

Esse pudor excessivo...

(gênero em notas sobre alguns poemas de
Álvaro Pinto Sobrinho)*

Haqira Osakabe**

Resumo

Há nessas poucas poesias que ficaram de Álvaro Pinto Sobrinho algo que necessariamente toca a questão gênero vs poesia. Não se tratando de homoerotismo, também não é pura invenção literária de um eu feminino. Uma certa ambivalência entre gênero e sexo talvez explique a estranha sutileza sensual desses poemas.

Palavras-chave: Gênero, Poemas, Álvaro Pinto Sobrinho.

* Recebido para publicação em novembro de 2000.

** Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da linguagem da Unicamp.

Esse pudor excessivo...

Such an Excessive Shyness...
(Gender in Notes on some Poems of Álvaro Pinto Sobrinho)

Abstract

There is something in those few remaining poems of Álvaro Pinto Sobrinho that necessarily bears upon the gender/poetry question. It is not a matter of homoeroticism, nor one of pure literary invention of a female ego. Perhaps a certain ambivalence of gender and sex explains these poems' strange sensuous subtlety.

Key words: Gender, Poemas, Álvaro Pinto Sobrinho.

Há aqueles que passam pela vida, marcando com atropelos e convulsões a existência dos próximos. Há outros que passam sem deixar pegadas tamanha é a discrição de seus gestos e de seus passos. Este foi o caso de Álvaro Pinto Sobrinho. Ou melhor teria sido seu caso, não fossem as quatro poesias que fortuitamente foram publicadas na revista *Almanaque*, há quase uma década. Um dia, muito por acaso, ele me disse que escrevia e me perguntou se eu podia ler alguma coisa sua. Passou-me umas folhas soltas. Não me lembro muito bem quantos eram seus textos. Calculo que uns trinta. Gostei muito e impressionou-me muito a fina constituição dos seus poemas. Por alguma razão, achei que eles tinham a ver com a obra de Adélia Prado de quem, até então, ele apenas ouvira falar. Tomei duas providências. Selecionei alguns poemas para o *Almanaque 13*, e insisti em que o Álvaro enviasse alguma coisa para a própria Adélia. Ele o fez e ela lhe respondeu, dizendo, se bem me lembro: “Álvaro, você é bom mesmo...”, e passou a elogios e sugestões sobre o que acabara de ler. Não obstante tudo isso, Álvaro nunca se atreveu a ir além. Numa das últimas conversas que tivemos, quando lhe perguntei como andava seu ofício de poeta, ele me respondeu que nunca mais tinha escrito e achava que jamais voltaria a fazê-lo. Não sei se aquilo que ele disse era verdade ou se, com isso, ele escondia algo de muito mais secreto. Ambos vivíamos sob o impacto violento da morte de um amigo que tínhamos em comum, e nunca pude saber se, à época da nossa conversa, ele mesmo já sabia que estava também acometido de irremediável doença. Com o tempo, fui-me esquecendo de que fizera publicar alguns de seus poemas e, um dia, pensando em escrever para esta revista do Pagu, lembrei-me deles e fui rebuscar velhas pastas à procura de seus textos. Não encontrei sua pasta. Nem sei mesmo se a conservei ou se a teria devolvido. E experimentei aquele travo doído que nos causa a sensação do irrecuperável. Mas outro dia, relendo, por acaso alguns números do *Almanaque*, surpreendi-me com seus poemas estampados no Suplemento Literário, do número 13. Reli e reli. Aquelas poesias continuaram me deixando

Esse pudor excessivo...

