

Revista *TextoPoético*

Volume 12 – 1º semestre de 2012

Sumário

EDITORIAL

Editorial: Ainda a riqueza polissêmica do texto poético

Antônio Donizeti PIRES**Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA**

ENTREVISTA

‘O espanto originário’: A poesia por Iacyr Freitas e Fernando Fiorese

Maria Lúcia Outeiro FERNANDES**Paulo ANDRADE**

ARTIGOS

As imagens primordiais e sua relação com o espaço citadino na poesia de Pablo Neruda

Ximena Antonia DÍAZ MERINO

Emílio Moura: Contemplações do poeta-viajante

Viviana Pereira SILVA**Ilca Vieira de OLIVEIRA**

O poema e a prece na poesia moderna nacional

Rosana Rodrigues da SILVA

Luto e tatuagem: Violência e marginalidade na poesia de Duda Machado

Fabio WEINTRAUB

Os mitos africanos e a lírica de protesto na poesia contemporânea de Waldo Motta

Ricardo Alves dos SANTOS

Kênia Maria de Almeida PEREIRA

Alma Vênus, de Marco Lucchesi: Em busca do paraíso (im)perdido

Alexandre de Melo ANDRADE

Dois livros ou As encruzilhadas do dizer de Maria Esther Maciel

Patrícia Aparecida ANTONIO

A lírica contemporânea de Fernando Fiorese e de José Fernandes: Relações intertextuais com as tradições

Rosângela Aparecida CARDOSO

RESENHAS

A cartografia da noite, de Micheliny Verunschik

Elaine Cristina CINTRA

Viavária: Iacyr Anderson Freitas reelabora ruínas de erros da História

Paulo ANDRADE

Infância, memória e conflitos em *Estrela fria*, de José Almino

José Batista de SALES

Esquimó, de Fabrício Corsaletti

Cristiane Rodrigues de SOUZA

Intertextos: Relações com o mundo na poesia de *O homem inacabado*, de Donizete Galvão

Audrey Castañón de MATTOS

Um poeta entre os moinhos de carne: *O homem inacabado*, de Donizete Galvão

Bruno Darcoleta MALAVOLTA

EDITORIAL

Editorial: **Ainda a riqueza polissêmica do texto poético**

O volume 12 da revista eletrônica *TextoPoético* (órgão oficial do GT Teoria do Texto Poético, da ANPOLL, site www.textopoetico.com.br), ora entregue ao público, é referente ao primeiro semestre de 2012 e está organizado do seguinte modo:

A abertura é uma entrevista dupla, inédita e exclusiva, com os poetas Fernando Fábio Fiorese Furtado e Iacyr Anderson Freitas, conduzida com sensibilidade por Maria Lúcia Outeiro Fernandes e Paulo Andrade. Ambos, amigos da *TextoPoético*, amigos pessoais nossos e amigos de longa data dos dois poetas mineiros, gentilmente aceitaram o convite da revista para conversar com os dois artistas, e aqui fica registrado nosso incondicional agradecimento ao simpático casal.

A seção a seguir apresenta oito estudos sobre temas variados da poesia moderna e contemporânea, sendo o primeiro dedicado ao chileno Pablo Neruda, “As imagens primordiais e sua relação com o espaço citadino na poesia de Pablo Neruda”, de autoria de Ximena Antonia Díaz Merino (UNIOESTE/Marechal Cândido Rondon). Os dois seguintes voltam-se para a poesia brasileira moderna, enfocando tanto um importante poeta não canônico, no artigo “Emílio Moura: Contemplação do poeta-viajante”, de Viviana Pereira Silva e Ilca Vieira de Oliveira (UNIMONTES), quanto aspectos da poesia religiosa brasileira em “O poema e a prece na poesia moderna nacional”, de Rosana Rodrigues da Silva (UNEMAT/Sinop).

Os próximos cinco estudos debruçam-se sobre problemas poético-literários da contemporaneidade: Fabio Weintraub (USP), em “Luto e tatuagem: Violência e marginalidade na poesia de Duda Machado”, a partir do contexto artístico-cultural dos anos 60/70, vincado por várias formas de violência institucionalizada e marginalidade-resistência, analisa um conhecido poema de Duda Machado publicado nos anos 70; Ricardo Alves dos Santos e Kênia Maria de Almeida Pereira (UFU), em “Os mitos africanos e a lírica de protesto na poesia contemporânea de Waldo Motta”, trazem à baila a questão do mito na poesia do capixaba, além de enfatizar outro(s) modo(s) de marginalidade a que estão sujeitos o poeta, o negro e o homossexual, nos dias que correm; Alexandre de Melo Andrade (UNIESP/Ribeirão Preto), em “*Alma Vênus*, de Marco Lucchesi: Em busca do paraíso (im)perdido”, apresenta a obra inaugural do poeta carioca, ressaltando o sagrado específico que a embasa; Rosângela Aparecida Cardoso (UFG/Goiânia), em “A lírica contemporânea de Fernando Fiorese e de José Fernandes: Relações intertextuais com as tradições”, parte do conhecido conceito de

“enfolhamento [ou ‘esfolhamento’] das tradições”, de Benedito Nunes, para avaliar alguns poemas dos dois autores citados no título. Por seu turno, Patrícia Aparecida Antonio (UNESP/Araraquara), a partir do conceito de “hibridismo”, lê com aguda sensibilidade os dois livros “de prosa” da mineira Maria Esther Maciel, cujo trabalho, segundo enfatiza a articulista, suscita a adesão cúmplice do leitor e ampara-se na implosão dos gêneros e subgêneros literários e na deliberada mistura de prosa narrativa, poesia lírica e aporte dicionaresco.

