



**Revista do Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e
Crítica Literária da PUC-SP**

nº 16 - julho de 2016

Visualidade, voz e pensamento na poesia de Lu Menezes

*Paula Glenadel Leal**

RESUMO

Parte da atividade artística contemporânea (provavelmente, a mais interessante), sem excluir o trabalho da crítica e da filosofia mais recente, trata a visualidade e a voz como um enigma. Lu Menezes realiza seu trabalho poético dentro do campo demarcado por esses pressupostos de obscuridade e de incerteza que assombram tanto nossa percepção quanto nossa representação do mundo. Em que pese o desafio de se trabalhar com categorias tão evanescentes, essa indeterminação irreduzível com que a poesia contemporânea tem de lidar oferece a ela ricas e complexas possibilidades de reorganização da experiência. O artigo busca explorar o lugar criado por esse trabalho, no qual a problematização da visualidade e da voz move uma dicção simultaneamente amistosa e sofisticada, que *percebe* o mundo de maneira indissociável das articulações textuais que *inventa*.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia contemporânea; Lu Menezes; Visualidade; Voz; Pensamento

ABSTRACT

Part of contemporary artistic activity (probably the most interesting part), including the work of criticism and recent philosophy, take visuality and voice as a puzzle. Lu Menezes develops her poetry within the field delimited by these assumptions of obscurity and uncertainty that haunt both our perception and our representation of the world. Despite the challenge of working with such evanescent categories, this irreducible indeterminacy that contemporary poetry has to deal with offers rich and complex possibilities of reorganization of experience. This article seeks to explore the place created by Menezes's work, in which the problematization of visuality and voice inspires a simultaneously friendly and sophisticated diction which *perceives* the world inseparably from the textual articulations it *invents*.

KEYWORDS: Contemporary poetry; Lu Menezes; Visuality; Voice; Thought

* Doutora em Letras Neolatinas. Professora Titular da Universidade Federal Fluminense – UFF e pesquisadora 1D do CNPq. Niterói, RJ, Brasil. paulaglenadel@uol.com.br

Introdução

Que a visualidade seja um enigma, trata-se de pressuposto que anima boa parte – certamente, a mais interessante – da atividade artística contemporânea, sem excluir o trabalho da crítica e da filosofia mais recente. Que a voz seja um problema, também. Assim como muitos poetas contemporâneos, Lu Menezes realiza seu trabalho dentro do campo demarcado por esses pressupostos de obscuridade e de incerteza, que assombram tanto nossa percepção quanto nossa representação do mundo. Em que pese o desafio de se trabalhar com categorias tão evanescentes, essa indeterminação irreduzível com que a poesia contemporânea tem de lidar oferece a ela ricas e complexas possibilidades de reorganização da experiência.

A tarefa deste artigo é a de explorar o lugar criado pela poesia de Menezes, no qual a problematização da visualidade e da voz funciona como eixo gerador de uma dicção simultaneamente amistosa e sofisticada que *percebe* o mundo de maneira indissociável das articulações textuais que *inventa*, a fim de enfatizar a força das suas invenções poéticas como modo de pensar o mundo contemporâneo.

1 O olhar do freguês

“Há na carne da contingência uma estrutura do acontecimento, uma virtude própria do roteiro” (MERLEAU-PONTY, 1964, p. 61). Partindo desse princípio, Maurice Merleau-Ponty concebe a pintura como uma investigação da relação do sujeito com “o mundo que é segundo minha perspectiva *para ser* independente de mim, que é para mim *a fim de ser* sem mim, de ser mundo” (1964, p. 84). Tal consciência da posição do eu em relação ao mundo, que subjaz ao trabalho do pintor, destoa do projeto antropomórfico de controle racional da contingência e inspira uma visão de amorosa entrega a ela. Explorando a oposição entre o conhecimento de mundo proporcionado pela ciência e aquele proporcionado pela pintura, detendo-se nas considerações de René Descartes sobre a visão e o pensamento, o grande livrinho que é *O olho e o espírito* de Merleau-Ponty permite uma profunda meditação sobre o território da arte, ali onde, como na poesia de Lu Menezes, ver e ser se aproximam.

