

# NEJAR E SUAS ORDENAÇÕES

Euryalo Cannabrava

Em as **Ordenações** \*, Carlos Nejar atinge tal depuração da linguagem, através de versos rasantes, de grupos de força, de estruturas sintagmáticas, que parece até nos pôr em contato interno com objetos e situações concretas. Nejar despojou a linguagem poética de ornatos e atavios desnecessários ou supérfluos. Esse despojamento obedece a uma técnica de decisão, que se torna no poeta cada vez mais complexa, para obter resultados cada vez mais simples e diretos. A estratégia de decisão nejariana consiste em elaborar um modelo de aquisição das palavras, mais atento às suas interações do que aos seus processos de semântica interna. O poeta dispõe de um sistema de preferências, complementado por critérios de seleção.

Os seus critérios seletivos dependem da busca infatigável daquilo que Da Vinci denominou "ostinato rigore". O "ostinato rigore" em Nejar acumula-se com a fuga obstinada ao homogêneo e ao uniforme na construção das palavras no verso. O poema nejariano fica assim mergulhado, em cheio, naquele espaço estético em que a disciplina da linguagem se associa ao polciamento interno dos impulsos e das emoções. O ideal nejariano parece ser o da quietude e do apaziguamento interior. A sua arte permanece clássica quanto aos objetivos, embora moderna quanto aos meios e recursos. Se houve crises e tormentas em seu itinerário lírico, parece ao leitor atento que tais impedimentos foram removidos por obra e graça das **Ordenações**.

O poeta, através delas, determina, dispõe, prepara resgastes, feitorias, andanças, posses, contratos, devassas. A sua experiência básica como promotor público no Rio Grande do Sul, diversifica-se em vivências alternadas com manuseio de processos, documentos, leis e sentenças. A tarimba jurídica afinou-lhe a sensibilidade para as falências, os órfãos, os ausentes, os varejos, os balanços, os testemunhos, os filhos naturais, os deserdados. A consciência da engrenagem social, das custas, das delongas, dos trâmites legais refinou-lhe o sensorio para o humano na desídia, no abandono, no esquecimento. O calor da simpatia humana em Nejar, que já tinha aquecido os versos de **O Campeador e o Vento**, volta agora, em **Ordena-**

\* **Ordenações** (I, II), Edições Galaad, 1969; **Ordenações** (I, II, III, IV, V), Editora Globo, P. Alegre, 1971.

ções, naquela retórica sutil refinada na distensão rítmica, no contato com, a frialdade da morte, na entrega de si mesmo, no resgate da culpa, à purificação da inocência. Nejar fluidifica os limites entre a imanência dos hábitos e o impulso para a transcendência no infinito. A sua faina é destruir a crosta espessa do corpo para sentir, ao vivo, o que está por dentro. E o que permanece nesse ideário quase místico que permeia os seus poemas, nessa evasão do cotidiano para atingir as camadas superiores da abstração e do pensamento reflexivo, se condensa na experiência poética, como interpretação da natureza e do homem. Há, sem dúvida, força e penetração metafísica nestes poemas, cuja linguagem resvala no terreno áspero do prosaico para alcançar os estratos rarefeitos da expressividade lírica.

O que caracteriza, porém, toda a poética nejariana, desde o *Livro do Tempo* (1965), o *Campeador e o Vento* (1966) até as atuais *Ordenações* é a procura insistente do "ostinato rigore" nas interações vocabulares, na expansão da forma comandada pelo ritmo. O rigor, na linguagem poética, obtém-se pela mobilização estratégica de recursos do contraponto verbal. Estes recursos, reforçados pela tensão conotativa entre o substrato das referências simbólicas e o repertório imagético na palavra, integram o vocabulário lírico de indeterminação propícia às mais variadas interpretações. Essas interpretações, porém, não seriam infinitas, ao contrário do que afirma Umberto Eco a propósito da *Obra Aberta*.

Em primeiro lugar, o poema como toda obra de arte, é necessariamente fechado. E o fechamento do espaço poético determina-se pelo seu raio de ação, circunscrito a domínio significativo que define o campo abrangido pela mobilização lírica de recursos lingüísticos. Os limites do poema são as fronteiras da linguagem poética. Ultrapassar esses limites seria incidir na linguagem prosaica, trivializando o que é específico no ritmo vocabular do poema, distinguindo-o do ritmo sentencial do romance ou do conto. As delimitações entre poesia e prosa estão na dependência da arquitetura rítmica que diferencia o verso da frase. Além disso, há, em ambas, determinações estilísticas diversas. O estilo do poema, ao contrário do estilo da prosa, adota um modelo de aquisição da linguagem em que o sentido é submergido pelo ritmo e pela polifonia do contraponto verbal.

