



## O livro *Gelo* mediante “O pé esquerdo” de Sérgio Nazar David

The book *Gelo* through “O pé esquerdo” by Sérgio Nazar David

El libro *Gelo* mediante “O pé esquerdo” de Sérgio Nazar David

Éverton Barbosa Correia\*

### Resumo

Publicado em 2023, o livro *Gelo* coleciona 42 composições entre as quais está o poema “O pé esquerdo”, que dimensiona bem a autoria de Sérgio Nazar David. A leitura em curso terá como suporte a obra ensaística de Paulo Henriques Britto, recortada em três textos, a saber, “O conceito de contraponto métrico em versificação” (2009), “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês” (2011) e “O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre” (2014). A proposta do artigo é de desenvolver certa reflexão sobre o verso livre de acordo com o repertório conceitual acionado, o qual deverá servir de instrumento para a análise daquele poema. Com isso, espera-se não só ilustrar alguma compreensão da obra autoral, mas também, por meio da apreciação, esboçar uma designação aceitável da poesia contemporânea.

**Palavras-chave:** poesia contemporânea; Sérgio Nazar David; Paulo Henriques Britto.

### Abstract

Published in 2023, the book *Gelo* collects 42 compositions, among which is the poem “O pé esquerdo”, that measures well the authorship of Sérgio Nazar David. The current Reading shall be supported by the essayistic work of Paulo Henriques Britto, outlined in three texts, namely, “O conceito de contraponto métrico em versificação” (2009), “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês” (2011) e “O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre” (2014). The hypothesis is to develop a certain reflection on free verse according to the conceptual repertoire accumulated, which should serve as an instrument for the analysis of that poem. So, it is hoped not only to illustrate some understanding of the authorial work, but also, through appreciation, to sketch an acceptable designation of contemporary poetry.

**Keywords:** contemporary poetry; Sérgio Nazar David; Paulo Henriques Britto.

### Resumen

Publicado en 2023, el libro *Gelo* recoge 42 composiciones, incluido el poema “O pé esquerdo”, que refleja claramente la autoría de Sérgio Nazar David. La lectura actual será apoyada por la obra ensayística de Paulo Henriques Britto, dividida en tres textos, a saber, “O conceito de contraponto métrico em versificação” (2009), “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês” (2011) e “O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre” (2014). La hipótesis es la de desarrollar una determinada reflexión sobre el verso libre según el repertorio conceptual activado, que debe servir como instrumento para el análisis de ese poema. Con esto se espera no sólo ilustrar una cierta comprensión de la obra del autor, sino también, a través de su apreciación, esbozar una denominación aceptable de la poesía contemporánea.

**Palabras-clave:** poesía contemporânea; Sérgio Nazar David; Paulo Henriques Britto.

### Poesia contemporânea, para que te quero?

A apreciação da poesia contemporânea está condicionada por uma dificuldade de base que se impõe com grande força, qual seja, de abordar a criação poética sob critério diverso à leitura de um poema de qualquer outra época, devido à falta de distanciamento histórico, o qual faz as vezes de anteparo objetivo ou, ao menos, possibilita uma visão perspectivada pelo reconhecimento de um repertório constituído. Sem consensos nem garantias sobre o que se produz na contemporaneidade, cumpre especular, pois, sobre os modos possíveis de apreciar um poema publicado nos últimos anos e aí reside toda a fonte de conflito entre o que se apresenta

\* Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UERJ), Rio de Janeiro, RJ, Brasil. [orcid.org/0000-0001-8707-645](https://orcid.org/0000-0001-8707-645). E-mail: [evertonbcorreia@gmail.com](mailto:evertonbcorreia@gmail.com)

como autoria e sua recepção. Tanto mais quanto considerarmos que não é incomum encontrar essas entidades constitutivas do discurso – seja a autoria, seja seu público – fundidas ou confundidas entre si. Também não é raro que tais agentes discursivos estejam bifurcados numa mesma *persona* quando se pratica ambos os ofícios, o de autor e o de leitor especializado. Em virtude disso, aqui dois nomes serão acionados com funções distintas para o ato de leitura, a despeito de serem ambos reconhecidamente poetas e também ensaístas. A pretexto de sistematizar o exercício de leitura em curso, Sérgio Nazar David será considerado exclusivamente como poeta mediante a autoria de *Gelo* (2023) e Paulo Henriques Britto, apesar de ser bastante reconhecido como poeta e como tradutor, será tomado por meio de três ensaios nos quais desenvolve uma reflexão articulada sobre a poesia contemporânea, nomeadamente: “O conceito de contraponto métrico em versificação” (2009); “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês” (2011) e “O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre” (2014), aqui considerados pela ordem de publicação, para oferecer alguma instrumentalização à leitura do poema “O pé esquerdo” como parte constitutiva do volume que o colige.