A referência a Merleau-Ponty, além de se justificar pela insistência com que a pintura frequenta a poesia meneziana (seja na nomeação de pintores¹, na importância que a cor assume aqui, ou na primazia concedida à visualidade em muitos poemas), responde também a um gesto crítico da própria poeta, no qual ela traz para seu comentário o livro *O visível e o invisível* desse filósofo francês, a propósito da questão da “carne do mundo” em alguns poemas de Francisco Alvim, com destaque para o “músculo de poltrona” do poema pictórico alviniano “sobre uma tela de Ivan Marquetti, e a ele dedicado” (MENEZES, 2013, p. 65).

Observemos, então, em um relance, o procedimento de construção que se observa em muitos dos poemas de Menezes, organizados a partir de um núcleo “quase” narrativo, pois não se trata exatamente de um relato, uma vez que a história consiste principalmente na descrição de algo visto feita pelo poema, que vai sendo progressivamente invadida por aquela “virtude de roteiro” característica da “carne da contingência”. Esses poemas apresentam a seguinte estrutura: uma “transeunte distraída” (2011, p. 61), um “solitário comensal” (2011, p. 18), um “freguês” (2011, p. 23) ou uma “passageira” de táxi (2011, p. 59), caída ou caído em alguma parte do universo devido à criatividade do “DJ do Acaso” (2011, p. 19), que também pode ser evocada como “senso plástico do Acaso” (2011, p. 41) ou até metonimizada pela “mente aglutinante do pintor” (2011, p. 23), “avista” (2011, p. 61), dirige o “olhar” (2011, p. 23) ou “ergue os olhos” (2011, p. 48), fazendo contato visual com uma cena, um objeto, até mesmo um ângulo ou parte de algum outro objeto, tão minúsculo quanto “um ponto” (2011, p. 18). A partir desse encontro, a descrição do aspecto material logo começa a oscilar em direção à abstração, num esquema que evoca as considerações de *O olho e o espírito*.

Esse binômio poderia fornecer uma espécie de senha de leitura dos movimentos do sujeito poético meneziano, figurado como passageiro, comensal, freguês ou singelo frequentador do universo, tal como ele aparece no poema “Cerâmica” (MENEZES, 1996, p. 71): “Plantei-me em certo bar ‘Universo’/ de olhos parados à espera/ de um café// De olhos paralisados/ jacaré enlameado que o sol/ cerâmica tornasse”. Aqui, os olhos “parados”, e mais que isso, “paralisados”, evocam a disponibilidade desse sujeito para também ser visto, além de ver. A ambivalência prossegue, e o poema vai realizando através dessa figura uma fusão entre matéria-prima (*lama*) e obra (*cerâmica*),

¹ Matisse, Dufy, Mondrian, e particularmente Magritte, entre outros pintores, frequentam explícita ou implicitamente os poemas menezianos.

criando uma espécie de escultura viva, que funciona como um emblema renovado do cruzamento entre a carne do mundo e a carne do sujeito. Para Merleau-Ponty, é neste ponto que reside o enigma da visualidade, decorrente do fato de que eu possa ver a mim mesmo assim como vejo os objetos: “O enigma está em que meu corpo seja ao mesmo tempo vidente e visível.” (1964, p. 18). A *extimidade* é regra nesse jogo entre o eu e o mundo, quer ela seja tomada do ponto de vista da natureza, como ocorre em leituras fenomenológicas, quer seja abordada a partir da cultura, como o fazem as leituras psicanalíticas². Seja como for, *dentro* e *fora* do sujeito não são lugares estanques, à diferença do que é veiculado pelos nossos metafísicos arranjos linguageiros. Não estamos longe do anagrama entre “lama” e “alma” do poema “A bordo da chuva” (MENEZES, 1996, p. 76), onde a “semelhança sonora converte-se em súbita sobreposição” (SÜSSEKIND, 1997, p. 5) e que, como todo bom *Witz*, renova a compreensão do mundo, interrompendo os circuitos habituais de significação e permitindo a irrupção do acontecimento, entendido como chance dada ao incalculável de um novo sentido. Através desse anagrama, revela-se um profundo parentesco entre o eu e o mundo.