O rigor na construção rítmica, tanto do verso como da frase, reduz-se ao movimento exterior da forma e à sua contração interna, galvanizada pelo estilo. O "tempo" rítmico, na arquitetura estilística das sentenças, em um escritor como Proust, obedece à estratégia de decisão que conjuga a expressão da forma com as modulações pelo ritmo sentencial. A frase, em Proust, dilata-se através do encaixe de locuções incidentes até o ponto máximo de tensão, próximo do rompimento em unidades fragmentárias. Nesta fase, porém, verifica-se uma espécie de reajuste ou recomposição interior que suscita, através de estruturas reversíveis, a galvanização da expressividade temática pelo estilo. Vejam bem: o efeito da frase, na pro-

sa proustiana, se dilui através da duração das locuções verbais, dos sintagmas intercalados no contexto, dos encaixes sucessivos, inseridos a golpes de martelo, das amplificações muitas vezes intempestivas, que se distanciam do início dos períodos como os rios dos mananciais.

O oposto se verifica no poema moderno, em que o coeficiente temporal, na arquitetura do ritmo, se contrai bruscamente, por sacudidas e tropeços, pelo imprevisto na seqüência dos vocábulos, pelas dissonâncias nos acoplamentos verbais, pela surpresa das afinidades eletivas entre sintagmas e grupos de força, pela drasticidade das imagens. O estilo poético tornou-se mais sóbrio do que a prosa. O arquétipo poético segue o modelo da concisão, do rompimento de estruturas lógicas na seqüência das palavras, da aspereza no trato e no manuseio das combinações léxicas. O refinamento ou a sutileza na linguagem poética é substituído pela incontinência, pelo transbordamento, pela violação dos cânones estéticos. O poema moderno, como de Nejar, adota fórmulas de comando verbal e discursivo que desarticula, na estrutura lingüística, os limites entre som e sentido, entre palavra e significado, entre sintaxe e semântica. Logo, na entrada das *Ordenações*, o poeta declara:

"Louco ou não, ébrio sempre, / avarento com as lamúrias, / prescrevo estas ordenações / para que afixadas sejam" —, não deixando dúvidas sobre as suas intenções de se exprimir em linguagem irreduzível a cânones de inteligibilidade prosaica. É evidente que o poeta finge ignorar limites e condições restritivas do mundo real: ele se transpõe, com armas e bagagens, para um mundo concreto em que a palavra determina, por si só, a presença efetiva do objeto. Este mundo, cuja necessidade se sobrepõe ao contingente e ao aleatório, identifica-se, no plano da criatividade pura, com o permanente e o absoluto da experiência sensível. O poeta sente e vibra através desse contacto interno dos sentidos com o mundo das cores, das formas, das tramitações contínuas entre o claro e o escuro, a sombra e a luz, o consciente e o inconsciente, o inteligível e o ininteligível. Eis por que afirma em seguida: "Não serei sujeito / à morte e seus acabos".

Nesta profissão de fé, em "Ajuste", Nejar escapa da condição mortal para prescrever "ordenações" a que se submetem o polímorfo, o transitório e o variegado. Sobrepondo-se aos "acabos" da morte, o poeta "Por muita ou pouca razão, / conforme o entendimento / meu e vosso, ao vivo, / ao que não sabe a podre / ao leal darei meu preito" — escolhe palavras, não a sílabas rasantes, em busca de rupturas vocálicas ou consonantais, nas sílabas rasantes, em busca de rupturas sintáticas ou semânticas. A ruptura é o objetivo de Nejar na construção do poema, na distribuição dos termos, no inusitado das associações verbais, no flagrante do inopinado, do imprevisto na forma, no conteúdo, na arquitetura estilística. Nejar negaceia, oscila entre pólos, sedimenta, espalha na se-meadura e apanha na colheita. E pontifica:

"É o preço do apreendido / a custo, a fio, boca / encaixado no tempo" — em que, comunicando "o preço do apreendido", informa que foi "a custo", "a fio". Ou, mais ainda, "bocal" "encaixado no tempo" como aqualmo que refreasse o seu curso implícavel. O poema conclui com os versos: "Prescrevo estas ordenações / e prendo-me / se por 'al' não estiver preso" —, pondo a descoberto a sua liberdade, na escolha entre várias alternativas, justamente daquelas palavras que não se prendem entre si senão por elos de expressão e conteúdo puramente material. A força drástica e condensada de "avarento com as lamúrias", "a morte e seus acabos", "preço do apreendido", "bocal encaixado no tempo", se contrapõe o "louco ou não, ébrio sempre", o "prescrevo estas ordenações", o "para que afixadas sejam", o "ao leal darei meu preito". Esta contraposição, obtida por encaixes do inusitado com o entretido da rotina e do cotidiano, empresta realce e relevo à forma poética.

É o toque do manuseio lírico nas palavras que mantêm, entre si, relações de contraste e de coalizão, a marca sensível da passagem do transitório no objeto estético para o permanente na obra-de-arte. Em "Chegamento", o descritivo se acasala com o descontínuo e a não-linearidade do trecho lírico que repele o homogêneo para abrir fronteiras à invasão do infinito.

