

Paisagem e sublime na poesia de Marcos Siscar

letrônica

Masé Lemos¹

Lygia Clark, no começo dos anos sessenta, concebeu as obras intituladas *Abrigo poético* e *O dentro é o fora*, onde “deixa entrever sua noção ambiental e a problemática do dentro/fora, interioridade/exterioridade do sujeito.”² Creio que essas noções são fundamentais para pensarmos a questão da paisagem na arte contemporânea. Paisagem como construção de um espaço-tempo realizado no entrelaçamento do dentro e do fora, sem que haja, *transferência do sujeito no objeto* ou vice e versa, instaurando a articulação dupla de sujeito como agente/paciente.

Nelson Brissac Peixoto em seu livro “Paisagens urbanas” desenvolve a noção de paisagem para pensar a arte contemporânea a partir da noção de campo ampliado que “coloca a questão da localização, da relação da obra com o entorno”³ em contraposição à obra de arte modernista “tomada como um objeto fechado em si próprio e isolado no espaço”. Para Brissac Peixoto a “grade e as nuvens – categorias centrais da crítica da arte contemporânea – estabelecem este recorte mais amplo em que a obra se inscreve: a paisagem.” E a partir da leitura que faz de Merleau-Ponty sugere a complexidade da relação interior/exterior, ou seja, que “é preciso que aquele que vê não seja estranho ao mundo que ele olha. Ele deve ser visto de fora, instalado em meio às coisas, surpreendido no ato de considerá-las de determinado lugar.”⁴

A paisagem se propõe assim como maneira de vivenciar o espaço/natureza, a partir de um interior que se faz exterior, paisagem como ambiente, ou tomando as palavras de Lygia Clark, como “um abrigo poético onde o habitar é o equivalente do comunicar.” Habitar para

¹ UERJ/Crepal

² Paulo Herkenhoff. « Lygia Clark. » In *Lygia Clark*, Catálogo da Fundação Antoni Tàpies Barcelona, 2001, p. 43.

³ Nelson Brissac Peixoto. *Paisagens urbanas*. São Paulo: Senac, 2003, p. 14.

⁴ *Ibid*, p. 15.

comunicar, para estabelecer comunidade – a arte se quer construção deste espaço do comum, de uma dobra que se abre a uma alteridade radical.⁵

É nesse sentido que pretendemos pensar, nesse breve ensaio, a poesia de Marcos Siscar, poeta rigoroso, que constrói poemas como esculturas, como abrigos poéticos, como maneira de habitar a terra. Sobre essas questões, Siscar mantém um importante diálogo com o poeta e filósofo francês, Michel Deguy, e é sobretudo esse diálogo que tentarei traçar aqui algumas relações com a poesia de Siscar.

O SUBLIME COMO ECOLOGIA

Enquanto forma de habitar a Terra, a paisagem se transforma em uma *ecologia*, em um *oikos*. Não no sentido da simples conservação de um dado território, de uma “toca”, de um espaço delimitado onde o homem moraria. Mas como assinala Deguy, em seu ensaio “Ecologia e Poesia”, não sem a inspiração de Holderlin e Heidegger: “a terra e os mundos da terra constituem [sua] a moradia. Ele é *daqui*, mas poderia ser de outro lugar. O gênio humano, gênio da morte e da imortalidade, ao mesmo tempo inventa e transforma os modos diversos, indefinidamente transformados, de sua habitação.”⁶

Mas como explica Deguy, “Não se trata [apenas] de desfumaçar o nicho, de despouir o *Umwelt* (atmosfera ou meio ambiente), mas de reabrir a abertura – e reorganizar as aberturas – para a “grandeza” ou “clareira” (*Lichtung*) do mundo ou do Ser.»⁷ Assim, Deguy, questiona, se seria “possível estabelecer *na e pela* poesia uma ocupação diferenciada do mundo?”⁸ Como então ocupar o mundo de outra maneira, como criar abrigos poéticos que não visam, como pretende o lirismo tradicional, a re-encantar o mundo ou a retornar a um estágio de natureza original, ou ainda, a se defender do mundo, mas antes remodelá-lo a partir de outras ilações que não as ditadas pela ordem e pelo progresso dos discursos midiáticos? Como então abrir, esticar nosso espaço de habitação, projetar essa grandeza própria aos imortais, sair da nossa medida de simples mortais, e pressionar nosso limite?

