inicial em maiúscula, substantivo incomum, motor de toda essa poesia que se derrama e se resgata acima da discursividade tão fremente com que se nos mostra. Todavia, às vezes, esse amor-amor, amor sem limites e sem definições, aproxima-se das pessoas, das coisas, dos fatos corriqueiros, traveste-se de sentimentos outros, dá-se a ver numa materialidade que parece invocada propositalmente para evitar que venha a cegar aqueles que o invocassem diretamente, expondo-se a sua aproximação em estado puro. Nesse sentido, o amor resgata o sentido mais antigo do sagrado, aquele *sacer* do Latim antigo e que exprimia o pavor do ser mortal e limitado diante da manifestação inexplicável e aterrorizante do sagrado. Por isso, em Marcos Konder Reis, o amor torna-se sagrado, dá-se, também, como amor ao sagrado: *Quando Ele vier eu me acenderei*. (“Sim, Venho Depressa”, *Apocalipse*). De onde uma subjetividade que, construída aos poucos, ao longo dos versos e ao redor das palavras, revela-se sufocada e sufocante, atravessada de lado a lado por essa presença avassaladora do amor. Daí um apartar-se de si e do mundo, como que buscando um refúgio que, desde o início, revela-se impossível e improvável, trabalho de Sísifo que nunca chega ao fim e, por não chegar ao fim, torna justamente possível toda essa poesia: *O meu deslumbramento é tanto é tanto, / Neste céu tão louco, neste olhar sem fim!* (“Deslumbramento”, *Apocalipse*). Mas essa presença avassaladora do amor, como afirmado acima, traz outras consequências. Ao anunciar-se, anuncia também a impossibilidade de dar-se a conhecer diretamente, pois que sua presença direta não seria suportável pelo ser humano. Surge, então, a necessidade de buscar uma mediação, um *tertius* capaz de apontar para o amor, sem levar diretamente até ele. É assim que são usadas várias imagens metafóricas, que dizem sem dizer diretamente, que contam, sem revelar totalmente: *Um dia eu te verei iluminada e louca / Rosa revelada roda sempre gato*. (“A Rosa e o Gato”, *Menino de Luto*). Por esse motivo, em várias passagens, em diferentes livros, ao amor associa-se a imagem do Tabu, como que indicando, por outros vieses, esse perigo a que não nos cansamos de nos expor, sempre roçando

essa fímbria em que dor e prazer, consunção e consumação se confundem. Daí a proibição, ou, ao menos, a *mise en scène* de uma proibição, interdito que, logo às primeiras palavras, é invocado e exposto em ritmos, imagens e metáforas, mesmo indicando uma interdição que nunca se realiza: *A fugitiva vela / A proibição que mata — / Tempestade e estrela*. (“Tabu”, *Menino de Luto*). Não é, portanto, à toa que amor e religião estão constantemente reunidos na obra de Marcos Konder Reis, desde o início até os últimos livros. Tanto um quanto outra exprimem essa ligação com uma esfera de transcendência, tornam possível escapar aos limites do sensível, às agruras da existências, às mesquinhas do humano. É um saber que se assume definitivamente provisório, que não tenta estabelecer verdades nem certezas, além daquelas que fazem da poesia o que ela já é, brincadeiras de palavras, rastros de sons com que meninos, anjos e pássaros brincam e fazem de conta, afastando-se desse percurso inútil em que se tenta sempre saber mais sobre cada vez menos: *E nós queremos sempre o que não sabemos... e o que não podemos saber nem pedir*. (“Poema”, *Menino de Luto*). E, em consequência, diante dessa recriação poética do amor, diante dessa sua sacralização, através de versos que se prestam a uma liturgização do sentimento amoroso, todo mal perde o sentido, todo sofrimento pequeno se amiuda diante da grandeza de sentimentos só vislumbrados pelas e nas palavras. Com o que se entende e se explica, por dentro do plano do poema, aquilo que, na superfície das palavras e dos versos, na superficialidade dos sentimentos e das frases cotidianas, aparece como ininteligível e inexplicável: *E não poderes me entender / Porque nunca ninguém se entende fora do jardim e das roseiras* (“Torre de Babel”, *A herança*). Na poesia de Marcos Konder Reis, amor é enigma que somente permanece enigma para os incautos que tentam explicá-lo e analisá-lo. Aos que querem apenas exprimi-lo, enigma e mistério cedem lugar às palavras poéticas, celebração e liturgia de um sentimento amoroso que não precisa explicar, basta apenas ser na poesia: *Um poema de amor, como um segredo: / Todo corpo é uma semente de alegria*. (“A Fortaleza”, *Praça da Insônia*). Por isso, talvez, em outro momento, o poeta indique a necessidade de esquecer e de desaprender, de um lado, para lembrar e aprender de outro. Assim, a poesia de Marcos Konder Reis cinde e sulca essa fronteira entre o universo do cotidiano (em que se faz necessário esquecer e desaprender) e o espaço do poético (onde nos tornamos capazes de lembrar e aprender), ecoando, de longe mas insistentemente, aquela “aprendizagem de desaprender” que nos ensinava o mestre Caeiro de Fernando Pessoa: *Para corresponder ao amor, é preciso esquecer, / depor, / do lado de cá, / o fardo das lembranças, como uma saca de estrelas* (poema XXII de “Teoria do Vôo”, *Teoria do Vôo*).

Meninos e anjos, ou meninos-anjos

Ora, esse desaprender acima mencionado remete constantemente à necessidade de um renascimento, dando às palavras sentidos novos e originais e dando ao poeta a