A articulação dos três ensaios foi a estratégia acionada qual hipótese aceitável para a designação do que venha a ser o verso livre praticado em língua portuguesa e daí saltarmos para uma compreensão mais ampla da poesia contemporânea circunstancialmente ilustrada pela pena de Sérgio Nazar David. É preciso avisar, ainda uma vez, que o cordão de definições que se desenrola pela prosa ensaística de Paulo Henriques Britto tem sua amarração na modernidade, sem tomar o ancoradouro como uma restrição, e sim uma referência necessária. Por isso, toda a especulação formal será decorrente da compreensão do poema como um objeto literário circunstanciado em situação específica – quer nos refiramos à rima, à métrica ou à definição de verso –, cujo enraizamento se esgalha em outras dimensões artísticas – seja musical, seja plástica –, mas que floresce e frutifica como uma natureza que se secundariza ou se terceiriza, a depender da compreensão do que vem a ser natural para o objeto artístico e, em especial, para o poético.

Óbvio deve estar que tal exercício de leitura não se limita à verificação de um quadro conceitual e sua possível aplicação a um fenômeno poético, em determinada encadernação. Tampouco se pauta pela hipótese de haver uma sistematização de leitura caudatária de termos que permitissem a existência de um método próprio e universalmente válidos. Ao invés, a possível racionalização da leitura a ser desenvolvida, por enquanto, aproxima-se mais de um jogo conceitual, com aproximações e afastamentos de uma obra dada, sob a suspeita de que assim as definições encontrem assentamento, tanto melhor quanto mais se expandirem ou se atualizarem. Sem ignorar moderada manipulação do texto, previsível e inerente ao ato de leitura em si, o intento é mesmo o de manusear uma poesia que se nos apresenta como passível de abordagem analítica e, devido a isso, desperta certo interesse. Diante do esboço, a única certeza existente é a de que os conceitos ora acionados sofrerão algum tipo de ajuste ou de desestabilização, para bem qualificar a obra num cruzamento supostamente produtivo mediante o qual nem a poesia nem o repertório conceitual serão idênticos ou sairão ilesos ao final da leitura, que pretende expandir e difundir a ambos. A esperança é a de produzir algum conhecimento por meio de um objeto que se nos disponibiliza, precariamente, sob a qualificação de literário e que demanda certo tipo de abordagem. Passemos, portanto, aos elementos de instrumentalização da leitura do poema “O pé esquerdo”.

### Três ensaios de Paulo Henriques Britto

No artigo “O conceito de contraponto métrico em versificação” (2009) é cogitada a relação ostensiva entre a música e a poesia, como uma possibilidade de apreciação analítica do poema. Tomado de empréstimo da música, o conceito de contraponto conjuga harmonicamente duas ou mais vozes independentes, que podem ser lidas em particular ou no conjunto e que, aos olhos de Paulo Henriques Britto, funcionam bem quando aplicadas à leitura da tipologia de verso, que se desencadeia da modernidade em diante. A ideia em curso é a de substituir a voz do instrumento musical por modalidades rítmicas ou métricas que podem ser visualizadas no interior do verso e, quando consorciadas entre si, que permitissem a percepção de uma realização fônica do poema como um todo, considerado de verso a verso. Então, a partir de um metro de base – que firma uma espécie de contrato métrico – seria verificável sua variação tônica, mediante a identificação

de acentos primários e secundários, que se acumulam ao longo dos versos. Com isso, seria possível rever e atualizar o metro de base (o contrato métrico) não somente na sua acentuação, mas também na sua extensão, cuja repercussão incidiria sobre a própria definição do verso, que pode migrar de um pé métrico para outro, bem como sofrer a interferência métrica dos versos que lhe são contíguos, interferindo na compreensão do poema como um todo.