intrigado, para além de problemas puramente literários. E, ainda hoje, continuo me perguntando quem se fazia poeta daquele modo, ou de quem emanaria aquela poesia. Abstraindo-me do Autor, o amigo Álvaro, sempre que eu penso nos seus textos me vem à mente uma imagem cambiante. Não se trata jamais de uma figura híbrida do tipo “sentimentos de mulher dentro de um corpo de homem”, ou mais radicalmente de “um homem sentindo-se mulher”. Na época em que travei conhecimento com os poemas do Álvaro, lembro-me de haver lido textos de um autor do Rio bem no estilo do homoerotismo. Não era nada daquilo. A poesia de Álvaro, embora sensualizada, parecia tratar o sexo de um modo tão particular que sua apreensão me causava embaraço e que, hoje, ainda me provoca um certo descentramento. Este aumenta, por conta do constrangimento de que sou tomado em sabê-lo hoje morto, e sem poder dividir com ninguém a emoção que provo ao reler esses textos. Os amigos comuns não deixaram pistas e a família só sei que morava na Zona Leste de São Paulo. Esta quebra do silêncio que em torno dele acabou se fazendo, deixa-me constrangido, mas escrever estas linhas e ver novamente publicados seus poemas resulta de uma vontade de tentar imprimir com mais força as tênues pegadas que involuntariamente ele deixou apenas delineadas com seus versos. Quem sabe não estou saldando uma dívida que o silêncio de todos os amigos acabou criando?

Vou partir de um primeiro poema que diz o seguinte:

*As tábuas do forro
formam pequenos trilhos
onde meu pensamento roda.
As vezes desesperado
vai de encontro
aos tijolos que me resguardam.
E a casa vazia adquire
adquire rachaduras
eloqüentes de desassossego.*

*Se me levanto e caminho
os passos transcendem os pés
marcando na química da terra
pegadas que ninguém seguirá.
Se me sento e choro
os olhos ardem secos
como o ar que me faz falta.
Então permaneço deitado
olhando fixo os pequenos trilhos
que viajam na tua boca
(que não me respira mais)
que viajam teu corpo
(que não me pratica mais).
Sigo ouvindo as rachaduras
em cuja intimidade
tua lembrança perdura.
E meu destino embaraçado
se cumpre em doída memória.*

O poema é exemplar na sua constituição, econômico, discreto, manifestando um sofrimento quase que envergonhado: a persistência da lembrança que perdura nas rachaduras ou nos vincos do forro. Há nessa confissão discreta de dor, um momento particularmente incisivo e que a mim me parece traduzir maravilhosamente a ambiguidade ou ambivalência do sujeito do poema: *Então permaneço deitado/ olhando fixo os pequenos trilhos/ que viajam na tua boca/(que não me respira mais)/ que viajam teu corpo /(que não me pratica mais)*. Gramaticalmente, trata-se de um sujeito de gênero masculino. (*deitado, fixo*). No entanto, nesse mesmo trecho há algo que tem uma certa ressonância feminina e que se traduz na situação aparentemente passiva expressa pelas duas seqüências entre parêntesis (*que não me respira mais e que não me pratica mais*). Além do estereótipo de que a mulher é a entidade passiva no ato sexual, pouco se teria como justificar essa impressão. Mas talvez o exame desse poema todo e sua comparação com o que analisarei a seguir, possa permitir dizer alguma coisa a mais. Volto ao início do poema que

Esse pudor excessivo...

se inicia com a contemplação das tábuas do forro por onde o pensamento roda. Não querendo forçar, a posição do sujeito é de quem se acha deitado e contempla as tábuas do forro cujas juntas formam pequenos trilhos, a única posição de conforto, já que de pé seus pés tramarão pegadas que ninguém seguirá, ou sentado, seus olhos arderão em um pranto seco. Daí que ficar deitado olhando os pequenos trilhos, é a única posição que reconforta porque permite a recomposição do corpo sob o corpo e da boca sob a boca com o dramático agravante de que nem corpo nem boca não mais são exercitados. O ato amoroso é feito só das lembranças que sobrevivem na estranha intimidade das rachaduras. Fico pensando agora se, de fato, o sujeito que aí se expressa não terá mesmo a ambivalência do masculino, que se enuncia, e do feminino, que se espalha pelos versos numa languidez solitária.