A seção de resenhas contém seis trabalhos, sendo todos apreciações críticas de livros de poesia editados em 2010, nesta ordem: Elaine Cristina Cintra (UFU), em “*A cartografia da noite*, de Micheline Verunsch”, apresenta o último livro da pernambucana radicada em São Paulo; Paulo Andrade (UNESP/Assis) estuda com afinco “*Viavária*: Iacyr Anderson Freitas reelabora ruínas de erros da História”; José Batista de Sales (UFMS/Três Lagoas), em “Infância, memória e conflitos em *Estrela fria*, de José Almino”, analisa criticamente o livro do poeta pernambucano; Cristiane Rodrigues de Souza (Barão de Mauá/Ribeirão Preto), em “*Esquimó*, de Fabrício Corsaletti”, estuda com desvelo o último trabalho do poeta paulista; enfim, *O homem inacabado*, do mineiro Donizete Galvão, merece a atenção de duas leituras diferentes, mas complementares por enfatizarem aspectos como a intertextualidade e a intersemiose que fundamentam o livro: a de Audrey Castañón de Mattos (UNESP/Araraquara), autora de “Intertextos: Relações com o mundo na poesia de *O homem inacabado*, de Donizete Galvão”; e “Um poeta entre os moinhos de carne: *O homem inacabado*, de Donizete Galvão”, do jovem poeta Bruno Darcoletto Malavolta.

Finalmente, agradecemos aos queridos amigos do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL) e aos colegas profissionais das Letras (de várias latitudes e longitudes do Brasil) que nos ajudaram, com a emissão de pareceres circunstanciados, no processo de avaliação dos muitos artigos e resenhas recebidos para a revista, e esperamos que nossos habituais (e novos) leitores possam aproveitar ao máximo o rico conteúdo que temos a satisfação e a honra de tornar público. Boa leitura a todos!

Araraquara/Goiânia, fevereiro de 2012

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires (UNESP/Araraquara)
Profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG/Goiânia)
Coordenadores do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL)

ENTREVISTA

‘O ESPANTO ORIGINÁRIO’:

A poesia por Iacyr Freitas e Fernando Fiorese

Maria Lúcia Outeiro FERNANDES (UNESP/Araraquara)

Paulo ANDRADE (UNESP/Assis)

Nesta entrevista, ressaltamos a amizade poética entre dois mineiros que vivem em Juiz de Fora, cujas obras vêm ganhando significativo espaço na poesia brasileira contemporânea. Nascidos em 1963, Fernando Fábio Fiorese Furtado, natural de Pirapetinga, e Iacyr Anderson Freitas, de Patrocínio do Muriaé, iniciaram suas atividades literárias nos anos 1980, em meio a um grupo de poetas, escritores, artistas plásticos e fotógrafos, de expressiva atuação. Dessa parceria afetiva e poética também participa Edimilson de Almeida Pereira, com quem os dois publicaram, em 2000, *Dançar o nome*, antologia bilíngue (português/castelhano), acompanhada de um CD com a leitura dos poemas pelos próprios autores.

Poeta, contista, ensaísta, ex-professor do Departamento de Comunicação e Artes da Faculdade de Comunicação e atual docente do Curso de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Letras: Estudos Literários, da Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), Fernando Fiorese estreou em 1982, com o livro *Leia, não é cartomante*, ao qual se seguiram *Exercícios de vertigem & outros poemas* (1985), *Ossário do mito* (1990), *Corpo portátil: 1986-2000* (2002), *Dicionário mínimo* (2003) e *Um dia, o trem* (2008)¹, todos de poesia. Além dos inúmeros textos ensaísticos, poéticos e ficcionais, publicados em livros, coletâneas, antologias e periódicos, nacionais e estrangeiros, o escritor publicou também o livro de contos *Aconselho-te crueldade* (2010).

Formado em Engenharia Civil pela Universidade Federal de Juiz de Fora, Iacyr Freitas tem uma vasta bibliografia, com vinte livros de poesia e três de ensaio literário, além do volume de contos intitulado *Trinca dos traídos* (2003), vários deles traduzidos em muitos países. Com esta obra, o escritor obteve inúmeras premiações nacionais e internacionais, tendo conquistado, por duas vezes (em 1990 e em 1993), o 1º lugar no *Concurso Nacional de Literatura Cidade de Belo Horizonte*, bem como o 1º lugar no *Premio Internazionale Il Convivio* (obtido na Itália em 2002 e 2003). Na qualidade de ensaísta, alcançou o 1º lugar no *Prêmio Nacional Centenário de Oscar Mendes* (em 2002), além do *Prêmio Nacional Eduardo Frieiro* (em 2000). Seu livro de contos *Trinca dos traídos* foi agraciado, em Cuba, com a Menção Especial do *Premio Literario Casa de las Américas*, outorgada em 2005. Publicou, ainda, três volumes que reuniram sua obra poética completa: *A soleira e o século* (2002), *Quaradouro* (2007) e *Primeiras letras* (2007) e duas antologias com sua produção lírica, de forma seletiva: no Brasil,

¹ Resenhado pela co-autora desta entrevista no vol.10 (1º semestre de 2011) da revista *TextoPoético*, disponível em www.textopoetico.com.br (Nota do Editor).

Oceano coligido (2000), e outra em Portugal, *Terra além mar* (2005). Seu livro mais recente intitula-se *Viavária* (2010)².