Esta preocupação política de habitação do mundo requer na poesia uma volta ao lirismo,

⁵ A noção de *fora* pensada por Maurice Blanchot trabalha com a idéia de um horizonte improvável, para além da simples dicotomia interior/exterior onde estariam localizados um *eu* e o *mundo* - o *fora* seria então um lugar vazio nunca fixado, de alteridade radical.

⁶ Michel Deguy, « Écologie et poésie » In *La fin dans le monde*, Paris: Hermann Éditeurs, 2009, p. 40.

⁷ *Ibid*, p. 41.

⁸ Paula Glenadel. « Uma geopoética do ‘como-um’ » In *A rosa das línguas*. Michel Deguy, Rio de Janeiro/São Paulo: 7Letras/Cosac Naify, 2004, p. 34.

mas como sugere Jean-Pierre Maulpoix, de um “lirismo crítico”⁹ [physis e technè] que rejeita os efeitos do lirismo tradicional, ou seja, do abandono do poeta aos influxos da inspiração, para pensar a poesia como espaço de questionamento da capacidade da língua em se relacionar e criar o real.

O lirismo como dinâmica da flexibilidade, do deslocamento, como risco da subida rumo a uma revelação na busca do sublime é o que arrisca a poesia que já se sabe fadada à queda, ao mergulho radical de Ícaro no oceano. Mas sem este risco, “a poesia não poderia continuar a se fazer.”¹⁰ Assim, o sublime, para Deguy, e também para Maulpoix, não é aquilo que dá as costas à realidade, mas é o que arrisca a poesia em sua entrega ao vôo, e à violência desta impossibilidade.

Deguy, em ensaio intitulado, *Le grand-dire*¹¹, onde faz uma leitura do livro do pseudo Longino, *Peri Hupsous*, que foi traduzido por Boileau como *Do Sublime*, assinala sua preferência pela expressão “Sobre a altura” ou “Das alturas”. Isso porque para ele, Longino, numa visada ética, ressalta a importância da idéia de um pensamento que procura a altura, de uma linguagem que joga o pensamento para o alto, pensamento arriscado que visa alargar ao máximo seus limites para fora de uma conformidade ou “mortalidade”. O *grand-dire*, que não se confunde com a grandiloquência, mediria assim nosso declínio, nosso fracasso que equivale à nossa distância com o sagrado, a nossa descrença, ou melhor, “nossa incapacidade de remontar às proximidades da diferença [krisis] entre o imortal e o mortal.”¹²

Longino, que toma como fonte do sublime a obra de Homero, ressalta a importância de olhar o passado, no caso, as epopeias homéricas, para refazer a esperança, através do *grand-dire*, desse dizer arriscado entre subida e descida, para as gerações futuras. Assim prega que a linguagem tenha como medida essa linguagem divina, com a qual devemos nos comparar, insistência de um como, presente também na poesia de Deguy. Afinal, a “comparação ocupa um lugar privilegiado na teoria geopoética de Deguy: pelas analogias e deslocamentos implicados na comparação, é possível instalar-se no paradoxo, aproximar aspectos do mundo sem assimilá-los, preservando as diferenças.”¹³

Essa relação com a herança homérica, proposta por Longino, é inspiradora, e como entende Deguy, não devemos nos desesperar;

ou seja, não encolher o mundo sob o pretexto que não acreditamos mais como eles. Mas transportar, no nosso dizer se esforçando, o que pode ser

⁹ Jean-Michel Maulpoix. *Pour un lyrisme critique*. Paris: José Corti, 2009.

¹⁰ Paula Glenadel, *op. cit.*, p. 35.

¹¹ Em grego, *Megalogoreuein*.

¹² Michel Deguy, « Le grand dire » In *Du Sublime*, org. Jean-Luc Nancy, Paris : Belin, 1988, p. 12.