oportunidade de mostrar-se, mais que jovem, eterna criança, menino sem tempo fixo e sem espaço definido, apropriando-se magicamente das coisas e dos dizeres do mundo, alçando-se até mesmo à condição de anjo (intemporal e imaterial). É assim que o “ser da infância” (em “Ode III”, de *Menino de Luto*) dos primeiros livros, torna-se o “menino escorregando no refúgio de um sonho” (poema 7, em “S”, de *Campo de Flechas*), numa evolução em que o pueril e o angelical não cessam de se confundir, exprimindo a um só tempo a visão atônita e curiosa diante do mundo: *Ó ser da infância, irmão, amor... / Mas amor de repente e sem lembrança / Chegado em minha vida morta / Como a trombeta cintilante e límpida / Intensamente lenda, intensamente amanhecer / Do arcanjo Benjamin / Que o pai do céu nos enviasse.* (“Ode III”, *Menino de Luto*). Anjos são, assim, definidos de várias maneiras distintas, ao longo dos poemas, assumindo uma pluralidade que somente pode ser sintetizada em sua imagem sem tempo e sem matéria (permitindo-nos retomar aquele preceito de Pessoa, segundo ao qual “somente ao Deuses é dado, talvez, sintetizar.”): *Os anjos não têm sombra, seres sem passado e sem futuro* (“Limbo”, *Praça da Insônia*). Em certo sentido, anjo e menino funcionam como alegorias da pureza, de uma pureza perdida provavelmente nos desastres da vida (e que os poemas não se cansam de apontar), e recuperada nesse rosário de versos que se desfiavam incessantemente, como rezas de outro feitio ou mantras de outra fisionomia, construindo uma religiosidade mais transcendente, talvez, do que as liturgias tradicionais e as celebrações dogmáticas, pois que se enunciam através de um sonho tecido de palavras: *De um guri louro / Resta a figura / Que me conduz / Hoje a devoro / No sonho duro / De um anjo a luz.* (“Espelho”, *O Templo da Estrela*). Todavia, às vezes, a materialidade pesada das coisas entorpece o anjo e faz do menino um ser mais preso às contingências: *O corpo é sempre o complemento sensual de um anjo.* (“A Fortaleza”, *Praça da Insônia*). Daí a vingança (inútil, certo!), impotente e evidentemente fadada ao fracasso, que se anuncia por vezes, fazendo o poeta dizer do anjo o que, na verdade, quer e deve dizer de si mesmo: *Longe e despedido jaz meu anjo pois que inútil.* (poema “I”, *Praia Brava*). Ou: *O anjo desamado.* (“Uma Arte Poética”, *O Muro Amarelo*). Todavia, isso não impede o poeta de ver diferente, de sentir diverso, de tecer percursos em que o destino deveria ser sempre o intangível, o transcendente, o outro lado dessa paisagem onde a vida se desvela: *Anjo... ou guri / Porque não posso voar / Na vasta claridade desta tarde / Praia de ternura e de clarão / Convite súbito / Ao ser completo e leve no ar.* (“Catavento”, *O Templo da Estrela*). Por isso, tantas e tantas vezes, o menino volta ao anjo, ou melhor, volta a ser anjo, fazendo deste um sentido último e definitivo para os diferentes percursos esboçados nos versos, do envolvimento amoroso às lembranças poético-biográficas, incluindo as várias paisagens e passagens que dão tom e voz aos versos: */ Peregrino de um anjo encontro a pedra muda onde eu me sento / E um horizonte lento que me cicatriza* (poema IV de “Dez Poemas de Amor”, *O Templo da Estrela*). Além dos percursos, o anjo incorpora-se às paisagens, transtornado e transformando o sentido e a disposição das paisagens trazidas pelos

versos, como no poema justamente intitulado “Os Jardins e o Arcanjo” (*O Muro Amarelo*). E esse menino-anjo reaparece também incorporado em outros personagens, como a bailarina (como em no poema IX de “Dez Poemas de Amor”, *O Templo da Estrela*), denunciando uma distinção, ou uma cisão entre o poeta e ele. É uma separação que, aparentemente, se enuncia apenas para possibilitar ao poeta o retorno, através do anjo, ao menino que sempre quis e quer ser: *Mesmo que o anjo desça e diga essa palavra antiga, / Que me relegue ao ouro dos ventos e dos sóis, / A uma fronteira de sonho e de bandeiras* (poema VIII de “Dez Poemas de Amor”, *O Templo da Estrela*). O que, mais uma vez, reafirma a realidade superior daquilo que o anjo indica e permite, dando ao inefável todo o peso que, em contrapartida, é retirado da esfera da materialidade. O sonho do poeta torna-se, então, o sonho através do anjo, na verdade, uma visão que, sendo do poeta, é tornada possível pelo anjo: *O que os anjos sonham / De beleza e lenda / Deve ser eterno / Muito mais eterno / Que um castelo verde / Branco e ventania* (“Arca da Aliança”, *O Templo da Estrela*). E, por vezes, é o anjo que se torna menino, anunciando proezas e cantando peculiaridades e pequenezas que se deixam resgatar pelo olhar angelical, agora incorporado ao menino e, por isso, aproximado das coisas, encantando-as e encantando-nos ao mesmo tempo: ... *houve um dia de bolas em que passaram anjos e na altura dos muros os gurus gatunos gritaram de felizes*. (poema “II”, *Praia Brava*). E tão poderoso se torna esse anjo menino, a despeito de sua aparência de fragilidade, que se torna capaz de prever acontecimentos, de antecipar fatos, de estabelecer vidas e mortes, como um porta-voz de Deus que, à maneira dos anjos da Cabala, são como que manifestações diretas desse mesmo Deus: *Frágeis como a respiração de um anjo que / Pronuncia, pequenino, a morte*. (“Os Sinos”, *O Muro Amarelo*). Ou: *Dentro de nós somente, ó somente, o que sabe ao divino e nos diz e nos fala de um deus quando menino e de repente chorando na janela de amor por teu amor*. (“Açúcar Cãndi”, *O Muro Amarelo*). E ainda: *Então, como se um menino sonhasse a minha morte, / Sinto, pela primeira vez, / Os caminhos da volta destruídos*. (“O Aparente Abandono”, *Praça da Insônia*). E mesmo a morte desse menino não significa o final do percurso, pois que a ele substitui, sempre e incansavelmente, o anjo que era e que segue sempre sendo: *É a morte? Não. / Talvez seja o menino agonizando, esse velório onde me encontro debruçado. / (...) / Senhor, dá-me por companheiros os cidadãos da pátria, / Os anjos que são visíveis no ar da noite*. (“O Aparente Abandono”, *Praça da Insônia*).

Poética da religião ou religião pela poesia

Já nas denominações (*Tempo e Milagre, David, Apocalipse, O Templo da Estrela, Sete Irmãos Macabeus, A cruz Vazia na Encruzilhada*) e nas epígrafes de

quase todos os livros¹, Marcos Konder Reis tece essa ligação entre poesia e religião que, superando a exterioridade da mera citação, da simples referência, estabelece, desde as primeiras até as últimas obras, uma ligação íntima entre uma e outra, na forma de uma liturgia que é tanto poética quanto religiosa, mas que não submete o alcance e a autonomia do poético a nenhum dogmatismo religioso, pois que é, ao mesmo tempo, profundo e transcendente. E essa poetização do religioso ou sua incorporação aos versos passa, por exemplo, pela retomada direta de frases, rezas ou fórmulas litúrgicas, como em *David*, em que um texto chamado *Meu Poema* é usado para invocar a conhecida fórmula evangélica: *Padre Nosso que estais no céu*. E, de uma forma ou outra, essa incorporação direta de referência religiosas testemunha um esforço constante de dar aos versos um ritmo mais longo, uma respiração mais demorada, em resumo, um tom mais oratório, na esteira de poetas como Vinícius de Moraes, Augusto Frederico Schmidt ou Jorge de Lima, que, iniciando-se nos anos 30, trouxeram para a dicção poética essa procura do transcendente religioso. E, à feição desses últimos, a poesia de Marcos Konder Reis, embora profundamente religiosa, tenta também escapar ao referencialismo, ao dogmatismo ou à instrumentalização ideológica, para tornar-se campo e espaço de sentidos, onde os vetores sejam principalmente imagens e ritmos poéticos e não apenas impulsos religiosos. Nesse sentido — e sem querer comparar o incomparável, mas apenas buscando estabelecer pontos de contato com a tradição literária brasileira —, retoma e redireciona esforços literários como os de Vieira, em que a estrutura de poder eclesiástico e a teologia católica, embora presentes, permanecem sempre como pano de fundo para uma das mais brilhantes aventuras literárias em língua portuguesa. Daí resulta talvez essa oratória que, em alguns momentos, torna seus versos ligeiramente pesados (se me permitem o paradoxo), e dissemina vocativos aqui e ali, dando aos poemas uma dicção solene que, se não chega a esconder de modo algum o interesse das imagens e a luta corporal com as palavras, não deixa de incomodar na leitura. Assim, o melhor dessa religiosidade poética aparece quando os versos se despem de qualquer veledade programática ou dogmática, abrindo as portas da percepção e da leitura para uma experiência que é não apenas católica, mas cristã e, no limite, não apenas cristã, mas religiosa, e ainda, mais que religiosa, poética, num nível de busca e de transcendência que parece buscar guarida e diálogo com obras como as de San Juan de la Cruz e, claro, Jorge de Lima (talvez um pouco mais o Jorge de Lima da *Túnica Inconsútil* e menos o de *Tempo e Eternidade*).