1. O Iacyr tem um perfil diferente de vários poetas contemporâneos, ligados à Universidade, sendo engenheiro de formação. Já o Fernando é professor universitário, tendo atuado na área de comunicação e de literatura. Falem um pouco da formação profissional de cada um e como ela influenciou ou não a formação poética de vocês.

Iacyr Freitas: Quando ingressei no curso de Engenharia Civil da UFJF, no primeiro semestre de 1981, eu já possuía um livro inédito na gaveta. Naquela época, por sinal, eu não escondia a minha vontade de ser escritor. Todavia, eu não acreditava que a opção por um curso de graduação em Letras, por exemplo, pudesse me ajudar a cumprir esta vontade da melhor forma possível. Uma simples olhadela no programa dos cursos de Letras daquela época indicava a nenhuma importância conferida ao fenômeno literário por parte das universidades brasileiras. O grosso do cardápio se concentrava no estudo do vernáculo e nas análises filológicas. Já no campo das investigações literárias, não havia como progredir sem prestar continência aos modismos esquizofrênicos do período. Sinto vertigem só de pensar em determinados preceitos do credo estruturalista. Logo, tendo em vista a minha paixão pelos números – e uma perspectiva de mercado, em termos de sobrevivência financeira, naturalmente –, optei por cursar engenharia. Em decorrência do caos econômico que marcou os anos 1980 no Brasil, fruto da quartelada de 1964, a minha opção, financeiramente falando, foi um desastre. Simplesmente não havia emprego. Logo, como não cheguei a trabalhar como engenheiro civil, pois sou auditor fiscal da Secretaria de Estado da Fazenda de Minas Gerais desde 1986, não sei até que ponto essa formação profissional influenciou efetivamente a minha obra.

Fernando Fiorese: A minha formação universitária se deu entre os cursos de Comunicação (Jornalismo), no qual me graduei, e de Letras, frequentando neste muitas disciplinas de Teoria Literária. Enquanto o último me ofereceu o acesso a uma série de conhecimentos crítico-teóricos, permitindo a realização de leituras por conta própria, o primeiro favoreceu o exercício continuado da escrita em múltiplos registros e formas. Creio mesmo que o curso de Comunicação foi o responsável pelo aprimoramento do

² Resenhado pelo co-autor desta entrevista no presente volume (12, 1º semestre de 2012) da revista *TextoPoético*, disponível em www.textopoetico.com.br (Nota do Editor).

meu texto, na medida em que experimentava várias possibilidades cotidianamente. Por outro lado, o momento histórico (década de 1980) favorecia a agregação das pessoas em torno de atividades culturais as mais diversas (cinema, artes plásticas, literatura, música etc.), colocando em diálogo aqueles que partilhavam desejos, perplexidades e paixões análogas.

2. Como foi o primeiro contato com a poesia? Por que e como vocês se tornaram poetas?

Fernando Fiorese: Na minha memória, que não está isenta de ficções, o primeiro contato com a poesia se deu através da voz de meu pai, Antônio Carlos Furtado, declamando “Versos íntimos”, de Augusto dos Anjos. Devia ter entre cinco e seis anos e, embora não entendesse as palavras ditas, me fascinavam aqueles fonemas acres. Por isso, costumo dizer que, na poesia, o som precede o sentido.

Quanto ao porquê e ao como me tornei poeta, creio não ter a resposta. Não escrevi na infância. Sempre fui não mais que sofrível nas redações escolares. Nunca poetei as dores e angústias da adolescência. Por acaso escrevo poemas.

Iacyr Freitas: Confesso que o ambiente escolar me trouxe uma péssima imagem do gênero lírico. Eu detestava os poemas pomposos do Romantismo e do Parnasianismo brasileiros. Esses poemas povoavam as lousas e os discursos provincianos da minha infância. Por conta disso, minhas primeiras leituras se concentraram nos romances brasileiros do século XIX, os únicos que poderiam ser encontrados nas bibliotecas públicas das pequenas cidades de Minas no início dos anos 1970. Meus autores preferidos eram, assim, José de Alencar e Machado de Assis. No entanto, creio que aos quinze ou dezesseis anos de idade caiu-me nas mãos uma pequena antologia poética do Manuel Bandeira e eu me senti transportado. Pensei: é isso o que eu quero escrever. E comecei a devorar os livros de Drummond, de João Cabral, de Jorge de Lima, bem como dos demais poetas modernistas brasileiros.

3. Mas vocês gostavam de ler poesia na infância e na adolescência? Que poetas gostavam de ler? E na fase adulta, quais os poetas que deixaram marcas na obra de vocês?

Fernando Fiorese: Em minha casa, a biblioteca restringia-se aos livros de meu pai, professor de História. A poesia não ultrapassava os versos que a sua voz repetia, decerto extraídos de livros alheios. Na adolescência, as leituras ampliaram-se para além dos livros didáticos, alcançando os modernistas (Drummond, em particular), as gerações de 45 e 60 e os poetas marginais dos anos 70. Nunca adoeci da “angústia da influência” e procuro absorver o melhor de cada poeta que tenho a oportunidade de ler, preferencialmente aqueles com os quais compartilho a língua e o presente. Sempre correndo o risco de grandes esquecimentos, poderia citar Drummond, Bandeira, João Cabral, Carlos Nejar, Mário Faustino e todos os meus contemporâneos.