¹³ Paula Glenadel, *op. cit.*, p. 37.

compreendido da experiência deles para transmitir nossa experiência.¹⁴

O final da carta de Longino, tem como centro de seu ensinamento nostálgico, a recomendação de não negligenciar “o crescimento de nossas partes imortais” (Longino, XXIV, 8), ou como sinaliza Deguy, “ter uma relação com o que ultrapassa o acabamento, com aquilo que é de outra ordem que o mortal, é o que nos engaja na exortação do sublime.”¹⁵ Ou ainda, com aquilo que é estrangeiro à doxa, para ultrapassar os horizontes que nos cercam, procurar na imitação dessa linguagem divina, próprias aos imortais, justamente essa outra linguagem para além dos limites do clichê, da mídia, da poluição de nossa *cultura*. Marcos Siscar, em ensaio sobre Deguy, salienta sua luta contra a “indistinção” que tende a anular as singularidades, as “espécies”, afinal a “ruptura sumária com as particularidades tem como consequência a anulação da *diferença* (que é necessariamente uma relação).”¹⁶

Contudo a tentativa de alcançar essa imortalidade é efêmera, trata-se de ingressar num devir-perecer, entre profanação e sacrifício, numa curva mortal, onde nada fica no ar, e do sublime, das alturas, a queda, quase cômica, é fatal.

A carta de Longino a Terenciano funciona como últimas palavras, testamento/testemunho a um destinatário, palavra de passagem entre fracasso e promessa, abandono e salvação. “A testemunha escuta, se recolhe, confia à língua, ele toma a palavra “dos lábios do moribundo, prometendo realizá-la”.¹⁷ Porém, ele fracassará em realizá-la e transmitirá por sua vez ao sobrevivente a transmissão de seu fracasso. O como. Assim “o ponto elevado é aquele de onde eu percebo a terra (como terra) prometida pelo conhecimento do como.”¹⁸ Assim, a revelação, como *mimesis*, não é um engano, ela é aquela do como; de se relacionar aquilo que é pelo intermédio do como. Aquilo que é o comparado daquilo que é.

Mas, afinal, como suspender nas alturas o *logos*? Por qual *methodos*, qual *technè*? Essa é a tarefa de Longino, nos ensinar a arte, o artifício para se alcançar aquilo que é natural, a *physis*, constituída pelo pensamento e pela paixão [*pathos*, nossa natureza “afetável” afectada]. A coisa dita [o interior] e o dizer [via satélite] que encontramos no último livro de poesia de Siscar, *Interior Via Satélite*. Assim, ficaria unida, a parte e o todo, a natureza e a técnica, o dizer e a coisa a ser dita como síntese dialética¹⁹. Esse raciocínio em relação ao

¹⁴ Michel Deguy, *op. cit.*, p. 13

¹⁵ *Ibid.*, p. 13

¹⁶ Marcos Siscar. « Defesa e ilustração da poesia» In *A rosa das línguas*. Michel Deguy, Rio de Janeiro/São Paulo: 7Letras/Cosac Naify, 2004, p. 29.

¹⁷ Michel Deguy, *op. cit.*, p. 19.

¹⁸ *Ibid.*, p. 19.

¹⁹ Dialelo: espécie de círculo vicioso que não se unifica.

poema é praticado na poesia de Deguy, que segundo Siscar, revê “a separação não apenas entre as palavras e coisas, entre o dizer e aquilo que se diz, para questionar a idéia pronta da linguagem como *comunicação*, formulando uma compreensão do dizer como *interlocução*.”²⁰

A passagem do múltiplo a um, ou ajuntamento, é análoga à passagem do baixo ao elevado, a nossa aspiração natural de se ultrapassar. Assim, a *technè* conduz a alma à elevação, até a sua natureza que é lógica; o *logos* mede o alto-profundo (*mega, bathu*) – como os “cavalos divinos” homéricos mediam toda a dimensão do cosmos.