É assim que diferentes imagens da tradição bíblica (e, diga-se, não apenas bíblica) são trazidas para o espaço literário e reenunciadas, rearticuladas a esse jogo

¹ Em *David*, II Coríntios 5, 4; Apocalipse, 21, 1, em *Apocalipse*; I Reis, 17, 29, em *Menino de Luto*; Salmos, 81, 6, em *O Templo da Estrela*; citação de Jeremias, em *Praia Brava*; Juízes, 8, 2, em *A Herança*; citação do Gênesis, da Vulgata, em *O Muro Amarelo*; Apocalipse, 21, 17, em *Armadura de Amor*; Salmos, 44, 14, em *Praça da Insônia*; Jonas, 4, 6, em *O Pombo Apunhalado*; Mateus, 13, 14-15, em *Campo de Flechas*; II Macabeus, 15, 38, em *Sete Irmãos Macabeus*; Gênesis, 22, 6-8, em *A Cruz Vazia na Encruzilhada*.

poético que lhes dá nova fisionomia, novo ritmo, novas significações. Como no poema “Maria”, de *O Templo da Estrela*, em que a referência direta à personagem bíblica ganha contornos e relevos poéticos: *Estrela da Manhã / Do céu noturno enigma, / Que nos dirás do abismo / Senão que tu és o abismo / E que se te encaramos havemos de sentir / Aquilo que sentimos ainda crianças / (...)/ Da mãe que é nosso enigma e nossa estrela*. A “árvore da vida”, referência quase imediata à árvore da sabedoria do Gênesis (mas também presente em outras distintas tradições religiosas, sobretudo orientais), aparece no título de um poema de *Apocalipse*, sendo descrita de forma alusiva e indireta como *Cavalos de neve em disparada buscando a lua, / Rebanhos se dissolvendo num horizonte de sol, / Mares desacorrentados mordendo o espaço, / Espirais de firmamento mergulhando em tufões de luz. / E o meu caminho de flores agonizantes, desesperadas de eternidade*. Com o que a religião acaba adquirindo uma ambigüidade que, se é interessante e até essencial, no nível do poético, no nível exclusivamente religioso poderia assumir feições no mínimo heterodoxas, pois parecem validar uma hesitação de significações, um deslizamento de sentidos, uma desproporção do discurso. Mas, no caso, cabe mesmo às palavras (que são, afinal de contas, ao mesmo tempo poéticas e religiosas) o juízo final, donde resultam imagens densas, dotadas de uma tentativa (apenas uma ligeira tentativa!) de escândalo diante da ortodoxia cristã, como quando Cristo é aproximado a Lúcifer²: *Ela o contempla fascinada como uma flor de prata. E ele se levanta para gritar sonâmbulo, numa voz clara e alta: Eu vos anuncio o Lucífero Deus*. (“Suma”, *A Herança*). E, à maneira de um Alberto Caeiro invertido, os poemas de Marcos Konder Reis indicam um Deus ubíquo, presente sobretudo nas menores coisas, imagem daquele Deus que, segundo Warburg, está no particular. Em poema bastante conhecido, o heterônimo pessoano diz preferir chamar as coisas pelos nomes e a não escondê-las através da denominação de uma divindade qualquer. Já os versos de Konder Reis preferem mostrar em cada detalhe a presença, a latência, a ação, a possível manifestação de um sentido divino que está ao mesmo fora e dentro das coisas, exatamente como a poesia, saindo do mais fundo das palavras e plainando sempre acima delas: *Ah! Era este beijo em minha boca, / Pétalas inchadas de uma rosa louca; / Era este anjo novo, clarim de vagabundo,*

Jogando na minh’alma um carrossel de mundos. / E tudo renovando. / E revivendo tudo. / Ah! Era este céu sem fundo, / Era este rio cantando, / Era esta estrela livre rolando no infinito, / Era este Deus nascendo do amor do próprio Amor. (“Árvore da Vida”, *Apocalipse*). Em suma, talvez seja por isso que, em vários poemas de diferentes livros, apareça constantemente essa assimilação do divino ao poético e do poético ao divino, numa trajetória em que as palavras aspiram à divindade e à transcendência, projeto que, do ponto de vista estrito da ortodoxia cristã, pode até assumir uma feição apostática: E nós podíamos sentir

² Incongruência que se resolve pela consulta direta à própria liturgia ortodoxa da missa tridentina: na missa do Sábado da Semana Santa, essa é a expressão usada para designar Jesus Cristo.

completamente forte / *A palavra irrepetida do nosso Deus oculto.* (“Forte Elegia”, Menino de Luto). Todavia, às vezes, o poeta parece perder a dimensão e as condições desse diálogo entre poético e religioso e, para intermediar esse face a face entre ambos, para convocar novamente um à presença do outro, invoca-se o amor como *tertium*, como eixo de ligação definitivo entre o sublime³ de um e o transcendente do outro: *E porque choro e porque soffro e porque amo / E porque me derrubas num sonho onde são rosas e terra / E, eu e tu, num novo ser maior, um deus / E porque parto obstinado e mudo para morrer e amar, / «Serei teu escravo a partir do entardecer.»* (“To Be InLove”, *O Templo da Estrela*). Ou ainda: *Contudo o amor não dorme e não descansa, / Mas pode o descobrir de uma esperança / Nas sombras temporais de um desengano. / / Trancado e sem pergunta, um só, pãozinho / Divino, e que se entrega, e faz-se humano / E humano, flagelado, faz-se vinho.* (soneto X, *Armadura de Amor*).