São frinças abertas na linguagem, mobilizada nos seus elementos quânticos irredutíveis a outros átomos de expressão. É a linguagem comprimida através de condensações sucessivas, em células rítmicas, em unidades comunicativas de projeção intersilábica e interconsonantal. São sintagmas erigidos em grupos de força rítmica, imantados interiormente pela carga energética das imagens. Esta polarização magnética de unidades comunicativas, na linguagem poética, produz efeitos de intensidade na corrente do dialeto lírico. Daí, em "Chegamento", o efeito de cascata das estrofes, em que o ritmo desencadeado se alterna com efeitos paralelísticos de redundância e de recapitulação:

"Até aqui cheguei, / vivente, ileso ainda, / apresentando as trilhas / que só eu caminhei, / amamentadas filhas". / "Até aqui cheguei, / pressuroso, conflante, / mas seco, sem detenças / no depois e no antes; / sou a colina estrela / e o sol posto à direita". E, logo em seguida, com efeito de ritornelo: "Amigos, inimigos, / até aqui cheguei, / por força de eu comigo" ... — em que ressalta o verso "por força de eu comigo", no jogo interativo do "por força" "de eu" e "comigo", em que o sintagma lírico se desagrega em átomos de expressão convertidos em unidades de seqüência rítmica. O ritmo nejariano de fundo contrapontístico, se alia ao ritmo plástico, de fundo escultural.

Daí a cadência procurada em trilha trovadoresca de paralelismos, de alternâncias, de balancelos no curso breve e interrompido dos versos. Nejar, como os trovadores de tradição galaico-portuguesa, violenta a linguagem no que ela tem de mais íntimo, obrigando-a a exhibir as suas partes ocultas. Esta afirmação ficaria evidenciada, se pudesse exhibir, como prova, os poemas inteiros, e não apenas algumas de suas partes. Acredito, porém, que os fragmentos já citados, dêem ao leitor visão drástica, em-

bora parcial, da tese em desenvolvimento neste ensaio. A fim de corroborá-la com outros exemplos, pretendo transitar das "Considerações sobre a ordem" — em que o verso-estribilho "Deve ser tudo ordenado" se reitera obsessivamente, no plano paralelístico da toada ou da canção medieval — para as "Considerações sobre a morte e seus hábitos". Nestas últimas, a linguagem sofre violações semânticas de exegese poética, e impactos sintáticos de arquitetura estilística. No poema inicial, a morte aparece como "Visitante insólita":

"A morte e seu consumo. / A morte e seu apuro. / O repuxo que ela traz, o soldo."

A crítica tradicional, diante destes três versos, investiga-lhes o "sentido", parafraseando-os em prosa, isto é, deslocando-os para o plano da sintaxe na construção das frases, e da semântica na fixação do significado. Observem, entretanto, que o poder referencial do substrato simbólico dos termos sob exame resulta em simples contra-senso na paráfrase prosaica. Não se trata de verificar o que o poeta transmite ou informa, mas sim o que ele comunica. E o que ele comunica sobre a "Visitante insólita" através dos versos:

"Desde antanho / concebemos seu vulto. / Desde antanho / a projetamos / no muro do que somos. / Limpa nos parece: / arroio, lebre" — estratifica-se em complexo interativo de pura ressonância interiorizada nas camadas profundas da linguagem. Nejar, jogral trovadoresco, brinca com as palavras, revelando possuir domínio completo sobre as relações entre os fatores que condicionaram a galvanização da expressividade temática pelo estilo. Cultivando o "ostinato rigore" no manuseio lírico das assonâncias e das aliterações, o poeta rio-grandense desarticula o idioma lírico, forçando-o a exprimir o incomunicável. É evidente que se "desde antanho concebemos seu vulto", a morte passa a ser a sombra que nos segue, colada ao nosso corpo. Este sentimento de familiaridade com a "visitante insólita" revela-se, mais uma vez, "desde antanho", nas palavras "a projetamos" "no muro do que somos".

Seria oportuno, agora, que o leitor se prontificasse para uma experiência de natureza psicológica. Verifique, com atenção concentrada em si mesmo, a possibilidade de inspecionar sensivelmente o "concebemos seu vulto", o "projetamos no muro do que somos", o "Limpa nos parece", o "arroio, lebre". A experiência consiste em explicitar, nas seqüências de palavras, anteriormente citadas, a interação descontínua e regressiva do "vulto" sobre "seu", e de "seu vulto" sobre "concebemos".

É claro que a seqüência desses mesmos elementos sintagmáticos, em prosa, com efeitos contínuos, lineares ou irreversíveis das locuções ou semantemas entre si, contrasta abertamente com o verso antes citado. As paráfrases prosaicas do "Concebemos seu vulto" seriam, entre outras, as seguintes: "Percebemos seu vulto", "vimos seu vulto", "contemplamos seu vulto", mas nunca "Concebemos seu vulto". Mesmo porque o ato de "conceber" o "vulto" da morte impõe a mobilização interior de todas as nossas experiências, transferidas do domínio sensível ou cenestésico para o campo amplo do comportamento intelectual.