Essa ambivalência não será sentida no poema seguinte:

*Em lençóis brancos e escassos
onde se aprende o silêncio
que há nos álbuns antigos
sofro do extremo pudor
que mortifica as viúvas
que cobrem de luto as argolas
e somente na convergência
do unânime silêncio
encontram a resposta
de sua estéril contemplação.
E' tamanho o meu recato
que rolo nua na cama
dizendo palavras insensatas
aprendidas em quaisquer livros
e que encham de júbilo
meu coração sem discursos.
Mas como as viúvas padeço
E não sei mais
o que é dormir sem calores,
ocupando noite e dia*

*com o cumprimento das saias
e o decote das blusas.
Esse pudor excessivo
carrega sombrinha preta
e sucessivos suspiros
quando o relógio dá a hora.*

Aqui o sujeito é assumidamente feminino que se entrega também aqui a uma languidez solitária: “*sofro o extremo pudor/ que mortifica as viúvas.*” Mas, há alguma coisa que vai além dessa solidão e que convoca no corpo o júbilo para um “*coração sem discursos*”. É um corpo que não se compraz na solidão, ao contrário, como as viúvas, “*padece*” de não saber como dormir sem “*os calores*”. Um pudor mesmo? Digamos que se trata de um pudor excessivo e que, pelo excesso, trai o transbordamento de uma sexualidade solitária. Neste caso a elocução no gênero feminino apenas confirma a feminilidade do gesto. O pudor sensualizado, a nudez em lençóis brancos, os calores do corpo dizem de uma condição de abandono e ao mesmo tempo de um clamor de prazer que nem o luto da sombrinha preta poderia conter.

Ao contrário do que se passa nesse segundo momento em que o sujeito expõe na sua feminilidade esse misto de luxúria e vergonha, o primeiro poema, lembremos, está marcado por uma intensidade de sentimentos em que aquilo que é da ordem do afeto imprime sobre a memória do ato de amor a amargura da ausência. Dá para ensaiar aqui, não sem algum atrevimento, uma idéia que não me parece de todo descabida: o que faz a grande diferença entre os dois poemas tem muito a ver com o modo pelo qual o erotismo é vivenciado pelo sujeito de cada um. Por outro lado, esse mesmo modo tem tudo a ver com o gênero em que se enuncia cada sujeito. No primeiro poema, é muito claro um certo jeito de não dizer da sensualidade, muito menos do sexo. Há um pudor tal que nele apenas se adivinha um corpo solitário. A parte mais explícita fala de um corpo que não mais é praticado, ou de uma boca que não mais é respirada. “*Praticar*”, “*respirar*” mal

Esse pudor excessivo...

tangenciam a idéia da sensualidade. E o olhar para as rachaduras do forro, ventre para cima, tem muito mais do gesto de quem “cisma” a própria solidão e desenha no corpo deitado os traços de uma ausência. Não fala propriamente de um prazer ido ou vivido, como se se envergonhasse de expor-se mesmo que indiretamente. Fala de sentimentos como se o prazer corpóreo não os traduzisse, ou os elidisse. Afirma-se masculino quando o próprio corpo se dispõe como um receptáculo, feminino na sua disponibilidade. É exatamente o oposto que se passa no segundo poema em que o sujeito se enuncia como feminino e que se harmoniza com um corpo que fala diretamente a linguagem dos sentidos: os calores que o inflamam, a despeito do luto (ou por causa dele). Fala de pudores, mas na verdade, é aquele pudor que mais acentua a sensualidade e o desejo do que o oculta sob véus. Daí se poderia chegar a uma conclusão de que entre o primeiro e o segundo poema a diferença reside na passagem entre a ambivalência e a unidade. Nesta, gênero e sexo se fundem. Talvez isso explique que o tom do primeiro poema seja o do lamento da incompletude (não apenas a falta de outro corpo, mas do próprio que se ausenta do presente para evocar-se no passado) e que o segundo seja a exaltação do que emana diretamente do corpo que se impõe, a integração do sujeito nele mesmo, na ausência do outro corpo. Pelo menos nesses dois poemas pode-se pensar que é o feminino o gênero do corpo e de suas sensações, e o masculino é o que gênero que, velando o corpo, integra-o numa espécie de envergonhada afetividade. Só ao fim do primeiro poema, parece querer eclodir algo que não se controla. Só ao fim, a densidade parece querer jorrar mas na forma da lembrança incontrolável, algo contido entre barragens., o corpo envergonhando-se do olhar de si próprio.