Iacyr Freitas: Em virtude do uso espúrio das obras poéticas por parte das escolas que frequentei no início dos anos 1970, eu detestava ler ou ouvir poemas na minha infância. Estudar poemas pátrios nas aulas de Educação Moral e Cívica era o fim da picada! Apesar da minha ojeriza, a providencial pedagogia militar daqueles anos difíceis sempre me obrigava a declamar algum poema altissonante e ininteligível, geralmente em louvor à Pátria ou a algum feito histórico. Afinal de contas, fui um aluno aplicado. Depois, na adolescência, minhas leituras poéticas ficaram concentradas no modernismo brasileiro, em Camões e em Fernando Pessoa. A partir dessas leituras, passei a me dedicar especificamente à produção poética, lendo de tudo e sendo naturalmente permeável a diversas influências.

4. Na poesia de Iacyr, principalmente em Viavária (2010), há forte compromisso ético e uma assumida postura interventora, uma voz lírica observadora e crítica das transformações sociais e individuais, do passado e do presente. Já a poesia do Fernando, parece tender mais para uma forma de entender e refletir sobre o sentido da vida. É isso mesmo, vocês concordam? Afinal para que serve a poesia, pela ótica de vocês?

Fernando Fiorese: Concordo inteiramente com ambas as colocações. No entanto, devo esclarecer que considero extremamente política a postura de procurar entender e refletir acerca do sentido da vida, particularmente quando faço da morte um tema recorrente, pois, conforme afirma Octavio Paz, uma sociedade que não valoriza a morte acaba por desvalorizar a vida. Assim, parece-me que colocar a questão da morte em cena implica criticar a desvalorização da vida realizada pela sociedade contemporânea, tão ciosa de nos enclausurar no ciclo inelutável de produção e consumo e de apagar do horizonte humano a sua trágica condição de finitude. Acredito que apenas no enfrentamento desta condição a vida diária exsurge no seu vigor e potência. E neste mesmo sentido, acredito ainda e firmemente na inutilidade da poesia como contraponto ao utilitarismo da sociedade contemporânea. Diria mesmo que a questão não é para que serve a poesia, o que se pode fazer com ela, mas o que ela pode realizar em mim se a esta me dedico como poeta e/ou leitor.

Iacyr Freitas: Creio que essa postura crítica, em termos políticos ou sociais, seja a característica de um determinado setor de minha obra lírica. A edição original de meu primeiro livro, publicado em 1982, me desagradava particularmente por seu caráter panfletário. Foi o livro cuja revisão estilística me trouxe mais trabalho e mais desafios. Afinal de contas, o jovem que o escreveu, nos trágicos tempos da ditadura militar, participava do movimento estudantil e passava por todos os tipos de privações em Juiz de Fora. De certa forma, o *Viavária* cultivava determinadas ligações temáticas com meu livro de estreia. Todavia, talvez não seja essa vertente crítica sequer predominante, quantitativamente falando, em minha bibliografia. Outras facetas, representadas por *Mirante* (1999), *Messe* ou *Lázaro* (ambos de 1995) e *A poética do escasso* (que veio a lume em *A soleira e o século*, de 2002, primeiro volume de minha obra poética reunida), por exemplo, devem ser levadas em consideração. Quanto à questão final, acho que a poesia serve para humanizar o leitor, para fazê-lo compreender a complexidade da sua existência, para fazê-lo ver a realidade com outros olhos. Muitas vezes com os olhos da necessária alteridade. Num mundo pautado pelas relações de mercado e de consumo, a poesia serve ao inservível. Mas, dentro das minhas naturais limitações, eu não imagino como alguém pode viver sem ela, por exemplo.

5. *O que é o novo em poesia? É necessário ser sempre moderno?*

Iacyr Freitas: Para mim, o novo é sempre aquilo que acabei de escrever. E pode ser um soneto, um poema integralmente fundamentado nas regras clássicas de composição etc. Esse vago conceito de novidade, verdadeira praga referencial nos segundos cadernos da vida, é extremamente relativo. Como tudo o que importa neste mundo, aliás. Para cumprir o verdadeiro papel de escritor, é preciso ser antigo, moderno e pós-moderno. Às vezes ao mesmo tempo. É preciso ser você mesmo, no mais íntimo da sua personalidade, sem abrir mão de ser “toda a gente e toda a parte”, como escreveu Fernando Pessoa. Afinal, sem alteridade – elaborada com base numa profunda consciência de si mesmo – fica muito difícil escrever ou compreender o fenômeno poético.

Fernando Fiorese: Antes da resposta, cito dois breves poemas:

Agora, como sempre,
com outro é que se obtém perícia;
pois não é fácil alcançar
a porta das palavras nunca ditas.

Não canto os velhos cantos
porque meus novos cantos são melhores:
um jovem Zeus impera,
e há longo tempo Cronos já não reina:
que parta a Musa antiga!

São eles, respectivamente, de Baquilides e Timóteo de Mileto, poetas gregos do século V a.C., em tradução de Péricles Eugênio da Silva Ramos. A simples leitura dos mesmos nos permite depreender que a questão do novo não está circunscrita à poesia moderna. Tal questão, desde sempre, é o empenho de alcançar, por meio das palavras comuns e disponíveis a todos, o espanto originário, qual seja, desautomatizar de tal forma os signos que o leitor os surpreenda como que pela primeira vez.