O "conceber" o "vulto" da morte constitui estruturação sintagmática somente compatível com determinantes ou fatores específicos da linguagem poética. A linguagem prosaica repele tais construções como aberrantes de sua homogeneidade no plano sintático, e de sua linearidade no plano semântico. Não pretendo estabelecer com isso cânones restritivos do exercício livre da prosa, ou delimitar o campo de preferências e opções do escritor em matéria linguística.

Admite-se perfeitamente que um romancista, em certo trecho de sua obra, intercale a seguinte frase: "Desde antanho projetamos a morte no muro do que somos". Embora haja qualquer coisa de estranho e inusitado nestas expressões, compreende-se que elas ocorram dentro de um contexto em que o seu sentido, puramente descritivo, exerce função esclarecedora a respeito do que vem antes ou do que virá depois. Trata-se realmente de uma imagem (a morte projetada no muro que somos) que, no poema, vale por si mesma, porque tem, dentro dela própria, o seu objetivo principal que é desferir o impacto sobre a nossa sensibilidade.

Em prosa, a imagem surge como função substitutiva ou, mesmo, puramente referencial ou simbólica, não obstante, em certos casos, seu inequívoco teor poético. Notem que digo teor poético, e não feito ou caráter poético. É o caso, tantas vezes citado por mim, da esplêndida imagem de Proust sobre Albertine: "Ela era única e, portanto, inumerável". Esta imagem, na economia interna do romance proustiano, serve de síntese da personagem equívoca e multifacetada de Albertine. Observe-se que digo serve. Querendo exprimir a sua funcionalidade no contexto, isto é, o seu papel revelador da psicologia de Albertine, da sua personalidade rica de aspectos, indecifrável pela análise. Nada disso acontece no poema com os versos citados:

"Desde antanho / concebemos seu vulto. / Desde antanho / a projetamos / no muro do que somos. / Limpa nos parece: / arroio, lebre".

Vejam bem: não há continuidade linear, homogênea ou uniforme entre os dois primeiros versos, os três seguintes e os dois últimos. Não há tema a desenvolver, não há seqüência lógica, prosseguimento ou, mesmo, coerência, sentido, interligação de palavras no texto poético. O que se observa é o feito abrupto, agressivo das palavras nos versos, a sua incontinência verbal e léxica, o caráter violento, intempestivo, absurdo de sua inopinada presença. Somente ao poeta é dado dizer da morte: "Limpa nos parece: / arroio, lebre".

E pergunta-se: por que não nos escandalizamos? Por que, como Platão, não o expulsamos do nosso convívio e da nossa república? A resposta é complexa: porque se estabelece entre o leitor receptivo ao "pathos" lírico e o criador uma espécie de cumplicidade na subversão linguística, no deixar abaixo cânones e preceitos, no reduzir a escombros convenções milenárias. Esta cumplicidade entre o leitor e o poeta não significa renúncia à exegese semântica do poema, pois consiste apenas em considerá-la inoperante.

O que haverá de comum entre a morte e a circunstância dela nos parecer "limpa"? Quais são os atributos do "arroio" e da "lebre" que se encontram em nosso desaparecimento total e absoluto? Evidentemente nenhum de natureza semântica, por não haver domínio algum significativo que corresponda às propriedades de que participem "arroio", "lebre", "morte". O que há, em tudo isso, se reduz à imagem de complexos interativos, atuando fisicamente sobre os referidos vocábulos, explicitando o seu fundo comum de natureza sensorial ou cenestésica. As imagens sensíveis do "arroio" e da "lebre", associadas às sensações auditivas de murmúrio no "arroio", às sensações visuais da ligeireza e da prontidão de movimentos da "lebre" representam o fundo em que surge, de repente, a presença da morte. Esta presença permeia os poemas seguidos sobre a "Visitante Insólita", "Disciplina", "Da roupa final", "Do hábito", "Sepultamento". No poema "Disciplina", Nejar passa a "Ordenar passa a "Ordenar a morte, / rufando-a coesa, / contra o sul, o norte / e outras redondezas, / rufando-a, rufando-a / e que nada sobre / de seu rude golpe, / salvo referências"—, atribuindo-se o poder mágico de rufar a "visitante insólita", munida de asas, depois de atribuir-lhe o murmúrio, o desenvolvimento do "arroio" e a ligeireza alerta da "lebre". Em "A roupa final", o poeta interroga "Qual a roupa / que vou vestir / para tão grande / acolhida?" —, dando-nos a impressão do abraço fatal, comprimindo carnes. E notem que esta última interpretação não é semântica, e sim visual, muscular e tátil. No último poema, desta seqüência lírica, "Sepultamento", Nejar "ordena" as duas estrofes finais: "Jogral fui, depois réu / agora maço de vento / enrolado num chapéu". "Não me sintam sentimentos. / Meu invento / é estar sofrendo menos / quando tento".