Mas, o que dizer dos dois poemas que transcrevo abaixo, e que em nada parecem remeter a gênero ou a sexo?

*O meu vizinho do lado
mora numa casa verde
e é tanto seu amor pelas plantas
que tudo se transforma
num único universo
calado e eficiente.
Assim é meu vizinho
quando põe na rua o lixo
restos de todo dia
demonstrando uma compreensão das coisas
tão entranhada em sua pessoa
que me pesa sobremaneira
o pó que descansa sob os móveis.*

*Sobre a toalha da mesa
amasso miolo do pão olhando o nada.
Bate o relógio da igreja
minhas mãos, quietas, recebem a alvorada.
São 6 em ponto em minha face esquerda.
Na outra face, que irremediável perda
por mais que noite já não seja!
No fundo da xícara resta um anel de café.
Amarga é a solidão daquele que resta.
Na minha mão esquerda ficará o anel até
que meu coração amargo vire festa.
Faço bolinhas de miolo e tristeza.
Bateu o relógio. A vida sobre a mesa.
Quem não sentiria este gosto amargo?
– É o café. É o café que pesa na minha língua
como se fosse um fardo.*

São poesias do cotidiano que parecem distanciar-se dos poemas até aqui referidos. Posso garantir, no entanto, que eles têm muita coisa a ver entre si, apesar de escassas ocorrências que remetam ao gênero. Começemos a falar do mais óbvio, do cotidiano que neles se desvenda: no primeiro deles, o sujeito

Esse pudor excessivo...

imagina a cena do vizinho que mora numa casa verde e que cumpre a tarefa de pôr o lixo na rua. Dois detalhes do poema chamam particularmente a atenção: o primeiro é o da relação que nele se estabelece entre a casa verde, o amor do vizinho pelas plantas e o poder transformador que isso tem. O segundo é o da relação entre o ato de pôr o lixo para fora e a profunda compreensão das coisas que aquele gesto demonstra. São dois detalhes que partem de observações de coisas banais: a cor da casa, as plantas, e o lixo na rua. O que chama a atenção aqui é que esses detalhes são percebidos por um sujeito cujo universo se circunscreve à sua casa, espaço de onde vê ou imagina ver o vizinho. Mais ainda, aquele cotidiano doméstico do vizinho, segundo o poema, se reverte sobre o cotidiano do sujeito, aquele a quem pesa o “pó que descansa sob os móveis”. São relativamente raros os poemas em que um sujeito masculino, enunciado na primeira pessoa, inscreva sua emoção num prosaico tão doméstico quanto esse de cuidar-se do pó sob os móveis. Ao contrário, a poesia de uma Adélia Prado, por exemplo, que eu colocaria aqui como paradigma da nossa poesia feminina do cotidiano, constrói-se quase sempre nesse interior. É o território do feminino: o universo fechado que vive sob a vigilância dos deuses do lar. (Recordo aqui o famoso poema da poetisa mineira: *Minha mãe cozinhava exatamente:/arroz, feijão-roxinho, molho de batatinhas./Mas cantava.*¹ Mas, o cotidiano daquilo que se expressa como masculino é mais da ordem do público: a flor do asfalto, a conversa de bar, a repartição pública, o barulho da rua, o som de um saxofone longínquo, enfim tudo aquilo cuja relevância brota de um horizonte também concreto é claro, mas situado além da casa entendida como lar. Talvez seja prudente falar-se aqui de intermediações, estágios híbridos, a fim de não se reduzir a questão a uma oposição mecanicista.