6. Qual é sua relação com a linguagem no trabalho com a poesia? Que inquietações/desafios ela suscita?

Fernando Fiorese: Poderia repetir o que antes ficou dito, mas acrescento que deixo-me ser um servidor da linguagem, não por qualquer mística, mas por sabê-la uma matéria

maior e mais potente. Portanto, não a quero escrava. Também não a considero senhora. Prefiro ser o jogador que se deixa jogar pelo jogo, ora amigável ora inamistoso. Quanto às inquietações e desafios suscitados pela poesia, penso que são aqueles relativos à necessidade constante de estar à altura da linguagem, apresentando-se com a força necessária para continuar no jogo. O maior temor do poeta, antes e depois de escrever um poema, é jamais voltar a fazê-lo.

Iacyr Freitas: A linguagem representa tudo na minha oficina. Como poeta, elaboro-me a partir de uma incerta forma de polemizar com as palavras. Por isso mantenho uma ligação ambivalente com a linguagem: sou seduzido por seus horizontes semânticos e acústicos, por sua riqueza polissêmica, ao mesmo tempo em que me sinto irremediavelmente preso aos seus limites de significação. No momento em que escrevo, a matéria de cada verso torna-se um instrumento capaz de descalibrar a realidade. Daí que o grande desafio dos poetas, a meu ver, será sempre encontrar a calibragem ideal, sem didatismos e sem freios extremos ao imaginário, sem concessões de qualquer espécie, não obstante o caos em que se fundamenta a rede de relações entre o mundo e a linguagem que busca traduzi-lo. Pode parecer complicado, mas não é. Desde que o sujeito que se aventure a produzir ou a consumir poesia seja um indivíduo eivado de incertezas. O que, convenhamos, não é muito difícil de ser encontrado hoje em dia.

7. Poesia se faz com palavras, como propunha Mallarmé? Ou poesia religa o ser a uma essência perdida, como sugere Baudelaire? Ou é desregramento de todos os sentidos, na linha de Rimbaud?

Fernando Fiorese: A poesia é o amálgama destas quase definições e de muitas mais que se pode recolher em outras obras. Não acredito que possa encontrar uma definição de poesia (ou algo parecido) que inclua todas as possibilidades deste discurso, incluindo aquelas possibilidades ainda não exploradas.

Iacyr Freitas: Concordo plenamente com meu amigo Fiorese: não acredito que possamos encontrar uma definição do fenômeno poético. Como, aliás, não acredito que consigamos definir nenhum dos traços ou manifestações mais importantes da nossa existência. Talvez essa indefinição seja, ao fim e ao cabo, o elemento que melhor nos

defina. Sem qualquer demérito ao grande Mallarmé, mas afirmar que poesia se faz com palavras não ajuda muito. Equivale a dizer que a música se faz com sons, que a escultura tem por base a produção de formas em volumes e relevos etc. Problematizando a questão: poesia se faz com palavras e lacunas, com linguagem e silêncio, e pode religar ou desligar muitas essências perdidas. Às vezes parece estar assentada num completo desregramento dos sentidos, mas isso também é ilusório, pois a poesia opera **em** e **com a** linguagem, que é a maior conquista intelectual do homem. É importante destacar que o exercício poético situa-se no polo oposto ao do exercício terapêutico. Por isso não considero, aqui, as derivações vinculadas à escrita automática surrealista, bem como aos tipos de desregramento que se tornaram meras peripécias masturbatórias com as palavras, com finalidades exibicionistas ou autorreferenciais. Ora, há uma distância considerável entre poesia e paranoia. Entre escrever e perverter. Um dos sintomas mais perceptíveis dessa dementada quimera desvela-se no seu relacionamento com a mídia. Neste ponto a porra-louquice exhibe seu pendor pela “semostração” pura e simples, de cunho marcadamente consumista, quando não seu inconfessável desejo de vencer na vida através de participações televisivas em programinhas do tipo “Tudo por dinheiro”... Mudando o foco, diante dos vícios racionais mais profundos da linguagem, é possível fundar um estado de completo desregramento? Cada palavra carrega sua quota de sal e de açúcar, sua matemática e seu desvio irreversível para o imaginário. Por outro lado, há o fluxo e o refluxo da sintaxe... O resultado dessa equação abre-se em leque para a eternidade.

8. Vocês dois, Iacyr e Fernando, juntamente com o poeta Edimilson de Almeida Pereira, convivem há anos, estabelecendo algo extremamente difícil, que é conciliar coisas díspares como a amizade e o olhar crítico de um sobre o trabalho do outro. Como é a convivência de três poetas tão distintos e qual a importância desta relação para a obra de vocês?

Iacyr Freitas: A convivência com dois grandes poetas e pesquisadores como o Fernando e o Edimilson foi essencial para a minha formação. Assim como a convivência com os demais escritores e artistas que atuaram em Juiz de Fora no final dos anos 1970 e no início dos anos 1980. Não posso deixar de destacar, a despeito das naturais e imperdoáveis omissões, nomes como Luiz Ruffato, José Santos, Jorge

Sanglard, Júlio Polidoro, José Henrique da Cruz, Sérgio Klein, Luizinho Lopes, Carlos Carreira, Breno Chagas, César Brandão, Rui Merheb, Flávio Cheker, Ricardo Cristóforo, Luiz Guilherme Piva, Knorr, Walter Sebastião, Paulo Motta, Jorge Arbach, Mary e Eliardo França. Alguns desses poetas, músicos, prosadores e artistas plásticos se tornaram, também, com o passar dos anos, amigos diletos e irmãos verdadeiros. Depois, integrando-se à comunidade, vieram Fernando Fagundes, Chico Lopes e Ozias Filho. Estou sempre aprendendo com eles. Nossas diferenças me ensinam e me aprimoram. Ademais, há essa coisa maravilhosa chamada amizade... Quando vem acompanhada de tamanha admiração – eis o caso em pauta –, melhor ainda. Por outro lado, não me parece razoável que exista tanta disparidade entre relação afetiva e sinceridade de avaliação crítica. Quando tal disparidade ocorre, a amizade não é verdadeira.