Paisagens pintadas

Nos versos de Marcos Konder Reis, a recorrência de certos elementos (como os meninos e anjos acima mencionados) compõe um espaço a que se agregam ainda outros, como os pássaros, as viagens, o sentimento amoroso (sempre vago e indefinido), o tempo etc., compondo, aos poucos, uma paisagem de temas e de imagens que, obviamente, se espelha e se espraia no paisagismo descritivo presentes em praticamente todos os livros. Todavia, não se pense em Konder Reis como um poeta obsessivamente paisagista, embora, de longe, possa ecoar as marinhas poéticas de um Vicente de Carvalho. Nele, mais do que um tema, o descritivismo parece corresponder a uma educação do olhar, ou melhor, dessa visão poética que deveríamos todos carregar para bom uso e melhor proveito de nossa própria sensibilidade. Daí a mistura proposital entre recordações e impressões sensoriais, capaz de colocar num mesmo plano (ou, ao menos, dar a impressão de ser apenas um único plano) uma janela e um anjo: *Como na vida se esquece sempre / Na tarde uma janela aberta, / O rosto de um arcanjo em plena infância / E o riso inimitável em nossa face.* (Ode VI, *Menino de Luto*). Trata-se, com efeito, de um lirismo imagético que, sutilmente, sem forçar traços, sem impor evidências, sobretudo, sem apontar diretamente, de quando em quando, tece relações e permite aproximações com um Munch, d’*O Grito*: *E que fique depois de boca escancarada / Berrando o desespero! / / Os meus braços desengonçados no ar,* (“Grito”, *Templo e Milagre*). Ou com os trigais e as flores de um Van Gogh: *Como os braços geométricos de marionetes enlouquecidas, / Tentam em vão / A colheita loira dos trigais... / (...) / Até onde o fogo apagou-se... / Até onde as papoulas amontoaram-se apodrecidas /*

³ Pois que, mesmo sem querer abordar as críticas que se possam dirigir a Marcos Konder Reis nesse aspecto, parece claro que ele ainda está inserido num projeto poético que se despe das principais reivindicações das vanguardas artísticas do século XX e advoga o sublime como ponto de referência e eixo de rotação da criação literária.

Entre as frestas amarelas dos esqueletos abandonados (“Grito”, *Templo e Milagre*). Mas, salvo em alguns versos esparsos, essa ligação com a pintura permanece em segundo plano, como se apenas quisesse indicar essa educação do olhar, esse refinamento da visibilidade que os próprios versos, construindo paisagens e propondo cenas, pudessem resgatar de nossas lembranças e dar a ver, a tocar, a sentir, num descritivismo que, de propósito, constrói a ilusão daquela ontologia direta que assusta os filósofos, mas que é a celebração da poesia: *No vidro da parte posterior da tolda, / (lembro), / pendurado e de seda ele oscilava, / na brisa, / um rosto maquilado* (“Memória”, *O Muro Amarelo*). E são versos que jogam constantemente com os efeitos da distância e da proximidade, ora aproximando o olhar da sutileza dos detalhes (como no exemplo acima), ora inventariando vastas paisagens com uma visada que abstrai dos elementos mínimos a grandiosidade da cena: *Timbre de hora indecisa, mas tão pura, o rolo das espumas. Um barco enferrujado na distância. O jogo luminoso entre bandeiras verdes. Curvas instantâneas no mármore do leste, o tombo das gaivotas do inverno.* (“O Pulso das Tardes”, *O Muro Amarelo*). E isso que podemos chamar de uma respiração descritiva, essa oscilação entre o foco e o plano aberto, aparece também no ritmo com que os versos pintam e desenharam, indo de longos trechos (em poemas ainda mais longos) a poemas curtos, em que a paisagem se resolve quase como se fosse um pequeno traço bastante, no plano da tela, para causar a impressão desejada, e suficiente, no plano da memória, para trazer de volta sensações e sentimentos que, um dia, devem ter-se apegada à paisagem: *Entre cartazes de cinema, / Uma rua deserta e sem varandas: / Esta mudez sombria das fachadas realeja / Inesperado lembrarás, / / Como se fosse entardecendo numa caixa verde.* (“A Cidade de Tarde, ou Minha Fé”, *O Muro Amarelo*). Em resumo, o paisagismo de Konder Reis estabelece esse arfar que é ponte de ligação entre o ponto mínimo de onde se vê (e que é também dado à descrição) e a totalidade do espaço visível, tornado disponível a partir da palavra poética: *O sangue, nas minhas veias, / Talvez por falta de ar, / Não corre como nas tuas / A ponto de me arrastar / Ao crime de me entregar / À momentânea certeza / De que é preciso, para amar, / Trazer consigo a aspereza / / De quem nasceu para matar; / Corre entre pastos povoados, / No entanto vai desaguar / Por entre os mesmos pecados / Que amores desesperados / Tentaram trazer até o mar. / O mar é o mesmo, de amados, / De braços brutos o mar / A que toda carne vai dar.* (“Balada do Rio do Amor”, *Teoria do Vôo*). Mas essas paisagens não se instauram como lugares privilegiados de ler e de ver, fechados a qualquer outra tentativa de construir e de percorrer o espaço poético. Antes, abrem possibilidades outras e chamam outros percursos, propondo, às vezes, a passagem do descritivo para o narrativo, como se as lembranças entranhadas topologicamente às paisagens fossem se imiscuindo aos versos e se reorganizando temporalmente em forma narrativa: *Esquecer um poema entre as ruínas de todos os amores e se lembrar apenas de haver amado tanto. Esquecer as esquinas e apenas se lembrar de que nelas se foi assassinado. Todas as cidades derrubadas, na alma, antes mesmo*

de haverem sido destruídas. Apenas uma esperança derradeira, mas tão forte, mas tão definitiva para tamanho desespero, que permaneço apaixonado. (poema VII de “Capharnaúm”, *O Muro Amarelo*). E, nessa passagem à ação, a paisagem também pode se aproximar da palavra, como se sua disposição, sua espacialização ensinasse a ler o visível a partir de cada um dos elementos que compõem, esquadrinham, desenham e dão a ver o espaço: *Uma ponta de lança que vibra no ar o corporal abril de uma coroa. / / Porque um pombo voava, entre os muros da carne, / A presença de uma palavra / Ao mesmo tempo dura e de alegria* (“O Pombo Apunhalado”, *O Pombo Apunhalado*). Assim, em alguns textos, a paisagem cede lugar, vez e importância à palavra, aos jogos lexicais que colorem e dão ritmo aos elementos descritos, como nos versos abaixo, em que as aliterações parecem chamar a atenção para um colorido aparentemente ausente: *Uma língua de maio, uma lama / de lágrimas: a chuva de não saber / porque meus olhos turvos de um triste / pôr-damocidade imaginado de cores / (...) / por que partir? você me pergunta e me responde que nada mais importa; me importa apenas o prazer / de compor um poema? quem veio, de onde,* (poema I de “Elegia de Florianópolis”, *O Irmão da Estrada*). No caso, o poema parece apontar para um mapeamento lírico e sintático da paisagem, o que seria uma boa solução para o embate entre a linguagem poética e seus pretensos referentes externos, sempre trazendo para o espaço poético o incômodo da referência do real, do circunstancial e do histórico. E pode-se chegar, em alguns poemas, a uma paisagem, digamos, “destematizada”, em que os temas e os elementos paisagísticos são como que submetidos à uma “rotação de signos” desenfreada, de forma que as palavras passem a ser os únicos elementos dessa paisagem agora despovoada de coisas e habitada de palavras, sentidos e ritmos, como nos longos textos que compõem *Campo de Flechas*:

fervoroso do adeus, não te abandono: sento praça no batalhão dos miseráveis, tomo a sopa dos pobres, na esperança, de me tornar, como a teia de aranha das tuas andorinhas, o fermento capaz de transformar o mosto dos teus casos de amor no vinho de um tempo novo, que te enfeita de rosas e navios, e te impeça de ser desfigurada pelos martelos de cimento - armado, que os picaretas do progresso te oferecem, como a promessa de arranhar o céu. me embrulho nos jornais, que já não leio, e durmo nas calçadas, para que a madrugada possa me acordar, como um pão mordido pelos teus meninos, e iluminado pela sua geléia de amoras ou morangos. (poema 3 de “B”, *Campo de Flechas*)