Mas, passemos ao último poema. Nele, continua falando alguém similar ao do poema precedente, um alguém feminino,

¹ *Poesia Reunida*. São Paulo. Edições siciliano, 1991, p.151.

minucioso, fígado pelos detalhes, apesar da aparente distração: a toalha da mesa, o miolo do pão, o anel que se forma na xícara de café e que remete à solidão de um anel que na mão esquerda amarga e pesa tanto quanto o gosto fundo do café. A solidão (“*irremediável perda*”, apesar da manhã que rompe) a que todo esse universo reenvia, aqui se traduz pela intimidade diminuta das coisas domésticas, pelo detalhe que elas revelam. Novamente é o pormenor, traduzido no poema anterior pelo pó sob os móveis, que circunscreve o sujeito (“*aquele que resta*”) no universo da casa. Mas, observe-se que à aparente semelhança do que ocorre com o poema que analisamos no início deste ensaio, há neste um pronome dito “masculino”, (“*aquele que resta*”); na verdade, trata-se de um indefinido que remete a qualquer dos gêneros. Remete ele ao sujeito do poema? Sim, mas somente enquanto este faz parte daqueles que restam solitários. Essa possibilidade de incluir aí o masculino provoca um fenômeno similar ao que se viu no poema das “*tábuas do forro*”: a emoção torna-se indireta, a referência ao corpo desaparece, e só o afeto e a solidão falam aí pudicamente. Menos ambivalente que o primeiro poema, mantém ele, no entanto, algo da tensão que naquele aparece muito mais clara; o masculino se sugere muito levemente, mas é o feminino que, na trama de um dia que amanhece, reconhece em cada detalhe de seu mundo a ausência do outro: “*fazer bolinhas de miolo e tristeza*”, perceber o fundo da xícara de café que desenha o mesmo vazio do anel da mão esquerda, trazem dentro de si uma concretude que remete particularmente à concretude do universo feminino que faz brotar a emoção do interior inanimado de cada objeto. Uma forma de emocionalização ou poetização daquilo que nada significa. Assim, o gosto amargo do café e o círculo que ele deixa ao fundo da xícara têm a mesma força reconstrutiva das “*tábuas do forro*” do primeiro poema. E como neste poema, a alusão ao sexo é velada ou quase nula. Um sexo que se vela, mas um gênero que se afirma como feminino.

Muito se tem discutido a esse respeito, e muitas mulheres poetisas (nesse caso, poetas), elidem esse traço como é o caso

Esse pudor excessivo...

espetacular de Orides Fontela, cuja obra, ao contrário da de Adélia Prado, emana de um universo cuja máxima concretude não é o objeto, muito menos o objeto doméstico, mas sim a forma das coisas, quase pura (Só para recordar: *O círculo/ é astuto:/ enrola-se/ envolve-se. Autofagicamente...*² ou *a fonte/ deságua na própria/ fonte.*³

Lembro-me de um colega crítico que ao falar-me da poesia de Orides, tratava-a como poesia masculina pelo seu rigor formal, sua economia, e pela forte tendência à abstração. A própria Orides, muito tempo depois, já em tempos mais abertos à expressão feminina na literatura, dizia que de feminino a poesia dela parecia ter apenas uma referência ao sangue. No mais era poesia assexuada. A própria tradição de impor o termo “poeta” e não “poetisa” para as autoras de porte mais universal assinala não apenas um preconceito, mas sobretudo uma espécie de “divisão genérica” do trabalho poético e que não deixa de revelar um critério de valoração: poesia menor (particularista) é de autoria da poetisa, poesia maior (universalizante) é de autoria da poeta. Poder-se-ia aceitar essa distinção mas em benefício de uma melhor compreensão dos problemas que subjazem essa discussão entre poesia e gênero. Retomo aqui um trabalho anterior⁴ em que, tentando compreender o que seria típico do discurso feminino, apontei para características como: concretude, abundância, inconveniência, particularização. Sem entrar, por ora, no mérito dessa caracterização, e aceitando-a, pelo menos como ponto de partida, é possível perceber-se a poesia de Orides Fontela satisfaz em muito o modelo hipoteticamente masculino, por sua economia, abstração, e um rigoroso recorte extra-individual, universalizante. Nesse sentido, a grande novidade que traz sua poesia em fins de 60 e em toda a década de 70, nada tem a ver

² *Teia*. São Paulo, Geração Editorial, 1996, p.59.