Em seu outro artigo, “Para uma tipologia do verso livre em português e inglês” (2011), o ensaísta argumenta que o verso livre foi sobretudo resultante do afrouxamento do verso anglo-saxão, conforme prática de Walt Whitman, subdividindo versos longos por pausas fortes, que recortariam o verso longo em duas partes, com variação acentual em acentos primários e acentos secundários. Outra modalidade de verso livre seria reconhecível pela divisão do verso pela quantidade de pés métricos, e não mais pela identidade da mesma métrica. Com isso, a oscilação entre os pés binários e ternários interferiria na métrica, cuja identidade se daria pela quantidade de pés métricos, repercutindo alguma variação na extensão do verso, embora se mantivesse a regularidade dos pés métricos como uma dominante. Outra maneira, ainda, de chegar ao verso livre seria por meio do contraponto, para o qual o *enjambement* funcionaria como elemento de concordância e de contraste entre os versos, instituindo outra modalidade de cesura ou de padrão rítmico. Por suposto, o que se processa no nível métrico, repercutiria também no nível lexical ou sonoro, com efeito expansivo ou com efeito contrativo de um mesmo núcleo, que se repete num nível de leitura ou noutro. Assim sendo, qualquer que seja o estrato de leitura assinalado, o verso livre oscilaria entre um polo convencional e outro ainda não devidamente convencionalizado, o que valeria também para a assimilação da tradição francesa, que cindiu a métrica convencional em versos polimétricos. Também aí haveria a ocorrência de um padrão dominante, em função do qual os outros metros seriam arrolados.

Para encerrar a exposição ensaística, no texto “O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre” (2014), o autor argumenta que o verso livre é aquele que não obedece a um padrão métrico regular, como uma restrição ou ampliação do que venha a ser padrão métrico, mas muito mais uma negação da regularidade que parece não ter mais razão de ser. Consoante tal observação, a constituição do verso livre dar-se-ia por meio do contraponto entre o que é possível depreender do verso grafado no espaço da página e da variação de sua base sonora. Na associação dessas duas dimensões do mesmo verso é que se abriria a possibilidade de definição do verso livre, que cada autoria deverá explorar à sua maneira, sem ignorar os traços nem o legado da tradição. Segundo o raciocínio ali exposto, de acordo com a argumentação, a poesia dos povos originários seria equivalente à conquista do verso livre contemporaneamente civilizado.

### “O pé esquerdo” como ilustração parcial do livro *Gelo*

Passando à descrição da composição “O pé esquerdo”, cumpre informar que sua estampa inicial se deu em 2023, no volume *Gelo*, que reúne 42 poemas, de várias feições, cuja apreciação merece tratamento singularizado, de caso a caso. Por isso, aquela composição ocupará lugar central aqui, a despeito da interlocução interna que alguns poemas estabelecem entre si, decorrente de uma serialidade sistêmica, desencadeada a partir do próprio título do livro, que se desdobra em títulos dos poemas, bem como em séries outras de poemas correlatas entre si, que se cruzam ao longo da encadernação. Descartada a suposição de haver aí uma estruturação compósita da brochura como um todo, cumpre escolher alguma das composições ali reunidas, à guisa de análise, para chegarmos a uma adjetivação talvez aceitável para um livro deveras enigmático. Com esse fito, segue a transcrição de um dos seus poemas, descolado da relação com outros poemas contíguos, a pretexto de destacar a observação circunstanciada da elaboração poética, como uma ilustração parcial do todo, a exemplo do que se segue:

#### O pé esquerdo

Meu pé esquerdo está mais parecido  
com o de meu pai. Seria o oposto –  
duas vezes lesionou-se o direito –  
o mais provável. Comprei um chinelo  
meio centímetro mais alto e tive dores

no joelho. Meu pai teve problemas  
de coração, de rins, de vista – cego  
dez anos, cego era palavra proibida –,  
nunca de joelho. Cego aos 57 anos,  
não tinha quase cabelos brancos  
quando morreu. Hoje pouco dá pelos  
meus brinquedos de infância, some  
semanas: não sou nada nem ninguém,  
diz. É isso aí. Tenho esse pai estranho (David, 2023, p. 41).

Se lido como portador de uma narrativa em versos livres, esse poema causa certo incômodo, porque não se consoma como enredo consequente e fica aberto qual elucubração em suspenso, sem amparo. Todavia, por debaixo da aparente liberdade que os versos sugerem, é possível visualizar um esquema rímico, ocasionalmente toante e também interno, que anima a polimetria correspondente, de verso a verso. A quantidade de 14 versos e o esquema métrico quase regular, conduz à hipótese de que o poema pode ser lido extensivamente na horizontalidade das linhas que se sucedem ou na verticalidade do todo, por meio do qual podemos vislumbrar uma métrica esquisita e anômala, que vem a ser constitutiva da composição. Aliás, é possível até mesmo ler o poema como um soneto, embora sua formalização pare um tanto frouxa, entre a rima e a métrica que o animam, haja vista ser fácil a demarcação dos quartetos sobrepostos, o que não se aplica de pronto ao restante da estrofação, que não dá para saber ao certo se se expande em dois tercetos ou três dísticos, embaçando a visão do leitor. A imagem turva que se constrói na observação do esquema estrófico, contudo, vem a ser constitutiva da expressão em movimento, da estrofação que se espalha nos esquemas métricos e rímicos, como uma condicionante do artefato gráfico vazado em versos.