Nestes versos, ocorrem expressões como... "maço de vento / enrolado num chapéu" — em que o contato interno com os sentidos, através da representação visual e cinética da cena descrita, provoca a galvanização de ocorrência pela imagem. Na estrofe seguinte, realça o primeiro verso — "Não me sintam sentimentos" pela redundância na ênfase dada à indiferença do poeta, ao defrontar a eternidade. É certo que antes, no mesmo poema, já havia declarado: "Doido ou possesso, / nada peço, / enterrem-me". E, mais adiante, reitera: "Sem fardamento para o rito, / solene ou ridículo, / enterrem-me". Notem, mais uma vez, fato totalmente esquecido pela crítica de poesia, em geral, que todas essas expressões se concatenam, interativamente, sob o signo das imagens visuais, imbricadas no texto lírico como parasitas no dorso nu das árvores.

O repertório imagístico, cravado no cerne da representação visual, desdobra-se diante dos nossos olhos, através de cenas esparsas ou de presenças vivas, sob o sortilégio da evocação ou da reminiscência. Ninguém percorre as linhas precedentes, sem evocar imagens, presas por elos fracos ou vigorosos às palavras, tonalizadas afetivamente, que se ordenam na série "doido ou possesso", "enterrem-me", "sem fardamento para o rito, / solene e ridículo /, enterrem-me". Como desconhecer o lastro afetivo e sensorial, no sentido visualizante, de termos duros e fortes como esses?

O lastro sensitivo-motor das imagens poéticas, em Nejar, constitui garantia do movimento que dinamiza ritmicamente as suas estrofes. A poética nejariana desdobra-se e evolui na base da ação verbal com mutações bruscas na temática e na busca infatigável do "ostinato rigore". Esse "ostinato rigore" é perseguido, sob todas as formas, nos poemas cuja epígrafe "Dos mortos" constitui prolongamento de tema anterior. No primeiro, "Fidelidade", destacam-se os seguintes versos da primeira estrofe:

"Parai — murmúrio — / convosco vou caminhando. / A cada margem — murmúrio — / e os mortos andam". Vejam bem: tanto nestes versos como em todos os outros citados, ocorrem palavras que mantêm contacto interno com os sentidos. A palavra "murmúrio", de ocorrência reiterada no texto, de feição onomatopáica, está munida de ressonância auditiva. O mesmo acontece com "parai", sob o ponto de vista de detida no movimento, com "vou caminhando" como sucessão de passos, com "margem", visualizada e repercutida em "murmúrio", com "os mortos andam" ligada à imagem cinética e, ao mesmo tempo, lúgubre.

Na linguagem poética, as palavras, por necessidade interna e coerção de natureza lírica, mantêm contato com a carga das imagens sensíveis e concretas. Não é poético o termo abstrato, destituído de lastro sensorial, como "idéia", "conceito", "determinismo", "democracia", "epigono", "precursor". É evidente que tais termos podem figurar no poema, porém não como abstrações desligadas da realidade canalizada pelos órgãos sensíveis, e sim através de vínculos explícitos com vocábulos de conotação empírica ou de referencial denotativo. A poesia autêntica deita raízes naquele vocabulário, enriquecido pelas reações de tonalidade sensível, que afetam diretamente o gosto, o olfato, a visão, o complexo auditivo ou as reações sensitivo-motoras. Não há poema puramente cerebral, embora Paul Valéry, seguindo a linha de Mallarmé, se compraza no jogo abstrato de idéias. Cabe ao crítico, entretanto, discernir com agudeza os esboços e lineamentos da poética valéryana para descobrir nela, sob a crosta da idéia, o latejo das reações sensíveis. É assim que no famoso poema "Cimetière Marin", celebrado pelo seu obscuro e ostensivo cerebralismo, figuram versos como estes: "O pour moi seul, à moi seul, oh moi même. / Au près d'un coeur, aux sources du poème. / Entre le vide et l'événement pur, / J'entends l'écho de ma grandeur interne, / Amère, sombre et sonore citerne / Sonnant dans d'âme un creux toujours futur!"

Haverá poucos exemplos, na aparência, de maior voluptuosidade verbal, à cata de termos esvaziados de conteúdo interno, no surto livre de sua indeterminação semântica. Reparem no "Au près d'un coeur, aux sources du poème," dirigindo a sua atenção para — "Entre le vide et l'événement pur" — a fim de se concentrarem, saltando dois versos, em: "Sonnant dans l'âme un creux toujours futur".

Parece inegável, entretanto, que o poeta, identificado com o "Cemitério Marinho" nos versos iniciais, se concentra dentro dele mesmo. E onde se refugia ele, nos seus próprios domínios? A resposta está no poe-

ma, irredutível à paráfrase em prosa. A referência ao coração como fonte do poema e a esplêndida imagem da cisterna, onde se submerge o futuro sempre renovado e sempre vazio têm qualquer coisa de mais concreta do que fatos, situações ou acontecimentos palpáveis.