³ *Id.*, *ib.*, p.69.

⁴ “Sobre o discurso feminino”, publicado parcialmente no *Folhetim*, suplemento da *Folha de S.Paulo*, 1981.

com o advento do feminismo e não pode ser associada a inúmeros nomes de mulheres escritoras que entram em evidência nesse período. Sua novidade é que, pela primeira vez, na literatura brasileira, uma mulher ousa assumir o padrão masculino de poesia, aproximando-se da concisão, abstração e universalidade de um João Cabral de Melo Neto. O surgimento da poesia de Adélia Prado, em 78, por outro lado, deve ser ressaltado por uma razão oposta: assumidamente feminina, é farta, concreta, particularista. Quem nos heróicos anos 70, marcados por veementes discursos de igualdade entre os sexos, se atreveria a dizer a escancarar-se, louvando a normal alegria de amarrar os cabelos e varrer a casa de manhã? Ou quem sem nenhum pejo se diria completa num universo sem grandeza como o da dentadura encravada, dos urinóis sob a cama, ou do anonimato de um prato de arroz com feijão?

Retornemos agora à poesia de Álvaro Pinto Sobrinho. Ela se enquadra quase que inteiramente no paradigma feminino tal como Adélia Prado o representa: o gosto pelo concreto, cotidiano e doméstico é o mesmo. Mas, ao tocar na sexualidade, a coisa muda: a concretude desaparece quando o sujeito se enuncia masculino e se evidencia com um pudor sedutor quando se enuncia no feminino. Em outros termos, é pudicamente inconveniente no feminino, e, quando no masculino, prefere falar dos sentimentos mais do que do corpo, algo mais na linha de uma sensualidade indireta, envergonhada.

Remeto aqui às observações que fiz sobre a poesia de Adélia Prado e de Orides Fontela. O sexo na poesia feminina de Adélia é concreto: tem corpo, matéria, (até mesmo o corpo de Cristo vinca-se de sensualidade e atrai não apenas o espírito, mas a sensualidade da mulher que o contempla). O sexo na poesia de recorte masculinizante de Orides inexistente, a corporeidade e a sensualidade desaparecem no culto da forma abstrata e sem carne. Mesmo o sangue, invocado pela autora como uma remissão à sexualidade, não chega a falar aos sentidos. A poesia de Álvaro Pinto Sobrinho, numa primeira aproximação, ressoa à

Esse pudor excessivo...

feminilidade de uma Adélia Prado: é feminino quem fala das tábuas do forro, do pó sob os móveis, da borra de café ao fundo da xícara e do rolar-se nua pela cama na viuvez carente. Mas essa concretude desaparece quanto um masculino ameaça emergir. Aí o sujeito torna-se vago, e parece temer a concretude do corpo. Acredito que a sensação de leveza e de um jeito particularmente indireto de ser que seus poemas revelam, vem dessa superposição particular dos gêneros.

Saio agora dos textos e retorno ao autor. Lembro claramente da sua casa. Um certo gosto inglês no mobiliário. Uma discrição e sobriedade nos quadros e nas louças e nos talheres, nem de perto, lembrando a decoração *kisch* dos apartamentos gays. Nada de boás, cristaleiras iluminadas, pôsteres de bofes e divas. Algo muito próximo de uma dignidade fleugmática, vitoriana, a identidade bipartida e o desejo escorrendo silenciosamente pelos lençóis, solitário. Esta lembrança me leva a pensar que talvez o meu amigo, de fato, tenha imbricado de modo tão coeso sua vida dentro de seus poemas que um dia pôde considerar acabada a sua obra (a vida e o poema, ou o poema da vida). Estas linhas que acabo de escrever rendem-lhe não só homenagem. Como disse antes, resulta de uma insistência em, ao redescobrir suas pegadas, tentar fixá-las num gesto que tenta estancar a corrosão de tempo e a precariedade da própria vida.