Jogos de influências

Nunca foi tarefa fácil rastrear os vestígios de outras poéticas em uma dada obra, sobretudo em textos mais avaros de citações explícitas, como é o caso de Marcos Konder Reis. É claro que o oposto, a citação desenfreada, cai, no mais das vezes, em eruditismo canhestro, pois livresco, não permitindo à voz poética sua

devida autonomia, seu próprio vô. Daí, talvez, a opção pela parcimônia nas referências diretas, como que escondendo a seus leitores uma intimidade constante e aprofundada na leitura dos clássicos brasileiros e europeus, intimidade que pode ser constatada em poucos minutos de conversa com o poeta. Mas, furtando-se a obra à explicitação (nem todos podem ter a sorte de um contato direto com o poeta), o que resta ao leitor? Apenas a tarefa arqueológica de rastrear possibilidades, levantar hipóteses, verificar, em suma, as angústias das várias influências (para usar a imagem de Bloom). Assim, à exceção de alguns poucos poetas (citados em algumas epígrafes, como Villon e Rimbaud,) e prosadores (Octavio de Faria, Lúcio Cardoso, em dedicatórias), raras são as citações diretas ou as referências explícitas nos versos de Marcos Konder Reis, o que não significa, de modo algum, que não sejam latentes, numerosíssimas e muito importantes. Ora, no pouco espaço que se pode dedicar a um estudo introdutório e panorâmico como este, não se pode fazer mais do que apontar algumas possibilidades, deixando a outros a tarefa de levar a cabo esse aprofundamento tão necessário quanto trabalhoso, que é o de rastrear interferências e influências. De início, salta aos olhos uma relação quase que direta de Marcos Konder Reis com esse neo-simbolismo, que, em nossa poesia brasileira, surge com vigor no início dos anos 30 e, ao final desses mesmos anos 30, começa a refluir (aliás, período que antecede de pouco o início de sua própria trajetória de escritor). Ora, tal influência aparece com mais vigor em seus primeiros livros, até *Praia Brava* (compreendendo até mesmo uma homenagem a Rimbaud, na abertura de *David*) e abrindo-se, na seqüência, para poetas e poéticas outras, muitos de outras línguas além do Português. Se tomamos as inúmeras referências religiosas (as epígrafes bíblicas são inúmeras), podemos observar que elas se fazem acompanhar de um esforço constante de dar aos versos um tom mais longo, mais demorado, mais oratório, na esteira de vários dos poetas influenciados pelo grupo da revista *Festa* (ou que dela participaram diretamente). Daí, surge, também, talvez, o gosto por imagens vagamente exóticas e que buscam se descolar constantemente de qualquer referência direta ao real e ao concreto, confirmação desse vezo simbolista do poeta: *Campos enormes... sem fim. / Os canteiros floridos na primavera, / As altas árvores murmurosas de mistérios. / Mistérios da vida. / Os sonhos... / Sempre os sonhos. / A vida.* (“A Volta da Poesia”, *Tempo e Milagre*). Mas outros elementos atestam essa ligação íntima entre os versos de Marcos Konder Reis e as poéticas simbolista e neo-simbolista. Podemos citar, por exemplo, o uso da sinestesia: *Tu criaste a luz... como foi? / Eu quero ser o som da luz, / O perfume da luz, / Um tufo de perfumes,* (“Deslumbramento”, *Apocalipse*). E: *Na manhã canta branca uma estrela (O Canto da Estrela, Apocalipse)*. Ainda, o poeta lança mão constantemente das parataxes, que, como é sabido, figuram entre os recursos que se tornaram mais freqüentes com a poética simbolista, a partir do final do século XIX: *Ah! O desesperado passar das coisas todas... / Os risos que se perdem em lábios novos, / Crianças que se vão para nunca mais, / O aniquilar-se das palmas esperadas num salão sem paredes, / O desvanecer das espumas brancas na nuca azul dos vagalhões enormes / O soluço*

das rosas despetaladas quebrando o ritmo, / A fuga irremediável dos pensamentos no infinito, / E este medo terrível de que tudo se dissolva no silêncio. (“Viagem”⁴, *Apocalipse*). E as influências dos grandes simbolistas brasileiros não podiam estar ausentes. Há alguma coisa de Cruz e Sousa (de quem, aliás, Marcos Konder Reis diz gostar muito), como a figuração do poeta presente no excerto abaixo: *Príncipe Negro / A dor de uma viola surpreendendo o triste / Pensamento de um menino, / Feito de orgulho e de pobreza*. (“As Rosas”, *O Muro Amarelo*). Ou, ainda, alguns dos sonetos de *Armadura de Amor* guardam um tom, um ritmo e imagens muito próximas das dos sonetos do próprio Cruz e Sousa. E, recuando ainda mais, vamos encontrar um diálogo intenso entre Marcos Konder Reis e o Romantismo, seja na utilização do motivo do adeus (como, por exemplo, em famosos poemas de Castro Alves e Gonçalves Dias): *Adeus, amada, / Adeus... / Deixa eu dizer ainda, / Mais uma vez: Adeus!...* (“Adeus para a Amada”, *Tempo e Milagre*). Ou o saudosismo da infância, como em Casimiro de Abreu, por quem o poeta diz ter grande admiração e que é citado diretamente em “1968: na Barra de São João”, de *O Irmão da Estrada*: *Eu era um garoto... oito anos, / Mas eu era uma eternidade. / De música na garganta, / De poesia nas margaridas, / De vida no sonho...* (“Canto do Menino Apaixonado”, *David*). Afora o diálogo acima mencionado com as poéticas simbolistas e românticas, a obra de Marcos Konder Reis parece também permitir ligações (a maior parte, talvez, inconscientes, a julgar pelo que ele mesmo afirma) com uma série de poetas do século XX, brasileiros ou não. Entre eles, podemos citar Cecília Meireles, pelo uso de imagens como o vento, os amplos espaços, o tema da viagem, o “mar absoluto”⁵. Em seguida, Jorge de Lima, pelos ecos de *Tempo e Eternidade* no título de *Tempo e Milagre* e nos versos longos e declamatórios de boa parte de seus livros. Ainda, o Murilo Mendes parceiro de Jorge de Lima em *Tempo e Eternidade*, cuja obra parece inspirar algumas das imagens de gosto mais surrealista de Marcos Konder Reis, como testemunham os excertos abaixo: *Fogem os pianos das casas, / Saltam altíssimos, / Vão pelo mundo a dançar...* (“Dança!”, *Tempo e Milagre*). Ou: *As andorinhas nascem de um fio de prata / E arrancam mágica de nossa língua*. (“Apaguemos as Luzes”, *Apocalipse*). Ainda: *Na manhã branca se derrete a estrela / E a boca dos lírios iluminada / Ri para o sol que aparece nu*. (“O Canto da Estrela”, *Apocalipse*). Aliás, a Murilo Mendes é dedicado o poema “Dia Novíssimo”, de *Apocalipse*, assim como todo o livro *O Templo da Estrela*, o que transforma os textos acima apontados em coincidências, digamos, no mínimo felizes. E outros poetas do nosso Modernismo também aparecem, aqui e ali, insinuam-se, permitem aproximações, lançam pontes e possibilitam diálogos e convergências que só vêm, claro, enriquecer a leitura de Marcos Konder Reis. Podemos falar, no caso, de Cassiano Ricardo, cuja belíssima imagem do poeta como

⁴ Talvez não por acaso, título de um volumes de versos de Cecília Meireles, o que atesta, mais uma vez, a ligação do autor, ao menos em suas primeiras obras, com o neo-simbolismo de *Festa*.