A problemática poética valéryana concentra-se em explicitar, através da representação sensível, o fundo objetivo, de participação direta, de experiência acumulada que se sedimenta na forma abstrata das idéias. Os versos de Valéry, em "La Jeune Parque" e "Cantate du Narcisse" exploram essa profunda ligação que prende o conceito, a lei ou princípio às raízes da sensibilidade, aos processos da experiência tátil, olfativa, visual, auditiva ou muscular. A linha ascendente que interliga as estruturas dos órgãos sensoriais com os processos e operações do cérebro segue um caminho tortuoso, cheio de desvios e de colaterais.

A linguagem poética de Nejar tem qualquer coisa de selvagem ou de bárbara quando comparada ao refinamento e à sutileza da linguagem poética de Paul Valéry. Nejar poetiza por sacudidas e tropeços, enquanto Valéry é o movimento alado em um céu azul, sem nuvens. O poeta rio-grandense, egresso dos pagos e das coxilhas, usa palavras como pedras atiradas em alvo incerto, removendo entulhos para abrir caminhos até o repouso no esquecimento e na quietude.

Degusta a vida, come, bebe, movendo o corpanzil, aos goles rápidos e rumorosos. Nejar é o campeador, batido pela aspereza do vento, crestado de sol, exuberante de gestos, bebedor de chimarrão, estômago avultado pela intemperança na deglutição do churrasco. A meta, porém, é a poesia que ele mantém sentada em cima dos seus joelhos, a conselho de Rimbaud. Tem atração pela morte, transfigurada em "concha de nuvem", em "silêncio", "em sopro"; "Há um invólucro apenas / a ser quebrado. / Meus mortos, / há um invólucro apenas / e os sonhos vastos".

Este invólucro, em Nejar, é espesso e compacto, embora recubra aspirações febris e "sonhos vastos". O poeta, como todo rio-grandense, é um extrovertido, voltado para o mundo, mas de dentro para fora e não de fora para dentro. O seu linguajar, na poética e no convívio, tem ele como centro irradiador. Nos poemas é sempre ele que fala:

"Fechado para o balanço / de viver ou esquecer. / Fechado. / E ainda julgo-me eterno, / filho de outros pais. / E mais adiante: "Exterior, como a fachada de um prédio, / nasço e morro, ao mesmo tempo, / vaso comunicante de tudo, / nasço e morro / na pele e nervos." / "O eterno é isto: / fechado para balanço".

No poema "Vida eterna", o último da "Ordenação Primeira", reza a derradeira estrofe:

"Vida eterna, / vida eterna, / movo-me em ti. / Movo-me em teus filhos / como uma locomotiva / sobre os trilhos".

Vejo Nejar, trepidante na sua irresistível semelhança com Baco jovem, coroado de louro, taça na mão, aedo de odes e ditirambos, erguer o seu brinde à vida eterna.

## ORDENAÇÃO SEGUNDA

Na "Ordenação Segunda", Carlos Nejar atinge ponto máximo em matéria de despojamento e de sobriedade verbal. O ritmo, breve e curto, reduzido a unidades espaço-temporais, atua como cadência sincopada, corte cerce no decurso de seqüências interrompidas apenas iniciadas. Nejar cultiva o egocentrismo lírico de autocontemplação no espelho que reflete ele mesmo, de corpo intelo. Mas o poeta gaúcho projeta-se nos objetos e nas coisas, em que descobre sua própria imagem. Os pagos, as coxilhas, as querências, o céu aberto, o fórum obrigam-no a sair de si mesmo para que, ao regressar de seus poemas, tenha a alegria e a surpresa do reencontro.

A sua obsessão com a morte é manifestação de força interior e de exuberância na alegria de ser. Ele fala dos mortos como se fossem vivos, acotovelando-nos com a ponta dos ossos. A sua poesia é autêntica, na medida em que Nejar nunca sofreu influências, nem apanhou frutos de quinta alheio. O vinho que bebe foi extraído de sua própria vindíma. Os seus poemas têm a marca de sua garra, crespas e sonora.

Dá o desrespeito e a violência com que trata a linguagem. Ceifa palavras, no trigal da língua, expurgando ervas daninhas, e mondando excrescências, superfuidades ou intumescimentos. É um cirurgião que escalpela palavras como se fossem tumores. Disseca os termos e os vocábulos, examinando-os por dentro. Refreia os impulsos, canalizando-os pela disciplina e pelo regime do rigor estilístico.

Cultiva o rigor na faina dos versos, na arquitetura do poema, no esboço, no delineio e na inventiva. Ele pode dizer de si mesmo o que Demócrito declarava, ao visitar Atenas: "Eu era o único sóbrio entre bêbados". A sobriedade, em Nejar, é feita de contensão em matéria de disciplina ou de incontinência discursiva e verbal. Nejar fabricou a sua linguagem poética, vigorosa de nervos e de músculos encordoados por dentro. O poema nejariano é o endurecimento em que os versos estão munidos de subsolo. A sua poética não é de superfície, mas de profundidade.