Se a hipótese é que não haveria artifício no começo – a *crise* se localizaria assim nesse segundo começo, escrever como no começo e esconder a figura, o artifício, a arte que ensina o acesso ao profundo e ao elevado, uma vez que o fogo sublime conduz os auditores *en ekstasis* – a verem somente o fogo. O paradoxo, entretanto, é que apenas pelas palavras, que deveriam ser entretanto esquecidas, que o sublime surgiria. Esquecer as figuras, o artifício para encontrar aquele momento inicial, próprio aos imortais, a salvação que finalmente se daria pelo silêncio. Mas afinal é preciso reafirmar o retorno, a nossa capacidade de, pelas palavras, se lançar ao sublime. Roubar o silêncio: trazer as palavras para o centro do poema.

A pergunta final que Deguy coloca neste ensaio é exatamente sobre o disfarce exigido às palavras: “O que eu vos digo, não é o dizer”? Ou melhor: A poesia anula o poema que se anula na poesia (se consuma em favor daquilo que o ultrapassaria e que seria ele mesmo)?²¹

Entretanto, a figuração do poema se relaciona diretamente com o dito, com as encenações dos caminhos percorridos pelo pensamento, do esforço das palavras para fugirem ao silêncio, como o próprio retorno aos deuses, à palavra, que auto-reflexiva, questiona seu dizer e seu dito.

Em *O roubo do silêncio*, livro de Marcos Siscar de 2006 a questão que é trazida à baila é a necessidade de dar a palavra ao poeta, deixar o poema na poesia figurar. Desmistificando a “limpeza” possível da linguagem, Siscar, no poema *Provisão poética para dias difíceis* diz que afinal, “simplicidade é artifício recolhido, dobrado, alisado a ferro, leveza aérea daquilo que foi corrigido e passado limpo”²²

Não se trata de retornar ao tempo dos deuses, de Homero, mas de encenar e desejar esse retorno como fulguração, como passagem, como um *como*. E é esse percurso, essa *passagem* que a poesia, o poema tenta “pegar no ar”, tentativa sempre fracassada, porém

²⁰ Marcos Siscar, *op. cit.*, p. 19

²¹ Michel Deguy, *op. cit.*, p. 41.

²² Marcos Siscar, *O roubo do silêncio*, Rio de Janeiro, 7Letras, 2006, p. 66.

continuamente posta em ato, revelando seu próprio fracasso, sua *crise*. O poema *Profissões de poeta*, do último livro de Marcos Siscar, *Interior Via Satélite*, diz bem sobre isso:

[...]
 não faço profissão de fé. da fé não vivo.
 a poesia não é pegar nem é largar. a poesia
 é o que pega e não larga
 meu amigo. aqui discordamos.²³

SUBIDAS E DESCIDAS: O SUBLIME ENTRE O DESLOCAMENTO, A DERIVA, A ESCALA

Em 1999, Siscar publicou seu primeiro livro, *Não se diz*, marcado pela perífrase, que tenta dizer aquilo que não se pode dizer. Este livro afirma que a “poesia é o ar que [ele ou] você respira”²⁴, ela é o que entra literalmente no sujeito em seu contato com o mundo. Michel Deguy, no prefácio a este livro, ressalta o uso do corte e da fluidez, no verso/pensamento sempre “entrecortado e arrebatado, apressado e paciente, empreendedor e fraturado, arriscando tudo nos seus significantes por meio de figuras e movimento”²⁵, características que marcam ainda hoje a poesia de Siscar.

Percebe-se, de maneira mais acentuada, a presença destas questões em seu último livro *Interior via satélite*. A construção de algumas de suas poesias se assemelham a labirintos próximos das esculturas de Richard Serra, a exigir uma movimentação no espaço por ela criado, proporcionando visões fragmentadas, exigindo como diz Brissac Peixoto a propósito de Serra, que a escultura seja vista com os pés. “Esse horizonte fechado – e não a transparência – é que permite a visibilidade das coisas. Os objetos interpostos requerem uma percepção na opacidade. Visão não mais estática e ótica, mas móvel.”²⁶ Assim o poeta constrói um espaço de habitação – *poema como abrigo* – onde paradoxalmente, pelo constante deslocamento em espaços de fronteira, pela deriva, se abre ao mundo, arranha a pele, se expõe à ferida.