Fernando Fiorese: “A cada um a sua vida: eis o segredo da amizade.” Talvez esta assertiva de Daniel Pennac resuma a nossa extensa e profícua relação, uma amizade pela, para e na diferença. Convivência crítica e afetuosa. Quanto à importância e às influências mútuas, talvez algum dia alguém possa dedicar-se a levantá-las em nossas obras. E não será uma tarefa difícil, embora bastante extensa.

9. Qual a relação da poesia com a ficção?

Fernando Fiorese: Embora seja forçado a distingui-las como professor, procuro não fazê-lo enquanto escritor. Para mim, trata-se sempre do texto, do trabalho diligente com a linguagem.

Iacyr Freitas: Uma **relação de equivalência**, matematicamente falando. Apenas para relembrar os atributos essenciais deste conceito: uma correspondência simétrica, transitiva e reflexiva. O homem é um ser ficcional por excelência e essa característica se encontra bem demarcada em todas as nossas criações estéticas. Mas não somente aí, diga-se de passagem. Sob determinados aspectos, herdamos o fardo fugaz das fabulações. Não seríamos os mesmos – e talvez não suportássemos o fundo trágico da nossa própria condição – sem as válvulas lúdicas que informam esse fardo.

10. *O que fez o Iacyr escrever uma série de poemas evidenciando o contraponto entre Ouro Preto e sua cidade natal, Patrocínio do Muriaé?*

Iacyr Freitas: A belíssima Ouro Preto viveu um curto período de glória e de poderio econômico e cultural. Bem menos de um século, por incrível que pareça. Aos trancos e barrancos, passou de Vila Rica a Vila Pobre, como era chamada pelos viajantes já no início do século XIX. A Zona da Mata de Minas foi povoada, em grande parte, pelos deserdados do ouro. Minha terra natal – pobre e sem passado – serviu de contraponto poético, no meu livro *Viavária*, à imagem de Ouro Preto, cidade que empobreceu economicamente, mas que soube olhar com dignidade para o seu passado.

11. *Fernando, o que significa “escrever por agulhas”? E a “morte como metáfora”? Qual a relevância do tema da morte em sua obra? Fale um pouco também do “trem-metáfora”.*

Fernando Fiorese: A metáfora “escrever por agulhas” é costureira e ferroviária, apontando tanto para o plano da fusão de coisas díspares, quanto para o desvio/descarrilar da linguagem, tanto para o artesanato casual da palavra quanto para o rigor geométrico da escrita. Quanto aos seus significados, permanecem abertos ao leitor.

Como metáfora, a morte implica a possibilidade de recolocar em cena uma figura obliterada pela sociedade de massa, exclusão esta que serve às estratégias de controle direcionadas ao trabalho, à sublimação do corpo erótico e à pauperização da linguagem e da experiência. Talvez resida aí a importância da morte em minha poesia.

Quanto ao “trem-metáfora”, creio que resume a questão do ser-para-a-morte, na medida em que neste se privilegia o desvio e o acidente.

12. *Dos livros que escreveram, qual o seu predileto? Por quê?*

Iacyr Freitas: Eis uma questão que ofende o princípio do sigilo profissional... Tenho uma inconfessável predileção por alguns de meus livros. O mais interessante é que esta predileção não encontra eco na vasta comunidade de meus seis ou sete leitores, conquistados a duras penas durante mais de trinta anos de dedicação à literatura. Logo,

minha avaliação não conta. Ou talvez, como é comum, eu não seja o melhor leitor de minha própria obra. Para ficar bem na fotografia, reservo-me o direito de declarar os títulos dos livros preferenciais apenas na presença de meu advogado – e sem testemunhas!

Fernando Fiorese: O próximo. A declaração pode parecer um lugar-comum, mas afianço que só me interessa, por suas dificuldades, descobertas e espantos, o que ainda não escrevi.

13. Iacyr, no prefácio de Quaradouro (2007), Afonso Romano de Sant’Anna, comenta que sua poesia se insere na tradição órfica, presente no nosso modernismo na voz de Cecília Meireles e Jorge de Lima. É este traço órfico que faz o crítico falar do caráter de “intemporalidade” da sua obra. No entanto, em Viavária (2010), João Cabral de Melo Neto é presença constante, tanto no estilo descritivo e no uso de certos procedimentos formais, quanto na postura crítica à realidade. Há inclusive uma série dedicada ao poeta pernambucano: “João Cabral: método & visita”. Houve uma mudança de tom no intervalo entre os dois livros? Como você lida com as diversas tradições da poesia brasileira?