Na linguagem comum, observa Chomsky, certos princípios universais devem operar, conjuntamente, em regras específicas, para a determinação da forma e do sentido de expressões lingüísticas inteiramente novas. Ora, nada disso se verifica na linguagem poética, em cujo contexto não atuam princípios universais. O único princípio válido, no dialeto lírico, é a "Integridade" do poema, como cada sinfonia ou sonata, está fechado dentro de si mesmo.

A análise das estruturas líricas incide sobre cada poema com critérios diferentes, desde que suas propriedades ou atributos variem de intensidade ou de extensão. Toda obra-de-arte constitui um microcosmo; não há nada de comum entre os *Lusíadas* e o *Paraíso Perdido*, embora ambos participem da ênfase e da inflação discursiva que caracterizam a epopéia. Entre Virgílio e Lucrecio há o abismo que separa, não somente as temáticas como também a arquitetura estilística e a modulação rítmica.

A noção de "ostinato rigore", subjacente ao poema autêntico, é que comanda a construção da obra no plano verbal, e no plano rítmico. É, por isso, que toda obra-de-arte desenvolve-se como tentativa para atingir o máximo de poder comunicativo com o mínimo de dispêndio de recursos técnicos. Este princípio, que concilia o mínimo com o máximo, está na base do rigor como atributo estilístico e expressividade estética.

Voltando, porém, à definição de Chomsky, cabe observar que a linguagem poética, não dispondo de princípios gerais, jamais poderá explicitar regras. Por não estar munida de regras, ao contrário do que acontece com a linguagem comum, a linguagem poética deixa de se submeter a cânones sintáticos ou semânticos. O dialeto lírico, livre por excelência, exorbita de leis e de normas. Ele desenvolve-se como a semente que rompendo a crosta espessa, se transforma em árvore. As leis de seu desenvolvimento se reduzem ao seu próprio curso, isto é, à expansão da forma modulada pelo ritmo.

A técnica da modulação rítmica subtende a forma criada pelo estilo. Em resumo, o poema absoluto, sem condições restritivas, como "Un Coup de Dés" de Mallarmé, ou "Friedenfeier" (Celebração da Paz) de Hoelderlin, traça dentro de si mesmo, o rumo e a diretriz da sua atividade criadora. E eis porque o poema autêntico explicita a criatividade no ato mesmo de se constituir em realização estética. Ele é, na sua presença viva, o fulcro e o cerne da criatividade como estado puro.

A lei geral deste trabalho, portanto, consiste em afirmar que o poema sendo criatividade na expansão da forma, escapa inteiramente aos cânones estéticos que regem o ritmo sentencial da prosa, em primeiro lugar. Em segundo lugar, a linguagem poética, a fórmula-comando se corporifica, ao contrário da prosa, no ritmo vocabular. Daí, como consequência, as diferenças que assinalam a estrutura semântica da frase, distinguindo-a frontalmente da estrutura semântica do verso. A estrutura semântica da frase, segundo Chomsky, depende das suas partes componentes. As partes integrantes da frase, como todo mundo sabe, não locuções que reúnem palavras formadoras de sentido.

No poema, porém, palavras reunidas não formam sentido na textura do verso, como se representassem locuções no interior das frases ou sentenças. É assim que, no primeiro poema da "Ordenação II", denominado "Retorno", surgem os versos: "Voltei da morte, / órfão. / Desci as escadas / do empório; / entre os móveis / e os suspensórios, / minha alma escorre. / Que alma?".

Ora, o comando do ritmo vocabular obriga o leitor a deter-se em cada palavra como se fosse dentro de uma muralha. A palavra intumescce, no texto poético, como tumor maligno, irrupção repentina, surto irreprímível. Observem o "Voltei da morte, / órfão". Não há representação semântica do domínio significativo em que os versos citados atuam como locuções ou sintagmas na frase. Não se trata, em primeiro lugar, de enunciado verbal, cujo "sentido" decorra das relações de correspondência semântica entre o termo e a realidade do objeto ou da situação correlata. Qual é,

por tanto, o setor empírico que permita aferir o grau de adequação entre o termo e o objeto por ele designado? É evidente que nada, no mundo real ou abstrato, corresponde a "Desci as escadas/do empório; / entre os móveis / e os suspensórios, / minha alma escorre. / Que aima?".

O poeta nada afirma ou contesta, usando expressões como se fossem terrenos devolutos onde tudo cabe, servindo de entulho. Nada declara, enuncia ou esclarece. As palavras servem aqui como o fio de Ariadne no labirinto. Mas acontece que este fio se tornou quebradiço, e o labirinto não tem saída. Existe, entretanto, certa ordem estética no caos linguístico que é o poema. O significado desta ordem, que se impõe à desordem semântica das palavras no verso, escapa inteiramente aos critérios da análise gramatical ou estilística dos trechos de prosa.