O poema *Interior sem mapa*, situado na primeira parte do livro, diz sobre isso: “discorro pelo interior. na estrada estou fora do dentro. [...] o exílio é interior [...] interior não há. desejo o interior. [...] arrancar a casca lamber a ferida.”²⁷ Mas se interior não há, apenas o desejo de

²³ Marcos Siscar, *Interior Via Satélite*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2010, p. 54.

²⁴ Marcos Siscar, 2003, « Não se diz », in *Metade da arte*. São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac Naify/7 letras, p. 122.

²⁵ Michel Déguay, 2003, Prefácio, in « Não se diz », in *Metade da arte*. São Paulo/Rio de Janeiro: Cosac Naify/7 letras, p. 77.

²⁶ Nelson Brissac Peixoto, *op. cit.*, p. 179.

²⁷ Marcos Siscar, *Interior Via Satélite*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2010, p. 18.

lamber essa ferida, o interior se dá como espaço tanto interno quanto geográfico. O interior é retomado como lugar de procedência, do desejo, de onde se fala. Assim se torna possível uma poesia não apenas objetiva, não apenas construtiva, mas que provém também do interior, do espaço de uma afetividade não-confessional, como algo que acaba por interferir, afetar, o próprio raciocínio do poema.

A experiência do sujeito lírico no poema acima é de deriva em um espaço sem mapa, que vai sendo construído aos pedaços, pela impossibilidade de se ver a totalidade. O movimento parece construir ou percorrer uma escultura em pleno ar livre, uma espécie de *Land art*, paisagem espiralada, onde o ar que se respira – empoeirado - entra para ferir, sai do âmbito da visão para literalmente aspirar o real. O sujeito se expõe, exterioriza, “arrancar a casca lamber a ferida”, neste espaço de habitação. O exílio se faz na interioridade, no duplo movimento, do sujeito que se olha, mas que também se joga entre as coisas, que se entrega à imanência horizontal do labirinto. No interior, no campo, no canavial, percebe-se a impossibilidade de ver uma paisagem que se descortina no horizonte, dentro de uma tradição perspectivista, necessitando um deslocamento incessante, como o caminhar exigido nos jardins ingleses, ou nas grandes cidades.

Esta necessidade do caminhar, dos “pés no chão” já aparece no seu poema *Bloco de notas* de seu livro de 2003, *Metade da arte*, onde é questão uma poesia que antes escava do que pretende alcançar a elevação dos azuis celestiais. Aliás, no poema *Túmulo de Ícaro*, deste mesmo livro, o próprio título já sugere a queda violenta do poeta na “dor azul” entre céu e mar. Em *Bloco de notas* a boa poesia se faz com os pés no chão, no caminhar que escava o calçamento, que pisa o carrapicho, onde a natureza é o reverso da civilização, se confunde com ela, aproximando da idéia de arte/artifício conjugada com natureza como *pathos* e pensamento.

Bloco de notas

1. Olhe sempre para baixo enquanto anda
como se ainda pudesse pisar em carrapicho
manter os pés no chão causa boa poesia
lagartos e sarjetas têm o potencial analítico
(o calçamento contém em si o avesso
da terra instaurado pelo processo civilizatório et coetera)²⁸

²⁸ Marcos Siscar. *Metade da arte*. Rio de Janeiro : 7Letras, Cosac Naify, 2003, p. 125.

Em outro poema, do livro *Interior via satélite*, o poeta, para enxergar a cidade tomada pela avalanche de imagens que a torna opaca, radicaliza seu deslocamento, alcança vôo, arrisca o sublime de Ícaro, na mudança de escala que estabelece em seu poema *Latitude 21° 11' Longitude 49° 04' 25''*:

Latitude 21° 39' 46. 19" S

Longitude 49° 08' 57. 27" O

a primeira vez que vi o interior foi do alto. para ver o chão é preciso ir pro espaço. não há interior sem órbita. sem órbita dos olhos do astronauta. via satélite. a terra ficando longe a terra girando azul.