A leitura de Flora Süssekind, que detecta, no seu artigo de 1997, uma “tensão entre abstração e figuração” (p. 5) em Menezes, posteriormente enunciada como oscilação “entre abstração e materialização”, em artigo que estuda a figuração da voz (1998, p. 5), enfatiza a indissociabilidade desses dois aspectos da experiência. Os poemas de Menezes são bastante explícitos quanto a esse jogo, nomeando frequentemente as dimensões do “real” e do “ideal”. Assim ocorre em “Corpos simultâneos de cisne” (MENEZES, 1996, p. 33), meditação sobre a conhecida – e literalmente icônica – embalagem, que mostra a superposição do cisne de sal e do cisne de plástico transparente.

O poema, onde, ao final, o objeto real “míngua” até exhibir nada mais do que um invólucro vazio com sua imagem transparente, funciona também como uma evocação renovada da reflexão poética da modernidade a partir dos cisnes de Baudelaire e de

² Segundo Tania Rivera, “A psicanálise deve, obrigatoriamente, para falar do sujeito, se debruçar sobre o que lhe é mais *êxtimo* – no neologismo forjado pelo psicanalista. É impossível recorrer a uma referência fixa para a apreensão do inconsciente, pois ele não é seu próprio centro, mas remete a um campo Outro. Buscar saber *d’Isso*, portanto, nos tira o tapete, nos subverte. Pois o sujeito se constitui em relação a uma ‘exterioridade íntima’ [...]. A Coisa psicanalítica está, portanto, na Cultura, e devemos aí buscá-la, para ter notícias do sujeito.” RIVERA, Tania. A Criação Crítica. Oiticica com Lacan. *Trivium*. Ano II - Edição I - 1º Semestre de 2010, p. 223-224. Disponível em: <<http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-i-ano-ii/artigos-tematicos/ar-tem1-oiticica-com-lacan.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2016.

Mallarmé. O cisne do primeiro alude ao sentimento metafísico de exílio do sujeito poético e a sua tentativa de lembrança dos outros excluídos frente às ruinosas transformações do mundo em vias de chegar, melancolicamente, ao “apogeu do capitalismo”; já o segundo cisne poético enfatiza mais propriamente a reflexão sobre o signo linguístico em sua relação com a realidade, sem deixar de projetar o sonho de uma existência revigorada, de uma inércia que ele, “o virgem, o vivaz e o belo”, poderia expulsar. O poema de Menezes condensa, de maneira muito original, os dois aspectos, o do esvaziamento do real e o da relação entre ideia e realidade, mostrando que, como diz a crítica, “O poema deixa a modernidade, porém carrega seus estilhaços, sua fâisca” (ERBER, 2011, p. 3).

De modo semelhante, no poema “Espigas gigantes” (MENEZES, 2011, p. 61), a oscilação se dá entre o “arquetípico” e o “real”, a partir da imagem de galinhas ciscando à sombra de um cartaz publicitário mostrando grandes espigas de milho. Aqui, a “cisma” da transeunte a faz pensar que “o vento/ mordiscando/ as espigas arquetípicas/ de quando em quando/ faz/ farelos de papel amarelo/ mesclarem-se a grãos reais/ no chão, ao alcance/ das belezas camponesas lá errantes”, tendo como efeito final, diante do olhar do interlocutor a quem o poema aponta o paradoxo de o papel ser e não ser milho ao mesmo tempo, a duplicação da razão em “milho & milho”, onde esse efeito de homonímia que inter-relaciona os termos não desdiz a sua semelhança – mas não esconde a sua diferença.

Em “Onde o céu descasca” (2011, p. 18), Menezes trabalha as relações entre a arte e a realidade, através da imagem do “simulacro de céu” pintado no teto cuja tinta começou a estragar, deliciando o solitário que contempla a revelação dessa fenda como ele teria olhado se rasgarem os véus do nosso firmamento. Pequena revelação irônica sem anúncio e sem trombetas, esse poema “microapocalíptico” nos transporta na direção da origem e do fim de nossas representações, concentradas numa “– amostra menor do limbo,/ do franco, fiel, frio limbo –”. Do “simulacro” à “amostra”, percebe-se que a noção de cópia sofre aqui uma valorização e proporciona um conhecimento do mundo, ainda que em chave “minimalista”.