⁵ Título de uma obra de Cecília e expressão retomada por Konder Reis em *Praia Brava*.

*jongleur de estrelas*⁶ parece ser retomada em alguns dos versos do poeta: *Na noite estrelada eu me penduro, alegre como a criança, / E jogo-me no universo* (“Momento”, *Tempo e Milagre*) *O poeta sobressalta-se, / Ergue-se da cama / E desanda / E salta / E toca o teto / E toca o chão.* (“Dança!”, *Tempo e Milagre*). Por vezes, intromete-se aquele tom desabrido e folgazão de alguns dos versos de Mário de Andrade (lembro-me, sobretudo do “Eu sou trezentos! Sous trezentos e cinqüenta!”) ou dos modernistas dos anos 20: *Oh certeza! / Lucidez de estrelas amontoadas na minha língua. / Eu sou! / Que importa o resto? / Sou eterno! / Meus irmãos, eu sou eterno! / Há, há, há... / Oh! porre de alegria!* (“Meu Poema”, *David*). Há ainda lugar para alguns toques e trejeitos de um Manuel Bandeira, talvez na conscientemente desajeitada imagem do doente dos pulmões: *Um dia, quem sabe, esparramada e escandalosa como a hemoptise do moribundo no meio do caminho* (“Meu Poema”, *David*). Ou na utilização de imagens e aspectos do cotidiano, transfigurados e simplificados pela poesia (que, à diferença do poeta pernambucano, ainda se ressentia, em boa parte, de uma discursividade mais extensa, mais longa e, portanto, mais tensa): *Moro nunca, durmo perto / Amor capital ninguém. / Fui dar um dia na Lapa, / Num bonde chamado Amém; / Bandeira, abro teu mapa: / Pará capital Belém.* (“Balada de Amigo”, *Teoria do Vôo*). Ou, finalmente, na busca de uma Pasárgada distante das melancolias e das limitações do dia-a-dia: *Adeus, / Vou arrancar minha rainha / Dos braços de Cid el Campeador... / / Vou dançar com Carmen, / Nos crepúsculos laranjas, / Dos píncaros do Himalaia!* (“Noturno com Luz”, *Tempo e Milagre*). Todavia, aos poucos, especialmente a partir de *Praia Brava*, como já apontado acima, alguns poemas começam já a se afastar da influência simbolista e neo-simbolista, o que se nota por uma utilização menos freqüente do tom oratório, dos versos mais longos, do ritmo mais demorado e extenso (que, em Marcos Konder Reis, parecem acompanhar esse seu diálogo com o simbolismo finissecular e com suas retomadas na década de 30). Daí, a utilização de versos curtos em que o condensamento e a precisão do ritmo parecem trazer junto uma certa exatidão nas próprias imagens: *Retângulo limite / Da eterna arquitetura / A nação do vôo / / Tempo inexistente / Para o amor do triste / Ginásio louro* (“Recreio”, *A Herança*). E, de obra em obra, de verso em verso, Marcos Konder Reis chega a flertar, mesmo que seja inconscientemente, com o Concretismo, em livros mais recentes:

⁶ No poema do mesmo nome, o poeta é descrito como tendo os pés de barro, com que salta no infinito, e as mãos de cinza, com que movimentava os astros.

*vontade de inventar uma violeta ou de violar
de vez este idioma num wider de andorinhas popular:*

```

wi                                     wi          wi
   wi         wi
wi      wi
   wi
        wi     wi
           wi     wi
                (poema 9 de "W", Campo de Flechas)
  
```

```

alfa de andorinhas  alfandorinhas       arfandorinhas
                   betandorinhas
gama de andorinhas
                   delta de andorinhas
capandorinhas     picandorinhas
                   psicandorinhas
tetandorinhas
teto de andorinhas
                   épsilon de andorinhas
                   lambda de andorinhas
                   rosas de andorinhas
(poema X de "De Cores ou As Estrelas de Boaventura", O Irmão da Estrada)
  
```

E, finalmente, dentre os poetas não brasileiros, há toques de Antero de Quental (no pessimismo existencial e na imagem das portas cerradas, também presentes em famoso soneto do poeta português, que se encontram em poemas como “Grito”, de *Tempo e Milagre*), ecos de Verlaine (sobretudo aquele famoso “De la musique avant toute chose”, e que ressoa em “Música” de *Tempo e Milagre*), algo da religiosidade por vezes rústica do Guerra Junqueiro d’*Os Simples* (e que se encontra no poema “Três”, de *Apocalipse* e cujo subtítulo é justamente “Poemas simples”), um tom camoniano e, às vezes, petrarquiano em vários dos sonetos de *Armadura de Amor*, referências quase que diretas a Gertrude Stein (“E uma rosa é uma rosa é uma rosa”, em “Resposta de um Cego à Explicação Nada Cabotina de um Poeta”, em *Teoria do Vôo*) e a Lorca: *verde que te quero fumo / verde que te quero verso* (“Galeluia”, *O Irmão da Estrada*). Sem contar, ainda, as referências diretas a Villon (em várias epígrafes), a Rimbaud (em dedicatória e na imagem do “barco bêbado”, no poema 2.4 d’*O Vagabundo Iluminado*), a Fernando Pessoa (dentro do poema VIII de “A Cruz Vazia”, de *A cruz Vazia na Encruzilhada*)e, finalmente, a músicos populares (Roberto Carlos e Caetano Veloso, também citados diretamente ou pela música, em *A cruz Vazia na Encruzilhada*).