A justaposição dos versos em sequência, sem uma marcação estrófica nítida – reduzida a uma estrofe única –, não escamoteia de todo uma estruturação subjacente ao fraseado, que se desenrola sob certa formalização, que ora fixa ora expande a composição, como se ela se fiasse sob o escrutínio de uma sombra móvel, e que a define no seu movimento próprio. A sombra gráfica que se move diante dos olhos de quem lê o poema é a do soneto, na consecução dos 14 versos que se precipitam uns sobre os outros, numa velocidade embaraçosa. Ao final da primeira leitura, talvez pudéssemos tomar a falta de estrofação pela estrofação simulada ou dissimulada, como equivalente do pé pelo pai ou do esquerdo pelo oposto, que se nos revela algo poético, desmontado da sintaxe convencional, mas que enseja uma leitura quiástica, talvez mais compatível com a composição em foco. Aliás, é preciso asseverar que estamos perante um poema vesgo que se constrói para quem quiser olhá-lo como algo que não se vê, quer nos refiramos ao circunstancial leitor ou à subjetividade bifurcada que se descola da grafia, qual reduplicação de um fantasma, com quem é possível alguma convivência – mórbida e grávida, solene e desconexa: com pé e sem cabeça, apesar dos “quase cabelos brancos quando morreu”. “Brinquedos de infância”? Brinquedo de criança? Tais hesitações antes reforçam a hipótese de ser o poema um soneto insone e disléxico, que mostra uma coisa quando quer dizer outra e aí reside a sua força.

As rimas de “O pé esquerdo” são toantes, internas ou órfãs (sem parselhas), e os versos são predominantemente decassílabos, com alguns metros também órfãos (contaminados pela sonoridade órfã das rimas), que às vezes encontram um arremedo de pai, como se a orfandade não fosse natural, mas consabida e consentida, mutuamente, sem dó nem piedade. O consentimento dissímulo é verificável no corpo do poema, notadamente, nos versos que suportam dupla acentuação, sendo ao mesmo tempo heroico e sáfico, tais como: “de coração, de rins, de vista – cego” e “semanas: não sou nada nem ninguém”. A dualidade rítmica, em versos invariavelmente pares, coincide com uma diversidade patológica e com uma multiplicidade de negações em “não”, em “nada”, em “ninguém” e em “nem”, todas acentuadas no curso do verso, cujo esquema rítmico pode ser lido também como um pentâmetro iâmbico, ou seja, foram esgotadas todas as possibilidades convencionais de acento em par, convertendo a dualidade numa condição, do verso e do objeto ali representado. Acentuadas e lidas com ênfase, as negações reiteradas ao longo da leitura reforçam uma condição incontornável ao verso e ao poema,

impedindo qualquer alternativa que não a negação mesma, que é potencializada pela temporalidade limítrofe e sem limite de “semanas”.

A dualidade do acento, todavia, já estava anunciada no decassílabo inicial do poema “Meu pé esquerdo está mais parecido”, o qual engatilha a hipótese do soneto, com alguma hesitação, porquanto pautada por uma duplicidade rítmica, sem ancoragem na oposição heroico/sáfico, mas suportando outra oposição mais cara à expressão autoral, com acento secundário na quarta e na sétima, porque de expressão mais popular, com cesura e com enraizamento outros, denotando com ênfase em simultâneo que não só o pé está parecido (heroico), mas também, secundariamente, que o esquerdo está mais parecido (gaita galega). A leitura, portanto, não é alternativa, e sim efetivamente dual, à proporção que o enunciado compreendido de um ritmo tem sua significação reforçada pelo outro ritmo, compondo uma acentuação sobreposta que o constitui.

Algo similar acontece com o segundo verso “com o de meu pai. Seria o oposto –”, que também suporta dupla leitura, não mais rítmica, e sim métrica, porque pode ser lido como octossílabo ou como decassílabo, o que dá a dimensão de uma dualidade substantiva na designação do verso, que passa a defini-lo, não mais apenas pela possibilidade de entonação que seria uma variável, e sim pela conformidade de sua duração no corpo do poema, que pode ter uma extensão maior ou menor, sombreada e simultaneamente. Trata-se, portanto, de uma oposição nuclear e essencial para a própria definição do verso, que reverbera no antepenúltimo verso do poema, também octossílabo, “meus brinquedos de infância, some” que dialoga com aquele, inclusive pelo enunciado cindido, que simula uma completude mediante a inversão sintática num verso e noutro. A dissonância verbal de ambos os octossílabos em relação ao sujeito da frase cria um vazio espectral, sem que saibamos ao certo quem “some” ou quem “seria o oposto”, se foi o pai que assume a subjetivação oracional seguinte ou se prospectivamente fala o filho, projetado no pai. O fato linguístico é que o corpo verbal que constitui os últimos versos faz-se por meio de uma brincadeira estranha entre pai e filho, pautada pelo sumiço de ninguém sabe exatamente quem, mas assim se autoneia: não sou nada nem ninguém. Ter esse pai é um modo de ser esse pai, que é elidido no curso do verso, constituindo um sintagma solto, qual seja, “pai estranho”, como uma forma de ter e saber esse pai.