É a circulação constante do olhar, seu “vazamento” no mundo, o circuito entre o globo ocular e o globo terrestre e vice-versa, que suscita o interesse do eu pelo jogo entre o “máximo” e o “mínimo”, pelo “Diminuindo-aumentando” (MENEZES, 2011, p. 100), pelas “distâncias incomensuráveis” ou “distâncias não-mensuráveis” que dão título a uma série de poemas menezianos, iniciando no poema com linguagem de *zine*

publicado no *Almanaque Biotônico Vitalidade II* em 1977 pela Nuvem Cigana, e prosseguindo através dos seus três livros de poesia. Esse interesse está evidenciado no poema “Tombamento da noite (Distâncias não-mensuráveis III)” (MENEZES, 2011, p. 50). Nele, “Certo joalheiro/ incrusta em pulseira de concreto/ só aqui e ali/ um diamante// Ele deseja/ que nela se veja algo como/ – de madrugada – / engastada num prédio apagado/ uma ou outra/ janela acesa”. Afinando-se com ideias como “É no meu olho que o mundo diminui” (QUINTANE, 2004, p. 33), ou ainda “a natureza está no interior”, segundo a fórmula de Cézanne, citada por Merleau-Ponty (1964, p. 22), o poema explora “o trajeto do grande ao pequeno objeto”. A arte do joalheiro é descrita no poema como equivalente a uma tentativa de “desmedir a grandeza” (DERRIDA, 2012, p. 262). Essa *desmedida*, como ocorre nos quadros de grande formato do pintor de origem judaico-argelina Jean-Michel Atlan, pode ser relacionada com a discussão kantiana do sublime, seja ele “matemático ou dinâmico”, como indica Derrida:

Seria preciso saber se as oposições kantianas (belo/ sublime, sublime matemático/ sublime dinâmico) resistem a essa prova. Não tentarei, realmente, essa prova, como no entanto seria necessário em homenagem a um pintor que foi primeiramente um profissional e um professor de filosofia. Esquema, esboço, de enormes traços: o sublime matemático qualifica a grandeza absoluta, para além de qualquer medida, de qualquer comparação, e até de qualquer avaliação sensível do tamanho (grande ou pequeno, por exemplo, grande ou pequeno formato: o sublime matemático requer um formato fora de dimensão, absolutamente grande ou infinitamente pequeno; mas o “grande formato” pode acenar para o “fora de formato” do sublime). (2012, p. 262-263).

Assim, a *desmedida* constitui um procedimento artístico muito rico, porque cria um ponto de circulação entre uma discussão intelectual, que tem a ver com a representação “objetiva” da realidade, balizada por parâmetros tais como escala, medida, grandeza, que podem ser calculados, e uma discussão, digamos, “afetivo-pulsional”, que tem a ver com uma representação “subjetiva”, sem medida prévia. Este último aspecto está concentrado nos termos “fascinar” e “desejo” empregados por Menezes no poema: “Tudo o que fascina um *voyeur* do invisível/ é a gênese deste desejo/ na mente do joalheiro” (2011, p. 50).

No jogo entre o pequeno e o grande, está implicada também uma tensão característica da poesia de Menezes, dessa vez entre diferentes tipos de olhar. Em “Sol de Nietzsche e Hubble” (2011, p. 76), ela contrapõe o olhar humano, e até “humano demais”, dos “olhos de carbono voltados tanto para trás” ao olhar extra-humano,

portador de uma evolução (“com nossos olhos extra-humanos atuais/ muito ganhamos”) e focado à frente, daqui a milhões de anos – tendo, por isso, como consequência, um tipo de presciência da entropia do universo, que deixa o humano pensativo. Isso se revela também na comparação entre a “morte de Deus” praticada pela filosofia nietzschiana e a “morte do sol” anunciada (e, portanto, já realizada) pelos “Hubble eyes”. O poema, que descreve essa tensão irresolúvel, termina por um ponto de interrogação, o que é pouco comum nos poemas menezianos.

Em outro poema, “O mesmo olhar” (MENEZES, 2011, p. 59), o confronto acontece entre o olhar de família da espécie humana, encantada com a sua semelhança a si mesma (“Sagaz em seu táxi veloz/ o motorista nota um neném/ que tem ‘o mesmo olhar da mãe’”), e o “sub micro-/olhar” do minúsculo passarinho, visível apenas para a “parentela pássara”, pressentido “num átimo” pelo olhar da passageira do táxi. O poema se abre com a afirmação de que “Transcende a esfera do olho, / o olhar/ – é óptica que ainda escapa/ a qualquer lógica tecnológica em jogo.”. Esse olhar esquivo à lógica tecnológica, desarmado de próteses, vê apenas dentro da sua própria escala de grandeza (neste caso do poema, a passageira nem sequer chega a ver o olhar do passarinho). Contudo, na sua recusa de uma onividência objetiva, ele investe no elemento imaginativo e se assemelha a uma *vidência* – a *voyance* desejada por Arthur Rimbaud, aqui entendida como a capacidade de captar de maneira crítica e diferenciada aspectos do real que, justamente, consistem em aspectos de linguagem³. Entre *voyeur* e *voyant*, portanto, compõe-se a reflexão meneziana sobre o olhar como visão do invisível.