Trata-se, sem dúvida, de certa ordem, na subestrutura do poema, que se traduz, como diz Paul Valéry, em consciência de uma ligação profunda. Esta consciência crítica de vínculos que atuam, na escolha de palavras, como afinidades eletivas, representa o sistema de preferências do poeta. Esta ordem, que se sobrepõe à desordem semântica, aferida pelos critérios válidos na prosa, constitui técnica que ultrapassa os limites do inteligível. É necessária sensibilidade alerta para o domínio da intuição concreta em que, de acordo com a fórmula de Valéry, os "valores de choque" predominam sobre os "valores de repouso". Os valores de choque, incorporando a desordem semântica do poema moderno, reagem continuamente, na linguagem poética, contra a atitude contemplativa, a serenidade clássica, o espírito filosófico, o academismo, o ideal de beleza.

É inegável que os valores de choque da juventude contemporânea desprezam as linhas harmoniosas, a linearidade do homogêneo e do uniforme. O mundo moderno, sob o ponto de vista da ideologia política, se bifurca em dois submundos. O submundo dos que preferem a injustiça à desordem, como Goethe, e o submundo dos que preferem a desordem à injustiça como Karl Marx. A juventude manifesta preferência pela desordem, afastando-se, como se observa na França, tanto de Goethe como de Marx. Enquanto isto se verifica, em todas as artes, os cânones estéticos foram explodidos sistematicamente. Não cabem mais, na crítica moderna, definições da beleza e do sublime que atuassem como princípios reguladores de massas, perspectaviva, unidade interna perdem todo e qualquer sentido.

O predomínio da arquitetônica sobre a inspiração faz com que a análise sobrepuje a síntese. Mesmo porque a análise resulta de uma longa paciência, enquanto a síntese obedece a impulso irresistível. O perigo da análise é que se perca nas minúcias, ao passa que o perigo da síntese consiste em satisfazer-se em generalizações sem conteúdo.

A arte poética fez surgir, na linguagem, os valores de choque que são positivos e concretos como a revolta, a insubmissão, o grito de protesto. Não há poeta autêntico que se compraza em generalizações abstratas. Os valores de choque, no dialeto poética, são valores de análise, não de síntese ambiciosa e vazia. Os valores de análise aguçam a inteligência crítica

do poeta para os limites da linguagem como técnica discursiva. O discurso poético, impregnado de valores de choque, procura na densidade e na ou 'e „sewauoi,, aijos „sepires,, ap '„sewod,, aijos „olaw,, ap eja:js:leaw concentração verbais o que não se encontra na efusão e no derramamento.

Em Nejar, a arte poética, páginas adiante, irrompe de conflitos, de ebulções, de contacto interno com os sentidos:

"Abre a gaveta do tempo / sem etiquetas, poema. / Abre a gaveta e limpa-a / do esquecimento". No final do poema "Poética", as estrofes, despojadas do supérfluo e do acessório, adquirem ressonância profunda:

"Cavo o poema / com meus valores, / cavo o poema / com desespero / como se cava um filho". // "Em tudo o que crio / ou destruo; na asa da gaivota, na grot". // "O poema como balança / entra a mesa e o pensamento. / Mais perto deste, / quando me alcança".

Reparem bem que o poema para Nejar é como a terra revolvida pela enxada. O sentido dos versos, citados anteriormente, não decorre das relações de correspondência semântica entre as palavras e os objetos por elas designados. Esta seria a função simbólica das expressões verbais. A estrutura profunda do poema está na tensão conotativa entre as referências simbólicas e o repertório imagético das palavras. Se o poeta diz: "Cavo o poema / nos meus guardados, / carta de terras / que não não reparto", e mais adiante: "Cavo o poema / com suas sardas / e seus fonemas. / Tardo, recuso / eu mesmo uso / de suas penas, / urdindo as teias / desta vivenda / na noite plena. / Absalão, cavo o poema". parece evidente que Nejar nos obriga a entrar pela porta adentro, no recesso de suas imagens. A imagem nejariana canaliza e transmite interações diretas ou reversíveis de "cavo" sobre "poema", de "sardas" sobre "fonemas" e, no verso final, de "Absalão" sobre "cavo" e sobre "poema". Estas interações, de fundo puramente sensorial, explicitam entranhosos inter-silábicos, de efeito auditivo. Suscitam, além disso, visualização, com intensa tonalidade afetiva, como a da enxada que penetra os estratos da terra, como o instrumento poético penetra as camadas profundas das palavras.

Eis aí, em rápido resumo, a suma poética desse estranho rio-grandense que atingiu os limites da linguagem com a energia e a violência do campeador ao explorar os recantos e os rinções na campanha gaúcha. Não conheço nenhum poeta da nova geração que tenha, como Carlos Nejar, atingido tão diretamente os limites da expressividade lírica. É verdade que o seu equilíbrio se mantém instável nessas fronteiras oscilantes, mas as suas aptidões acrobáticas talvez lhe garantam longa permanência à beira do abismo.