Iacyr Freitas: Como não poderia deixar de ser, o Afonso Romano acertou em cheio no prefácio que escreveu para o meu livro *Quaradouro*, que é o segundo volume da edição de minha poesia reunida. Essa inserção na tradição órfica é a marca dos quatro livros coligidos no volume em questão: *Sísifo no espelho* (de 1990), *Primeiro livro de chuvas* (de 1991), *Messe* (de 1995) e *Lázaro* (também publicado em 1995). Poeta de primeira água, leitor especial (dos melhores na história do nosso país), Afonso Romano percebeu, com precisão, o elemento essencial dos quatro títulos citados. Todavia, tal inserção não poderá ser percebida, por exemplo, no meu livro *Pedra-Minas* (cuja primeira edição veio a lume em 1984) ou em alguns dos títulos inclusos em *A soleira e o século*, de 2002, bem como no *Viavária*. Cada livro tem a sua história, as suas linhas de força, os seus diálogos velados ou explícitos. O mais importante, assim, é afastar do âmbito literário qualquer tipo de generalização. E a minha bibliografia poética revela – sem grandes entraves – o quanto me sinto devedor das diversas tradições que formam o patrimônio literário brasileiro. Na minha biblioteca convivem, em união estável, os

livros de João Cabral e de Mário Quintana, de Oswald de Andrade e de Adélia Prado, de Drummond e de Leminski.

14. De um modo geral, como vocês se relacionam com a tradição modernista (Cabral, Drummond, Bandeira, Murilo Mendes). A consciência de débito para com a tradição constitui alguma espécie de sombra em relação à qual é preciso tomar uma posição? Ou funciona como fonte de inspiração?

Fernando Fiorese: Como disse anteriormente, nunca adoeci da “angústia da influência”. E também nunca me obriguei a romper com nenhuma tradição. Devoro dos poetas do passado e do presente tudo o que julgo necessário para escrever.

Iacyr Freitas: Ter um passado lírico tão vigoroso é algo excepcional, que deve servir de estímulo e de desafio para qualquer poeta de nossos tempos. Tal riqueza não intimida, não sufoca as novas produções e os novos escritores. Ao contrário: precisa servir como um vetor capaz de fomentar qualidade.

15. O permanente diálogo com a tradição modernista na poesia brasileira contemporânea pode ser visto como sintoma da falta de projetos coletivos ou de certo esgotamento do que dizer?

Fernando Fiorese: Quando esgotar-se o que o homem tem a dizer, então teremos alcançado o inumano. O diálogo com a tradição é uma permanente de toda e qualquer poesia, inclusive a modernista. Então, parece-me ser este diálogo necessário e fundamental, desde que não se restrinja a uma única tradição. No que se refere a uma provável falta de projetos, em geral tal indicativo diz respeito à ausência de grupos e manifestos, à moda das vanguardas e neovanguardas. O fim das grandes utopias, combinado com o extremo individualismo da sociedade de massas, pôs fim às circunstâncias que favoreciam tais movimentos. Embora crítico em relação ao individualismo, não lamento o fim das utopias. E se somos as nossas circunstâncias, não propugno o retorno a um projeto literário coletivo e utópico, não desejo a repetição farsesca da história.

Iacyr Freitas: Poesia é diálogo. Uma forma peculiar de diálogo. Inclusive com outras obras e autores. No caso do Brasil, a tradição modernista soube levar a bom termo o projeto de se tornar, de certa forma, o marco zero da história literária tupiniquim. Todavia, é importante não relegar ao esquecimento a notável contribuição estética consolidada em nosso país já no século XIX. Não acredito nessa conversa de “falta de projetos” ou de “esgotamento do dizer”. O patrimônio cultural formado pela literatura de todos os tempos e de todas as línguas sempre gravitou em torno de um restrito número de **temas fundantes**, para usar uma expressão cara a Martin Heidegger. E, amiúde contra vento e maré, os novos autores continuam dando conta do recado.

16. *Fernando, uma das tarefas do professor de literatura é analisar e interpretar poemas. Você poderia comentar este poema?*

BIOGRAFIA

quem
 como altar ou casa
 o dédalo elegeu
 de nenhum deus foi refém
 por buscar outra face
 no chão sem algarismos
 no oceano sem sintaxe

quem consagrou os dias
 ao diálogo das nuvens
 e noites consumia
 descarnando arcanos
 com suas miragens
 um herói engendrou
 lá onde finda a palavra
 e a fábula principia

(FURTADO, Fernando F. F. **Dançar o nome**, p. 32).

Fernando Fiorese: Mesmo mantendo distância do que escrevo, trata-se de uma distância amorosa, a qual me coloca numa região confortável, porque próxima dos intestinos da criação, mas também difícil, pois nela vigora o risco de restringir ou abastardar os sentidos múltiplos do poema. Não direi que não me seduz a oportunidade de analisar um poema de minha autoria. No entanto, o pudor e o bom senso não me

autorizam tanto. De forma que direi apenas que o mesmo foi escrito sob o impacto da leitura de “Para além do bem e do mal”, de Friedrich Nietzsche.

17. Vocês se chocam com as análises e interpretações feitas por estudiosos acerca dos seus poemas? Como reagem às opiniões dos críticos? Vocês já receberam críticas negativas? Como se relacionam com elas?

Fernando Fiorese: Alegro-me muito ler análises e interpretações de minhas obras. Lamento que sejam raras, pois apenas uma parcela ínfima dos estudiosos se dedica à poesia contemporânea. Prefiro a crítica negativa do que crítica nenhuma, afinal escreve-se para o diálogo e não para o silêncio. Já recebi críticas negativas e, como mantenho distância em relação ao que publico, procurei ponderar os sentidos e a precisão do que era apontado. Em geral, quanto aos aspectos negativos, sou tentado a concordar. O que raramente acontece em relação aos aspectos positivos.

Iacyr Freitas: Análises e interpretações de meus poemas sempre me alegram e me surpreendem. Já recebi críticas negativas, é claro, e procuro retirar dessas críticas as lições cabíveis. Creio que todo poeta nasceu para ser antologado – e nesta crença reside já uma boa dose de crítica. Enfim, de um modo geral, acredito que não perco o juízo diante de tais juízos críticos.