A questão da invisibilidade ganha especial relevo quando é projetada sobre o terreno da representação religiosa. Citando a filósofa Marie-José Mondzain a propósito da incerteza contemporânea sobre a validade documental da imagem, Laura Erber indica que ela

[...] traça uma genealogia desse imaginário conflituoso que remeteria aos séculos VIII e IX, ao momento da crise decorrente do iconoclasmo bizantino, gerador de intensos debates intelectuais em torno da representação sacra, e sobretudo nas consequências desse debate para o lugar da imagem na teologia cristã, que enfrentava o desafio de

³ Nesse sentido, pode-se propor que o que o vidente antevê (ou deseja ver) é o encontro do real e da linguagem, sempre postergado, pois ele é o próprio *impossível*, o não-saber, tal como Georges Bataille o entendeu. É interessante notar que em um poema como “Gênio” (*Illuminations*), e também em várias passagens da sua obra, Rimbaud não deixa de se referir a uma dimensão que poderíamos, com Derrida, caracterizar como messiânica, no sentido estritamente filosófico e político de um “messianismo sem messias definido”. Essa categoria é densamente trabalhada por Derrida em seu livro *Espectros de Marx*, por exemplo.

representar a dupla natureza do Cristo (simultaneamente humano e divino) evitando levantar a suspeita de idolatria. (2013).

Por isso, prossegue Erber, para Mondzain, “é importante insistir na dimensão da invisibilidade da imagem para incluir o desejo” (2013). Em “Monumento na névoa” (2011, p. 48), de Menezes, observa-se essa lógica em ação. Se “Deste sofá, basta em geral erguer os olhos para achar/ a estátua magnânima no alto”, em um dia enevoadado, entretanto, ao “olhar para cima”, o que se encontra é o “Cristo de concreto.../ invisibilizado tão perfeitamente que suspende/ minha descrença de rotina”. O poema mostra o movimento de subida do olhar (“em geral” e “hoje”), deixando o desejo em evidência na situação de invisibilidade do monumento. Sua ausência presente, em torno da qual se move o poema, sublinha uma relação entre o crer e o ver, e é complexificada pela menção à figura do “extraterrestre”, do “marciano”, que vem representar aqui outro tipo de incrível, ou até mesmo, talvez, o ponto de vista daquilo que “nos olha”. O poema reencontra a antiga discussão e forma um arranjo textual pertinente para pensar os recentes impasses em torno da imagem, que aqui ressurgem através da caracterização do “corpo vivo/ a carne do Redentor” como nascida de “raro tipo de poder-de-esconder”, alterando a expectativa de uma teatralidade religiosa da aparição, com a qual nos deparamos mais frequentemente.

2 Tonalidades menezianas

Há uma outra instância de invisibilidade, igualmente poderosa, trabalhada na poesia de Menezes, que “urge lembrar/ urgente e calmamente figurar” (2011, p. 65): a instância enigmática da voz. Flora Süssekind (1998) indica, entre outros possíveis, dois encaminhamentos em relação a uma problematização da voz: há uma via que vai realçar a voz através do monocromatismo e da locução em *off*, caso do filme *Blue*, de Derek Jarman. Por outro lado, há uma via que vai figurar a voz através da sua “concretização” em “harpejado arco-íris”, da sua “materialização via fibras, tecido, canos, tubos, cordas e cores” (1998, p. 5), caso do poema “Mil vivas à voz”, de Menezes, publicado na revista *Inimigo rumor* número 5, em 1998, e posteriormente recolhido em livro (2011, p. 67-68). Como sublinha Süssekind, o poema não abandona, contudo, apesar do seu apelo à materialidade, a abstração que caracteriza “outros exercícios poético-reflexivos de Lu Menezes” (1998, p. 5). Nessas duas abordagens, através do monocromatismo ou da iridação, a ideia de *tonalidade*, na sua duplicidade de sentidos,

oferece a possibilidade de constituir uma aliança entre a visualidade (a cor) e a voz (o tom).