[...]

da capital não se vê. a capital é seu centro é o puro interior. é preciso mudar de ares mudar de escala. a subida é longa. lá fora o ar é alto rarefeito. à beira do sufocamento. o olhar saindo das órbitas exorbitante tudo tão azul²⁹

Para ver o todo, abrir uma nova perspectiva, o sujeito lírico arrisca o vôo, a falta de ar das alturas, de um sublime que acaba por sufocar, para experimentar uma imagem inusitada, tudo muda de escala, a cidade, a capital, se torna pequena, achatada, até se transformar numa mancha azul, quase nuvem, e de novo invisível, inapreensível. “Tudo tão azul” e flutuar contra a lei da gravidade, “fazer da leveza um modo de ver o mundo”³⁰ para iludir-se na aproximação do céu, esquecido de sua condição humana, do perigo da queda. O uso da figura do astronauta interessa no sentido já mencionado do risco da poesia para o sublime, pois a tecnologia, via satélite, tenta driblar, arrisca, os limites do humano.

As epígrafes que abrem seu último livro, se entrelaçam em torno da movimentação, não só da escrita como já foi dito, mas através de uma “ciência da telescopia”, comparando incessantemente o ponto de vista de perto com o de longe – no ponto de vista de longe, tudo parece exterior e nos zooms, é possível “mostrar a sombra da coisa”. Assim, ao microscópico se conjuga uma elevação radical, seja na rua familiar que se desloca para a terra colorida em Drummond ou no mar “liso e negro como uma pele de fera” sob estrelas no trecho citado de Haroldo de Campos.

²⁹ Marcos Siscar, *Interior Via Satélite*, São Paulo, Ateliê Editorial, 2010, p. 20.

³⁰ Nelson Brissac Peixoto. *Op. cit.*, p. 181.

A capa de *Interior Via Satélite* reproduz uma foto feita via satélite, e o que se vê ali é o rio Tietê, e numa curva, a casa natal do poeta, seu pequeno barco enferrujado, imperceptível, esse lugar de procedência, do afeto, enfim, um *interior via satélite*, o mais exterior possível. Já as imagens que estão no interior do livro, são zooms de fotos de pedras e águas, feitas por Cristina Carneiro Rodrigues.

A pesquisa poética de Marcos Siscar, crítico rigoroso, mantém, como já apontado, um diálogo produtivo com o pensamento do poeta e filósofo francês Michel Deguy, presente nesse livro em uma das epígrafes, e ainda no poema *Telescopia 2*: “reinventar o sublime na iminência da sublimação (deguy). a precipitação da altura. reocupar o espaço em que vivemos”.³¹ O sublime aqui funciona, como em Deguy, enquanto percepção do espaço terrestre como “habitação”, o interior em que se vive – e portanto de uma certa *ecologia*, de uma “ciência do interior” – de uma poesia concebida não apenas como relação com o mundo, mas como parte dele, como o “ar que se respira”, ou ainda, como “só poeira. tosse.”

Em *Siesta* é encenada um momento de paz doméstica, de descanso do guerreiro, do poeta que não responde ali “pela crise de verso ou pelas pequenas coisas”. Mas o poema é atravessado por um risco iminente à essa paz fingida, para ao final ameaçar morder seu leitor, o seu avesso e entretanto o próprio sujeito lírico: “sou um lagarto um escorpião./ o aventureiro que abrir a porta fique sabendo que ataco.”³² Como nos desenhos de Escher, o lagarto pode acabar por morder o seu rabo, incitando ele próprio a ruptura desse estado de “pequenas” coisas.

Siscar em resposta a uma leitura desastrada a esse poema e que pode ser lida como uma espécie de apelo ético da poesia contemporânea, afirma que “a história do sujeito é uma história de brutalidades, a história do seu desejo de constituir-se como sujeito, reagindo ao rapto de seu direito de fala. Mais do que compartilhar esse direito, cabe ao poeta hoje reivindicá-lo.”³³

Assim, para a poesia de Marcos Siscar, não está em questão, almejar o silêncio próprio à linguagem perfeita dos deuses, mas antes roubá-lo pelas palavras, e através do poema, habitar na poesia, a terra.

³¹ Marcos Siscar. *Op. cit.*, p. 26.

³² *Ibid.*, p. 66.

³³ <http://www.cronopios.com.br/site/critica.asp?id=3742>