Ritmo e discursividade

Já acima mencionamos o tom declamatório, o verso largo que caracteriza a maior parte da poesia de Marcos Konder Reis. E apontamos, também, a filiação provável à poesia neo-simbolista, de inspiração claramente religiosa, que marcou a

revista *Festa* e seus participantes e seguidores. E, a confirmar ou a marcar esse ritmo mais solene, o uso dos vocativos acaba se tornando um recurso freqüente, disseminado em praticamente todos os livros do poeta. Todavia, nem todos os versos, nem todos os poemas seguem esse ritmo mais encorpado, e nem ele se mantém constante e uno ao longo de toda a obra. De um lado, há momentos, como que pausas, em que versos e poemas mais curtos se revezam àqueles antes mencionados e dão como que uma respiração, um sutil movimento de balanço, como, quando, em poemas sucessivos, “A Janela” e “A Tangerina”, de *O Menino de Luto*, os versos mais longos sucedem aos mais curtos: *Cidades percorridas e inventadas / Curvas de claridade / E os íntimos caminhos abandonados: / Nós matamos o mundo. // Repetição do azul: / Fuga e pandorga. // Na manhã gelada, a sensação das estradas percorridas pela primeira vez. Um rio de prata e de neblina, lembrança de paisagens e de barcos... e o pensamento na vida das ribanceiras: velhas casas amanhecendo nos pêssegos e na fumaça.* E há mesmo casos em que essa alternância de ritmos longos e curtos ocorre dentro do próprio poema, como que abrindo uma pequena fresta por onde a discursividade, por vezes exagerada, cede vez e lugar a uma expressão mais contida, menos escrava do borbotão de imagens⁷ e propícia a uma inspeção poética mais detida. Ora, ao leitor cumpre alinhar uma hipótese que, interligando ambos os recursos poéticos, proponha uma leitura coerente, que saiba abrigar tanto o tom declamatório, mais freqüente, quanto o anti-declamatório, mais raro. Ora, se, por vezes, esse tom declamatório, por demais enfático, obscurece a construção e o sentido poetizante dos versos, talvez a alternância com o outro tipo de verso proponha um jogo, esse de aceitar, num primeiro momento, o declamatório, para desajustá-lo, desarticulá-lo ou até mesmo desconsiderá-lo, no interior da leitura e dos versos. E aí podemos prestar mais atenção a uma particularidade que surge aos poucos, obra a obra: a transformação paulatina dos versos longos e de suas estrofes em algo aparentado, visualmente, à prosa, mas que pode, então, ser entendido como essa desarticulação do declamatório que foi citada acima. A título de comparação, peguemos alguns versos de um dos primeiros livros de Konder Reis: *Pobre, mas da pobreza inapelável dos que deram tudo. / Pobre, numa tarde, e sem saber por que se chora ou por que / No mundo, refletido em nosso rosto resta apenas / A pergunta, o desamparo e o coração desnorteado e só.* (“O Anjo da Morte”, *Menino de Luto*). E, por outro lado, alguns versos de um dos últimos livros: *Chamava-se Itajaí, para o meninoaquele, o lugar da menina e a cercania dela de barcos ancorados e navios. E ele delirava de mastigá-la no amor sua mescalina, desde o momentoagosto de que se lembra de a ter visto pela vez primeira e todas as rosas abertas no jardim. Dizer lá em cima, era vê-la de bruços, no terraço, como se não soubesse de sua presença no telhado, e dar-lhe adeus; lá embaixo, era ela estar, na sombra, mas a olhar, para ele, de soslaio; lá trás, e era descobri-la, entre barações de um jasmim de anjo, como a*

⁷ Como já havia apontado Lúcio Cardoso no estudo introdutório a *Praia Brava*.

menina morta, que permanecera sorrindo; à porta, e era correr para casa, com medo de que ela pensasse que ele não estava: os ondas todos da menina descobertos e arrastados, agora, pelo vagabundo iluminar, que a leva, no tempo, através de ruas e caminhos, no seu presente andar em torno dela ressuscitada dos mortos. Mas as paragens do amor já foram tantas, embora cada um dos meus amores permaneça, marco no espaço tempo percorrido, luz lembrada. (“18.1”, O Vagabundo Iluminado). Esse processo, que poderíamos chamar de “prosificação”, embora já possa ser rastreado, embrionariamente, desde as primeiras obras, atinge seu auge, talvez, em *O Vagabundo Iluminado*. Neste livro, temos uma série de imagens recorrentes, obsessivas, que, dando um tom monocórdico e insistente aos versos, propõe uma outra “dicção de leitura”, essa em que se busca não mais a insistência e a recorrência de imagens e de palavras, mas um ritmo mais fundado na sintaxe, nos cortes e nos encadeamentos frasais, e menos nas palavras e nas cesuras e nas terminações dos versos. É esse recurso poético se insinuava, como afirmado acima, nos primeiros livros. Há algo de melódico no estranhamento sintático de versos como os que aparecem abaixo transcritos e que já apontam para a ritmicidade sintática que, aos poucos e com segurança, vai tomando conta dos poemas de Marcos Konder Reis: *Ponho-me de nunca tê-las visto assim sombrias a sonhá-las / Futuras numa sala sonora antes os pinheiros. / (...) / Porém o rosto outro andando indecifrada a face rebelada / antes do dia.* (“A Herança”, *A Herança*). E esse ritmo, inicialmente, se amolda e se acomoda aos versos, encurtando e alongando-os, não mais seguindo as imagens, mas segundo o encadeamento sintático. E, depois, entranhando os versos, chega a estranhá-los por dentro, desarticulando as estrofes e rearticulando-as em algo visualmente parecido com parágrafos, de prosa, mas que deles se afastam pelo ritmo rascante, tortuoso, da sintaxe: *Mas a nós que sempre abandonamos tudo, / A nós cuja constância / Tem sido, numa tarde, quando o verão se encerra sob as chuvas de abril, / Voltar ao lar que um dia não conteve / A sede nossa de lonjura, pra nele repousar durante o tempo dos terraís.* (“O Aparente Abandono”, *Praça da Insônia*). E, para comparação:

O espaço nos é dado, a todos nós, que nele estamos sendo, e nós havemos de fazê-lo, o nosso espaço, dançando a nossa música. Mas o tempo nos é dado, a cada um de nós, imediatamente, por Deus, e nós o ganhamos, para poder, tocando a nossa música, dançar. No entanto, somos todos mortais; nosso tempo, com nossa morte, acaba: sem tempo, nosso espaço se desintegra, e nosso corpo desmorona. Se perdemos o nosso tempo, o nosso espaço está desmoronando. Sem tempo, a nossa música não pode ser tocada, e não podemos dançá-la. No tempo, no entanto, a nossa música, quando tocada por nós, é sempre a nossa sinfonia inacabada. Nascemos e morremos, no tempo, e nossa morte, não apenas cala a nossa música, mas apaga a nossa dança. Mas Deus nos pode continuar tocando a nossa música, como a do nosso Deus, mesmo depois da nossa morte, como pode, depois da nossa morte, nos dançar, que, nas mãos d’Ele, podemos estar sendo o nosso nós-total, o como somos na verdadenossa, no fim da nossa vida e do nosso caminho. Dançados por Deus, somos Ressuscitados pelo nosso Deus, que já Ressuscitou dos mortos. Se há tempo de morrer, há tempo de Ressuscitar. Deus tem tempo para nós que quer dizer finalmente Deus tem tempo para nos Ressuscitar dos mortos: no terceiro dia. O tempo que o nosso Deus tem,

para nós, é o último dia. O tempo de Deus é o fim dos tempos e se chama Ressurreição? No Tempo, o Espaço Ressuscita: o nosso Deus Ressuscitou e já se chama Domingo, o Dia do Senhor. No tempo, o nosso Deus nos Ressuscitará, no Espaço, como os espaços nossos nos nossos tempos. Pois que, no Amor, serão nossos amores, como o Cântico dos Cânticos.