Assim ocorre no poema meneziano “Nuance entre lilases” (2011, p. 66), que parte da “pequena plantação de cerejas” escondida no vinhedo, revelada pelo cozinheiro Vatel no filme citado, e reivindica a sua coloração “Vermelha entre lilases” como “metáfora para a própria delicadeza – espécie benfazeja de nuance/ que nas entrelinhas se adivinha/ e varia até o limiar do sangue”, trabalhando a ambivalência da tonalidade, em que a figuração da voz é também figuração da dimensão afetiva determinante da oscilação do modo de relação com o outro, em toda a complexidade da sua “cor” cambiante. O *pathos* do inimigo, assim, concretiza-se em voz atravessada por múltiplas nuances cromático-afetivas: “Naquele assalto/ com revólver apontado para o peito,/ o teu direito à vida não terá sido sugerido/ pelo tom levemente amigo/ do inimigo quando berrou/ ‘Larga a bolsa, pô, quer morrer?’”.

Em “Plantações de vermelhos” (2011, p. 64-65), compondo um belo buquê de borrões (“vermelhos vivos arrastados/ por teus olhos fugitivos”, que poderiam ser “rosas tomates hibiscos/ tulipas cravos papoulas”), Menezes trama uma oposição entre “figurar” e “abstrair” em termos que são válidos para o caso específico do poema, dedicado à ideia de cultivar uma proximidade com os seres amados, capaz de permitir ao sujeito estar em contato com eles, “entrever” seu olhar e “entreouvir” sua voz. Recuperando alguma parcela da perplexidade sentida pelos primeiros observadores da fuga veloz das coisas vistas durante o trajeto sobre as ferrovias, o poema faz a correspondência entre, por um lado, a ideia de abstrair e a rapidez do “trem-bala” e, por outro lado, a ideia de figurar e a calma da “câmera lento-amorosa”.

A voz é apresentada aqui como “esse isso intransferível” distinto da palavra, onde a dupla expressão demonstrativa acaba por aproximá-la do pronome indefinido de “Algo ágrafo” (MENEZES, 1996, p. 62), poema onde “algo”, literalmente insignificante, encontro ou semelhança entre formas, singelos “autoenlaces”, tenta emergir até chegar à linguagem do sujeito, inscrevendo ali o rastro de sua passagem enigmática. Na sua singularidade de “esse isso intransferível”, ela guarda uma relação com o afeto, conforme expressado pelo parentesco entre as duas palavras, por exemplo, na língua alemã: *Stimmung*, a disposição afetiva, o humor, o ânimo, e *Stimme*, a voz. “Ágrafa”, afetiva e intransferível, a voz é da ordem de um acontecimento, como na proposta de Derrida sobre a obra de Atlan, que ele também caracteriza como “pintura da voz” (2012, p. 261):

Ali onde aquilo que, por falta de melhor nome, eu apelido de “afeto”, ali onde eu poderia simplesmente dizer “o que nos acontece”, a chegada de alguém que chega, a chegada de um acontecimento, a sobrevivência de recém-chegado, desse e de nenhum outro, ali onde não poderíamos estar preparados para isso, mesmo que secretamente o esperássemos, mesmo que sem o saber contássemos com isso, como com um visitante desconhecido a quem já não é mais o caso de recusar a hospitalidade, eis que estamos, assim, “afetados” sem poder justificá-lo. Fala-se então de força, de magia, de milagre, e é justo para se render à verdade daquele que chega, do completamente outro ou do acontecimento. Na mesma série eu poderia inscrever tudo o que contorna a língua e passa as palavras, como, por exemplo, a música, a dança ou a cor. (2012, p. 270-271).