Afora os dois octossílabos supracitados, os versos cinco e oito devem ser lidos como endecassílabos, respectivamente, “meio centímetro mais alto e tive dores” e “dez anos, cego era palavra proibida –”, circunstância em que exerceriam a condição de oposições excludentes, de um par exclusivo, a constar no corpo da composição sob o estrato métrico, acompanhados pelo dodecassílabo sinistro e esdrúxulo “nunca de joelho. Cego aos 57 anos”. Tal enumeração dos versos, ao mesmo tempo em que aponta para a polimetria do poema, encerra metros órfãos entre si, cujo emparelhamento não constitui a lisura do esquema métrico, tal qual algumas de suas rimas, igualmente órfãs. A orfandade decalcada das rimas, que não compõem o esquema esboçado, correlacionada com a orfandade decalcada dos metros, que tampouco se compõem só de decassílabos, espelhadas entre si, conferem certa anomalia à tonalidade expressiva do poema, que é reforçada pela hipótese confiada e desconfiada de o poema ter um soneto submerso à sua superfície formal. Tudo isso dá ao poema um andamento vacilante, deliberadamente trôpego, como se a autoria ou seu leitor não tivessem ou não soubessem aonde chegar, ou ainda, fingissem não saber. Por isso, a cadência do poema é necessariamente frouxa e dispersiva, mas o ritmo existe, como se vê, na planura da rima ou da métrica – como se queira –, mas não somente aí. A título de ilustração expansiva, o último verso do soneto somente se faz um decassílabo heroico, mediante uma acentuação inusitada, constituída de duas elisões sub-reptícias em sibilantes que ecoam e constituem o “pai estranho”, como a única referência que se grava ao longo do verso “diz. É isso aí. Tenho esse pai estranho.”

O poema é contornado por verbos no presente do indicativo: “está”, “dá”, “some”, “diz” e “tenho”. Esta disposição verbal verifica-se ao longo dos cinco versos que emolduram a composição, oscilando da primeira para a terceira pessoa. Tal oscilação na pessoa do discurso constitui o seu núcleo enunciativo que deriva no modo indicativo do presente para o pretérito, no horizonte de nove versos que deliram do futuro do pretérito ao pretérito perfeito, passando pelo imperfeito, quando não reduzido em oração adjetiva – “Cego aos 57 anos” –, temos os seguintes verbos: “seria”, “lesionou-se”, “comprei”, “tive”, “teve”, “tinha”, “morreu”. Se a

oscilação nas *personas* do discurso indica uma relação entre os dois entes envolvidos que ora se equivalem na temporalidade verbal – seja presente ou pretérito –, a diversidade dos tempos verbais constatada em momentos precisos do poema nos dimensiona em camadas, ao menos em dois níveis: do núcleo enunciativo e do seu contorno. O núcleo enunciativo seria dado pelo tempo pretérito, ao passo que seu contorno estaria radicado no presente, que serve de borda à sua revelação, como se a casca verbal do presente revestisse o miolo do acontecido no passado. A centralidade do passado, todavia, não enseja uma engrenagem narrativa, que, afinal, não se consuma. O encadeamento lógico dos acontecimentos no poema fica comprometido pela sucessão de *enjambements* que se precipitam sobre si, desmontando a ordem sintática do discurso, inclusive pelos vocábulos pendurados nos versos seguintes aos enunciados propostos, como uma coisa solta no discurso que depaupera todo o acontecimento. Além do mais, os *enjambements* impedem que o enredo prossiga ou a história seja contada, pairando em suspenso numa sucessão de enigmas sem respostas, como se vê na correlação dos sintagmas dispersos e dispersivos: “o mais provável”, “no joelho”. “nunca de joelho”, “meus brinquedos de infância”, “semanas” e “diz”. Mais do que completar o sentido da oração engatilhada no verso anterior, esses pedaços soltos de linguagem funcionam operativamente no interior na história narrada, interferindo no seu curso como uma condição de existência do discurso ali expresso e da constituição formal do próprio poema.