Ou Ressuscitaremos depois do fim dos tempos? (“45.16”, O Vagabundo Iluminado)

Com isso, é dado fecho, de forma coerente, a um ciclo rítmico que se inicia nas modulações e nos jogos sonoros (estes, em boa parte, herdados, ao que tudo indica, das influências simbolistas e neo-simbolistas que marcaram o início da obra de Marcos Konder Reis). No que se refere às modulações, elas representam um esforço de escapar à monotonia dos metros regulares, propondo, em seu lugar, uma variação rítmica que alterna diferentes tamanhos, pés diversos, como no excerto abaixo, em que decassílabos, alexandrinos e heptassílabos se alternam numa cadência bastante melódica: *É rosa morta na roseira antiga e é / Lucidez intensa no meu dia. / Já desconheço o campo eterno da alegria, / Nu de sol e de insolência, / Fatalidade minha e minha náusea. / Qual deve ser a culpa de quem morre, / Ou de quem quis fazer da vida um dom inesperado / E louco, / Ou da loucura um grito de grandeza?* (“O Anjo da Morte”, *Menino de Luto*). Modulações que, nos versos “prosificados” dos livros mais recentes, se transformam em ritmo sintático, essa espécie de musicalidade silenciosa e que se contrapõe à presença sempre próxima da tendência oratória, que, no caso, é rebatida por jogos sonoros (aliterações, assonâncias, rimas internas, ecos) e cortes sintáticos que parecem marcar pés e ritmos em textos de aparência prosaica: *Teus olhos que ardem negros não de arder, no outrora, / tal como quando a gente se lembra, no amanhã, de um tempo desatrelado na tristeza, e que ficou perdido lá na estrada, / sem que a gente consiga recompô-lo no abandono.* (poema XI, de “A Cruz Vazia”, *A Cruz Vazia na Encruzilhada*).

Retrato final ou esboço falado

Talvez uma das tensões mais importantes na obra de Marcos Konder resida na confluência, nem sempre pacífica, nem sempre resolvida, entre o uso de formas poéticas tradicionais — o soneto, a metrificacão, as rimas — e uma sensibilidade poética que o leva a buscar novas possibilidades expressivas. Trata-se, em suma, de um diálogo um tanto tenso entre o medido da prosódia e o desmedido das sensações e sentimentos, entre a seriedade dos versos longos e do tom declamatório e os neologismos e expressões coloquiais (com alguma freqüência, temperadas de gírias). Assim, os versos regulares, alguns rimados, aparecem, para, no poema ou no livro seguinte, desaparecerem, cedendo lugar a uma linguagem que não chamaria experimental, mas que se inspira largamente nos poemas em prosa que se iniciaram, de maneira destacada, com Baudelaire. É assim que, desde o primeiro livro, *Intróito*, passando pelas obras subseqüentes, *Tempo e Miladre*, *David* e *Apocalipse*, há como que uma gradação nos metros, como se o poeta fosse ampliando as modulações,

experimentando variações rítmicas, aumentando o tamanho e a variedade dos versos, tendendo para o declamatório. Em *Menino de Luto*, obra que segue a *Apocalipse*, esse esforço se mantém até pouco depois da metade do livro, quando voltam os versos mais curtos, metrificadas, em que a rima, se não é constante, dá o ar de sua graça aqui e ali, introduzindo um elemento de imprevisibilidade (a presença da rima) no que seria apenas previsível (a repetição do fonema, na própria rima). E o mesmo contraponto, entre versos livres e brancos, de um lado, e metros e rimas, de outro, caracteriza igualmente a obra seguinte, *O Templo da Estrela*. Já *Praia Brava*, na seqüência, como que busca abrir o verso longo e declamatório no sentido de uma dicção que, escapando ao tom declamatório, saiba usar os recursos e os ritmos sintáticos do poema em prosa (ou da prosa poética, pois, algumas vezes, essas diferenças parecem escapar ou não importar a Marcos Konder Reis). E tal esforço se repete nos livros seguintes, *A herança* e *O Muro Amarelo* (com mais ênfase, neste último). Mas, nesse ponto, o poeta nos brinda com *Armadura de Amor*, livro de sonetos, em que o mote e a dicção são dados pela versificação tradicional. E, em algumas das obras seguintes, como *Praça da Insônia* e *O Pombo Apunhalado*, volta esse diálogo, já ensaiado antes de *Armadura de Amor*, entre os versos longos e livres e a incorporação de elementos metrificadas e rimados. Mas, entre eles, surgem obras que espantam e seduzem pela ousadia e pelo domínio daquilo que, mais acima, já chamei de “prosificação” do verso. Em *Campo de Flechas* e *O Vagabundo Iluminado*, Marcos Konder Reis atinge, talvez, o auge de sua criação poética, fruto provável dessa aprendizagem de desaprender o ritmo poético (expressão que pode dar a tônica de sua obra, no que toca à construção melódica dos versos). Trata-se de um esforço ímpar de obter efeitos imprevistos, nessa confluência entre o ritmo das palavras (ou da mera seqüência delas) e o ritmo sintático (dado pelos cortes da construção frasal), numa superação total do que sua escrita ainda guardaria de declamatório e exageradamente longo, fruto provável das influências neo-simbolistas que marcaram o início de sua obra. Temos aí um domínio plena da técnica de construção poética, habilmente tramada e arranjada segundo planos e inclinações próprias ao poeta, e uma dicção madura, coerente, bem acabada, sobretudo quando consegue variar a abordagem poética das mesmas imagens (que, por esse viés, deixam de ser obsessivas ou repetitivas). Não é pouca coisa. Pelo contrário, trata-se de um percurso poético que, em nenhum momento, optou pela facilidade de seguir tão-somente a moda ou a tradição, que assimilou uma e outra, conformando-as à sensibilidade e à dicção próprias do poeta. O resultado é uma obra que impressiona tanto pela sinceridade, quanto pela coragem de optar por caminhos mais difíceis, menos fadados ao sucesso imediato e à acolhida simpática da crítica e dos leitores. Daí o título que escolhi para esta introdução (*Dificuldades de uma poética*), querendo justamente ressaltar a ousadia do poeta. Não a ousadia dos experimentalismos vanguardistas (que, ao serem retomados hoje em dia, mais parecem comodismo e preguiça), mas a ousadia de expor-se e expor uma musicalidade própria, uma temática pessoal, uma visão específica do fazer poético

que, por ser radicalmente individual, traz consigo toda a tragédia da sociedade humana, como diz Adorno em seu belíssimo *Lírica e Sociedade*. Mais não é necessário ser dito, senão que se deve passar rapidamente à leitura dos poemas de Marcos Konder Reis. Por último, uma observação quanto aos textos. Procurou-se, aqui, respeitar a relação do escritor com sua língua, o que é, claro!, fundamental em qualquer trabalho de edição. No caso de Marcos Konder Reis, essa relação passa por um movimento constante na sintaxe, uma oscilação criativa na grafia, incorporações de línguas estrangeiras (chegando ao ponto de uma germanização do Português, como se nota sobretudo em *O Vagabundo Iluminado*), de gírias e de expressões coloquiais. Assim, não deve espantar o leitor, por exemplo, o fato de uma mesma palavra aparecer grafada de maneiras diferentes, em desacordo com a norma ortográfica (seja a atual, seja a vigente quando da escrita dos poemas). Isso parece atender, acima de tudo, a questões de ritmo e de dicção poética que o editor deve transcrever sem interferir.