Em se tratando de cores e afetos, e de sua relação com os sons, é importante lembrar o trabalho do grupo *Der Blaue Reiter* que, a partir da reflexão de Wassily Kandinsky sobre o aspecto espiritual da cor, avança o tema da abstração no contexto europeu, de maneira diversa daquela operada pelo cubismo, considerado como excessivamente racionalista pelo grupo, composto também por Paul Klee, August Macke e Franz Marc, entre outros. O azul, cor espiritual por excelência, na visão de Kandinsky, invade a poesia de Menezes, na qual ele está por toda parte, mas em chave interpretativa menos fixa, mais flexível⁴. Se é certo que “toda sorte de azul/ do céu descende”, como propõe o poema “Tinta do céu” (2011, p. 17), onde se lê que a impregnação ideológica é inseparável da nossa percepção das cores “nelas mesmas”, a poesia de Menezes realiza uma leitura radical dessa *descendência*, incluindo a questão da sua origem e também a da sua queda (“Plebeu ou nobre, bastardo no isopor de uma embalagem de ovos, / legítimo em toda espécie de flor,”).

Pensado nessa perspectiva, o trabalho meneziano com o azul (ou os azuis) se converte em um potente dispositivo de leitura da condição do sublime na contemporaneidade, encontrando o pensamento de Michel Deguy, para quem essa condição só pode ser apreendida no duplo movimento de ascensão e queda combinadas, por exemplo, na retomada da imagem baudelairiana do “projétil”:

Na experiência estética contemporânea, de acordo com nosso gosto e juízo, portanto, a confusão fenomenal do belo com o sublime coloca em jogo, para nossa surpresa, uma transcendência exaltante e frágil [...] que eu tento caracterizar deste modo: pela adversidade e pelo enlace, a luta, o *polemos* íntimo, de uma ascensão e de uma queda, de

⁴ Laura Erber nota com precisão, a partir da diferença trabalhada por Lu Menezes na sua tese de doutorado entre “uso retiniano” e “uso semântico” da cor, o entrecruzamento de ambos os usos em *Onde o céu descasca* (2011, p. 3).

uma extração e de uma recaída, de uma redescida na subida, ou escalar em contraescalada, ou esgotamento na contraencosta, ou enlace desesperado; seus exemplos se multiplicam à medida que sua diversidade se deixa subsumir a uma espécie de princípio de sublimidade, a retenção do perecer: por exemplo, o dançarino que desacelera sua parábola, ou o fogo de artifício relançado que cai como buquê, até a erupção infernal do foguete espacial que anula o próprio peso... Experiência de uma transcendência moderna, ou extensão de uma instância superior que se inventa na ameaça da queda. O céu não cai do céu. (2010, p. 106).

Assim, a questão do sublime contemporâneo revela-se inseparável da questão da *sobrevivência* da experiência terrestre humana, deslocando o eixo da *supremacia* dessa experiência em direção mais duvidosa. Outro membro dos “cavaleiros azuis”, o pintor Franz Marc, além dos estudos sobre a associação de cores e afetos partilhados com o grupo, tem colocações muito singulares sobre a identificação com o mundo e o desaparecimento do sujeito humano no pintor, em prol do “predicado” daquilo que ele expressa em sua pintura. Vendo o quadro como uma frase, ele separa sujeito, objeto e predicado – somente alcançando este último, se realizaria a fusão dos dois primeiros, que era o seu objetivo artístico. Marc anota sobre folhas de esboços entre o final de 1912 e o começo de 1913: “O que entendemos por ‘arte abstrata’ [...] É a tentativa [e o desejo de não mais olhar nem representar o mundo com olhos humanos, mas] de dar a palavra ao mundo.” (2006, p. 179). Em “A nova pintura”, artigo de março de 1912, ele propunha: “A arte sempre foi e é na sua essência o afastamento mais temerário da natureza e do ‘natural’ que jamais existiu; ela é a ponte para o reino do espírito, a necromancia da humanidade.” (MARC, 2006, p. 150). Apesar das ideias nacionalistas contraditoriamente formuladas por Marc nessa mesma época, à beira da Primeira Guerra Mundial, observa-se na maioria dos seus escritos, como os acima mencionados, um propósito determinado de questionar o narcisismo humano através da sua arte.

Considerações finais

Numa perspectiva bastante próxima à proposta de Franz Marc, em “Escafandro para Narciso” (2011, p. 101-102), de Menezes, a reflexão sobre o ilimitado da pretensão da espécie humana é explorada de modo muito profundo, se poderia dizer, e faz apelo a imagens familiares de certo naufrágio da razão que, no auge da modernidade, já pensava a sua falência. O arraigado narcisismo da espécie fornece a ocasião para esse poema

feito em um tom de crítica irônica aos limites da nossa razão, “essa razão/ inesgotável, uma razão/ obsessiva”.