Ao final, os lapsos insinuados ou constituídos pelos *enjambements*, e que se atropelam ao longo do enredo, não permitem que a narrativa se organize e, com isso, a história não é contada com transparência, mas fica sufocada num limbo que favorece à realização poética, a bem da realização do soneto sobrepujado que se nos oferece de modo bem próprio e singular, como se pudesse reprimir no plano do absoluto atemporal – indicado pelo presente que não envelhece nem se estratifica numa sucessão de acontecimentos – algo que aconteceu particularmente e no passado ficou encravado, quando e onde somente tem amparo dos tempos verbais, insuficientes para decantar uma experiência cuja duração é deveras imprecisa. O esquerdo pelo direito, o oposto pelo provável são termos de um teorema que não se fecha, senão como um quiasmo que estrutura o poema em vários níveis e condiciona a percepção de quem presenciou uma experiência significativa na vida e nos versos com o olhar bifurcado, no passado que não se conforma ao presente, ao qual corresponde de modo assimétrico e irregular, ou no presente incapaz de apoiar, de cobrir ou de redimir um passado desigual.

A estrofação reduzida a uma estrofe única reproduz o procedimento supressivo e insuficiente, à medida que, quanto mais tentarmos visualizar os quartetos, os tercetos ou os dísticos, menor haverá de ser a compreensão do poema, que não se quer vazado em forma fixa: o desarranjo entre a forma que tudo comporta e sua realização no corpo do poema é a encruzilhada por meio da qual se constitui a expressão autoral, que não abre mão de expedientes convencionais. A paginação, por exemplo, está disposta com os poemas grafados somente nas páginas do lado direito, ímpares, imprimindo certo sabor clássico à leitura, que se abre numa zona inumerável entre o ser e o não ser da tradição. Entre o ser e o não ser da poesia, ficam alguns versos desajeitadamente dispersos como imagem redundante e reiterativa da figura autoral, qual pleonasma que se consuma em vários níveis do poema.

Para além das 42 folhas em branco, que ladeiam os 42 poemas coligidos sob o título de *Gelo*, o autor cria uma modalidade de epígrafe suplementar à leitura, como se reclamasse um tipo de contemplação ou de exploração a algumas das composições, a que correspondem indicações que podem ser elencadas assim, de poema a poema: “O grito” [para ler com “Lírica do ciborgue”, de E. M. de Melo e Castro]; “Gelo I” [para ler “A meditação sobre o Tietê”, de Mário de Andrade]; “Sombra” [para ler com “Jardinagem” de André Monteiro]; “No teu rosto” [para ler com “Verão novo”, de Gastão Cruz]; “Cicatrizes” [para ler com “Lá fiz o poema”, de Rita Taborda Duarte]. O procedimento epigráfico soa interessante, porquanto didático, à proporção que expande o sentido da epígrafe descolada e solta, tal como ilustração dispersa, para indicar e reclamar uma interlocução precisa, com endereçamento direto e específico, menos da autoria acionada, do que da obra implícita, qual pano de fundo. A indicação de leitura constitui, em simultâneo, uma reclamação ao leitor, que se obriga a fazer uma associação incomum ou imprevista, senão pelo crivo autoral.

Outro tipo de indicação paratextual, mais simples e convencional, é constatada mediante as dedicatórias, cuja correlação de poema a poema tem a enumeração a seguir: “Esferas I”, Para Yvette Centeno”; “A escada de Jacó”, “Para Ana Marques Gastão”. Esta, além de assinar a orelha do livro, assinou a coautoria do livro *O olho e a mão*, escrito a quatro mãos com Sérgio Nazar David, de acordo com a quarta capa. A escassa incidência de dedicatórias aponta, pois, para um nível mais fundo de interlocução, que não se restringe a uma composição em particular, muito embora possa ser vista também ali, nem tanto como um acidente da criação, mas muito mais como uma parceria que se materializa circunstancialmente.

Assim colocados, os paratextos funcionam como elementos mediadores e modalizadores da experiência de leitura e do movimento dos leitores, que deverão variar na medida mesma em que se dá a seleção dos artefatos constitutivos do texto, bem como da valoração do objeto literário que vem a ser o poema, coligido numa brochura circunstancial, mas articulada em amplo espectro, ao que podemos reconhecer uma tradição de leitura que a autoria reclama para si. Nem tanto como um protocolo a cancelar a leitura, mas muito mais como a atualização de códigos ou de princípios, que animam certo entendimento do que se queira literário, como atributo de uma experiência precisa no tempo e no espaço, que agonizam. A verdade da obra ora se verifica por meio de seus mecanismos constituintes, que comunicam certa experiência livresca e estipulam critérios de observação, intrínsecos à expressão mesma, como um objeto autônomo, que vale mais pelo que demonstra da experiência social encravada na leitura, do que pela exibição de certo entendimento da realidade que requer a linguagem como instrumentação discursiva de um apelo exterior a si mesma. Na poesia de Sérgio Nazar David, como, de resto, em toda poesia a linguagem utilizada não foge à metalinguagem e aí reside um princípio de civilidade e de comunhão, que precisam ser celebrados – nem tanto pela solidão da sala escura que adorna e anima aquela poesia, que não pode ser feita para um auditório amplo, mas muito mais pela amargura que suscita a cada leitor. Isso ainda é um princípio civilizacional e civilizatório, notadamente quando se fala a três por quatro contra livros e contra a leitura.