O escafandro⁵ planejado para proteger Narciso de tudo aquilo que choca sua racionalidade vem, então, juntar-se aos astronautas, baleias, motoristas de táxi, palmeiras, enguias, cientistas, galinhas, arranha-céus, flores e telescópios, entre muitas outras figuras presentes nos poemas, promotoras, à maneira dos personagens conceituais deleuzianos, de um incessante movimento que anima o trabalho de Menezes, o do pensamento sobre os aspectos desconcertantes do pequeno-grande planeta azul cuja superfície frequentamos.

REFERÊNCIAS

DEGUY, Michel. *Reabertura após obras*. Trad. Marcos Siscar e Paula Glenadel. Campinas: Editora da Unicamp, 2010.

DELEUZE, Gilles e GUATTARI, Félix. *O que é a Filosofia?* Trad. de Bento Prado Jr. e Alberto Alonso Muniz. São Paulo: Ed. 34, 2005.

DERRIDA, Jacques. Da cor à letra. In: Ginette Michaud, Joana Masó e Javier Bassas (org.). *Pensar em não ver - escritos sobre as artes do visível* (1979-2004). Trad. Marcelo Jacques de Moraes. Revisão técnica: João Camillo Penna. Florianópolis: Editora da UFSC, 2012, pp. 250-277.

ERBER, Laura. Versos embebidos em azuis. *O Globo*, Rio de Janeiro, 03 dez. 2011. Caderno Prosa & Verso, p. 3.

_____. O demônio da possibilidade. Imagem e incerteza em alguma poesia brasileira recente. *Celeuma*, São Paulo, n. 3, dez. 2013. Disponível em: <<http://www.mariantonia.prceu.usp.br/celeuma/?q=revista/3/dossie/o-dem%C3%B4nio-da-possibilidade>>. Acesso em: 10 maio 2016.

MARC, Franz. *Écrits et correspondances*. Trad. Thomas de Kayser. Édition et préface Maria Stavrinaki. Paris: École Nationale Supérieure des Beaux-Arts, 2006.

MENEZES, Lu. *O amor é tão esguio*. Rio de Janeiro: Edição da autora, 1980.

_____. – *Abre-te, Rosebud!* Rio de Janeiro: 7Letras, 1996.

⁵ Cabe lembrar a origem da palavra, em que dois radicais gregos se juntam para formar um estranho ser, um “homem barco”.

_____. Entre um *mouse* e a Terra azul. In: SÜSSEKIND, Flora; DIAS, Tânia; e AZEVEDO, Carlito (org.). *Vozes femininas. Gênero, mediações e práticas de escrita*. Rio de Janeiro: 7Letras; Fundação Casa Rui Barbosa, 2003. p. 469-474.

_____. *Onde o céu descasca*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

_____. *Francisco Alvim por Lu Menezes* Rio de Janeiro: Eduerj, 2013.

_____. As cores de Lu Menezes. Entrevista a Alice Sant'Anna. 14 nov. 2014. *Rádio Batuta*. Disponível em: <<http://www.radiobatuta.com.br/Episodes/view/731>>. Acesso em: 10 maio 2016.

MERLEAU-PONTY, Maurice. *L'Œil et l'Esprit*. Paris: Gallimard, 1964.

NIETZSCHE, Friedrich. *Contribution à la généalogie de la morale*, Traduction et notes par Angèle Kremer-Marietti. Précédé de “De la philologie à la généalogie” par Angèle Kremer-Marietti. Paris: Union générale d'éditions, 1974.

QUINTANE, Nathalie. *Começo*. Trad. Paula Glenadel. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.

RIVERA, Tania. A Criação Crítica. Oitica com Lacan. *Trivium*, Rio de Janeiro, Ano II, ed. 1, 1º semestre 2010. Disponível em: <<http://www.uva.br/trivium/edicoes/edicao-i-ano-ii/artigos-tematicos/ar-tem1-oitica-com-lacan.pdf>>. Acesso em: 10 maio 2016.

SÜSSEKIND, Flora. Questões de eco. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 15 mar. 1997. Caderno Ideias, p. 5.

_____. Blue. *Jornal do Brasil*, Rio de Janeiro, 04 jul. 1998. Caderno Ideias, p. 5.

Data de submissão: 07/03/2016

Data de aprovação: 05/04/2016