Quanto menos se queira o livro como objeto de apreciação circunstanciada em sua totalidade, mais esbarraremos em significantes que nos conduzem à compreensão contrária ao longo de *Gelo*, a começar pela sua própria nomeação que coincide com o nome de três poemas constantes no seu interior, sob a seguinte enumeração: “Gelo I”, “Gelo II” e “Gelo III”, mas não somente, porque há também aí a série “A mínima diferença I”, “A mínima diferença II” e “A mínima diferença III” e existe ainda a série “Esferas I” “Esferas II”, sem serem esses poemas timbrados no livro de modo contíguo, enunciam uma serialidade justaposta, que, se não servir para desenvolver a ideia de contraponto entre os poemas, expandindo a compreensão contrapontística do verso para o poema e do poema para o volume como um todo, decerto servirá como um traço da arte contemporânea que transfere da música para literatura o conceito de série, tal qual havia sido emprestado antes o conceito de contraponto, com o qual se relaciona como uma equivalência possível. Seja como contraponto, seja como série, o volume *Gelo* carrega consigo a condição de ser um objeto deliberadamente construído sob o crivo da artesanaria verbal, que não se esgota em si, mas tem como anteparo elementos da música e das artes plásticas, como se queira.

A capa é recortada de um quadro de Piet Mondrian, com título sugestivo que poderia soar qual símile de gelo, “Uma explosão em cinza”. De gelo em gelo, o livro derrete-se diante dos olhos do espantado leitor, que quisesse uma experiência de leitura já cristalizada sob o mosaico da tradição ou de uma correlação estreita entre forma e contemporaneidade, mas não é exatamente isso que se processa no interior do volume. Aí a forma fixa do soneto dilui-se, sem deixar marcas na sensibilidade do leitor, que permanece com a ideia fixa dos quartetos ou dos tercetos e dos decassílabos, que se derretem como um princípio de dissolução que dá vida e ânimo à expressão verbal em língua portuguesa. Nem tanto pelo grau de proximidade com Camões ou com Pessoa, da vizinhança com Bandeira ou com Drummond, mas muito mais pelo potencial expressivo que se alinha e se delineia diante dos olhos de quem lê, como uma força despropositada da segunda natureza que ora se nos apresenta.

Dizendo de outro modo, a capa é rasurada de um Mondrian antes do traço se tornar um fóssil alarmado pela cor, para suprir a deficiência da forma que se esteriliza em enquadramentos abstratos como despojos de uma racionalidade perdida, que se quer concreta: diante dos olhos. O título do quadro é um achado, porque expande e potencializa o gelo, mediante algo que lhe é

ausente em cor e só é possível quando de sua ruptura, seu estilhaçamento. Uma explosão cinza ajusta-se ao quadro pintado, bem como ao outro objeto artístico correlato, que se quer grafado no curso das páginas de uma encadernação vazada em língua portuguesa. O livro é uma sugestão de pequenos quadros que pendem do espaço gráfico para o nada e propendem na cabeça do seu leitor para um quadro maior, que não se fecha. O saldo da leitura é uma experiência turva e imprecisa, que se consuma qual verdade quase dorida, inconfessável. A capa descrita é um correlato quase objetivo do livro de Sérgio Nazar David, que navega num mar enevoadado, cuja maré é só dele e, por isso, não dá para saber quando ele está contra ou a favor da preamar.

Por óbvio, só é possível chegar a esse nível de rendimento de escrita na maturidade, quando o brilho que encandeia as sanhas juvenis já se apagou e sobra um movimento no escuro, quase um gesto. Reconhecível, mas de legibilidade difusa. Legível ainda porque irreconhecível à primeira vista como um sulco na tradição, tal qual o recorte do quadro que ilustra a capa e que, por estar superdimensionada pela ampliação, dificulta sua identificação. De igual modo, o soneto submerso ao poema “O pé esquerdo” é ele mesmo, embaçado na forma fixa, claudicante na rima e na métrica, não é de imediato apreensível, ao menos não de um jato só nem de relance. Paradoxalmente, a compreensão só nos chega mediante afastamento imoderado e consequente, sob alguma insistência e sem razão de ser. Sim, o autor assina o livro em coautoria com a assinatura da capa, que devassa e desmonta o quadro de Piet Mondrian por meio de um recorte que deforma a totalidade da arte. Sim, trata-se de um livro de versos, cuja orelha é assinada pela coautora do livro anterior. A tentativa de amarração é justa porque pautada pelo desmonte que caracteriza o livro, híbrido de outro (o anterior) – que não se configura nas páginas – e de si mesmo – que tampouco se consuma como um todo articulado. Ainda assim, há o desejo de comunicação, que não vinga por completo, senão como uma falta, um desejo falho ou um ato impreciso e a forma é ainda a do soneto como uma forma fantasma na rima e na métrica, mais do que fixa. O soneto de Sérgio Nazar David não é tributário do camoniano, tampouco é caudatário do soneto de Vinícius de Moraes ou do soneto Jorge de Lima. Menos ainda, de Joaquim Cardozo. O soneto de Sérgio Nazar David é dele mesmo, hesitante e duplo entre o octossílabo e o decassílabo, diluído de outros, ora sobrepujados e fantasmagoricamente adormecidos.

O poema ora analisado não produz nenhum ensinamento, senão certo sabor amargo que salta dos versos, a que a forma do soneto serve como a um molde obsoleto que se atualiza e se conforma à sua nova função. A falsa displicência na falta de originalidade não parece assustar o versejador, que se esmera em acionar um vocabulário já conhecido, inclusive quando articulado nas rimas. Tudo isso que poderia depor contra a expressão autoral, na verdade, promove um gesto em torno de sua figura, que dilacera a tradição, numa imagem retorcida por meio da qual busca o seu pai. A paternidade é uma constante buscada pelo autor que, sabida e deliberadamente, faz uso das categorias psicanalíticas, sem repetir cegamente a tradição nem romper seu novelo. Não é amarga nem doce a revisão da paternidade, porque é viva e não é retórica. E agora podemos voltar à exploração que ele faz da métrica bifurcada em ritmos ou na extensão dos versos como um contraponto ou um metro fantasma.

Difícil é saber quando a fronteira entre o conceito de verso e sua realização desestabilizadora no espaço da página serve à expansão da forma ou provoca uma cisão na racionalidade que se quer explícita, como se a poesia não fosse conhecimento sensível. A obviedade parece sempre ignorar de propósito que a poesia se faz por meio da forma que se cristaliza graficamente no espaço da página como um tipo de conhecimento singular. Nesse passo, o livro *Gelo* é de uma frieza horripilante, porque continua a dizer o que existe como opção. A frieza, mais do que nunca, serve de antídoto contra algo que se distorce e se equivoca, mesmo quando reproduz as convenções e as ideias mais aceitáveis. O poema “O pé esquerdo” repercute o incômodo como um contraveneno a uma espécie de epidemia que assola a contemporaneidade poética e encontra aí uma fatalidade. O poema ecoa como se estivesse a ouvir repetidamente uma assombração que gritasse não como a de *Hamlet* “Eu sou o espírito de teu pai”, mas algo bem mais simples e modesto: “Você vai viver sem mim”. Agora já não vem ao caso se o vazio é do pai ou da tradição.



## Referências

BRITTO, Paulo Henriques (2009). O conceito de contraponto métrico em versificação. *Poesia Sempre*, Rio de Janeiro, v. 31, p. 71-83. [https://www.lettras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo\\_britto/Conceito%20de%20contraponto%20metrico-rev.pdf](https://www.lettras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/Conceito%20de%20contraponto%20metrico-rev.pdf) Acesso em: 4 set. 2024.

BRITTO, Paulo Henriques (2011). Para uma tipologia do verso livre em português e inglês. *Revista Brasileira de Literatura Comparada*, v. 13, n. 19, p. 127-144. [https://www.lettras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo\\_britto/Para%20uma%20tipologia%20do%20verso%20livre.pdf](https://www.lettras.puc-rio.br/media/filemanager/professores/paulo_britto/Para%20uma%20tipologia%20do%20verso%20livre.pdf) Acesso em: 4 set. 2024.

BRITTO, Paulo Henriques (2014). O natural e o artificial: algumas reflexões sobre o verso livre. *E-lyra: Revista da Rede Internacional Lyraempoetics*, Rio de Janeiro, v. 3, n. 3, p. 27-41. Disponível em: <https://www.elyra.org/index.php/elyra/article/view/40>. Acesso em: 4 set. 2024.

DAVID, Sérgio Nazar (2023). *Gelo*. Rio de Janeiro: 7Letras.