18. Será que o Iacyr concorda em comentar o poema abaixo?

HEIDEGGER ALÉM DA MEDIDA

Se houve um tempo além da medida
 Frágil dos relógios, além
 Da hora vulgar, já perdida,
 Em que os dias perdem também
 Todo o ar, peso ou substância,
 Em que se rompe a engrenagem
 De ser, e é pequena a distância
 De um milênio, e não há passagem
 Entre estar sendo ou já ter sido,
 Se houve esse tempo, dele temos,
 Guardada, a imagem sem sentido
 De um barco que soltasse os remos
 E de si mesmo se extraviasse,
 Rolando pelo chão vazio.

Mas fizesse, de sua face
(ao correr), o seu próprio rio.

(FREITAS, I. A. **Viavária**, p. 58).

Iacyr Freitas: Acho que meu comentário não prestaria um grande serviço ao poema... Afinal de contas, um Heidegger além da medida já não é mais o Heidegger que conhecemos através dos livros. Neste ponto reside uma intencional falta de nexo do texto. Algo humano, demasiado humano. Talvez um pesadelo heideggeriano...

19. *Em Dicionário mínimo, Fernando aborda a obsessão, sempre frustrada, de definir os objetos, instaurando um clima de ironia e absurdo, que se revela desde a orelha do livro: “As abas que se apõem à capa de um livro, tanto para conferir-lhe feição mais respeitosa quanto para permitir a inserção de textos encomiásticos acerca do autor e da obra, denomina-se de orelhas. À exceção do aspecto morfológico, posto que apenas ao que o vulgo confunde com a folha de rosto, trata-se de um termo impróprio, pois sua fisiologia não inclui a função auditória, e por conseguinte seria adequado ao menos adjetivá-las de moucas. Ou incluir o vocábulo, cum grano salis, no elenco das aberrações orgânicas produzidas pelo consensu omnium, uma vez que tal orelha tem antes uma função parlatória”. Fale um pouco do papel da ironia e do absurdo em sua obra, Fernando. E quanto à prosa poética, quais os desafios que enfrentou na escrita deste livro?*

Fernando Fiorese: A ironia e o absurdo enquanto estratégias de humor são sempre muito difíceis em poesia. Em *Dicionário mínimo*, acredito que me avizinhei delas recorrendo a múltiplas máscaras, uma vez que estas me permitiam fundir ficção e poesia. Em ambos os casos, trata-se sempre de um jogo que se aprende a jogar enquanto se é jogado. Jogo de inteligência, no caso da ironia, e jogo de ficção, no que se refere ao absurdo. Jogos em que a razão delira. E neste delírio da razão, o humor se infiltra.

20. *Ambos se valem dos mitos em vários livros. Qual a relação entre poesia e mito, na obra de cada um?*

Fernando Fiorese: Uma relação originária e incontornável. A poesia extrai a sua força da tensão imemorial e continuada entre *mythos* e *logos*, entre palavra mágica e signo racional, entre acaso e cálculo. Se há algum vigor na minha obra, devo o mesmo ao constante empenho em perseguir o arco que une tais forças antagônicas e complementares.

Iacyr Freitas: No meu caso, uma relação promíscua por excelência. De tal forma que não sei sequer onde o mito se encontra travestido de poesia e onde esta se funde com as próprias referências mitológicas em minha obra. E eu não me aventuro a meter o dedo nessa suruba, quer dizer, nessa cumbuca.

21. O que pensam dos grupos de poetas, regionais, nacionais, locais etc.? Como é o relacionamento de vocês com outros poetas contemporâneos em evidência no país? Existe alguma afinidade entre a obra de vocês e de outros poetas brasileiros contemporâneos? E estrangeiros?

Iacyr Freitas: Na estrada desde o início dos anos 1980, é natural que eu mantenha uma ampla rede de relações com outros grupos de poetas e escritores, no Brasil e no Exterior. A literatura me forneceu muitos dos meus melhores amigos. Com o passar dos anos, vamos estabelecendo contatos, afinidades e parcerias. Eis aí a melhor parte da vida literária, por assim dizer. Que a outra – a de lutar sozinho com as palavras, muitas vezes perdendo por nocaute –, bem, essa nem sempre é agradável.

Fernando Fiorese: Considero os grupos de qualquer dimensão muito relevantes no período de formação e afirmação de um poeta, uma forma de partilhar conhecimentos e perplexidades com aqueles que lhe são contemporâneos. No meu caso, foi fundamental e definitiva participar do grupo que, nos anos 1980, reunia-se em torno do folheto de poesia *Abre Alas* e da revista *d'lira*. No entanto, a formação dos grupos é tão importante quanto a sua dissolução, sem que necessariamente o diálogo entre seus membros seja interrompido. Mas é preciso que as individualidades continuem a sua trajetória no sentido da construção de uma obra autônoma.

Sempre procurei alargar ao máximo os meus contatos com poetas de todo o Brasil e do exterior, num relacionamento crítico e respeitoso. Assim, na medida do

possível, mantenho diálogo contínuo e profícuo com poetas brasileiros de quase todos os estados e com hispano-americanos, portugueses, espanhóis, italianos etc. Neste último caso, já realizei a tradução de Santiago Montobbio (Espanha) e Silvia Härrri (Suíça francesa). E também tive poemas traduzidos para alguns idiomas.

22. Vocês estiveram recentemente em Portugal; como é a recepção de vocês por lá? Vocês já têm livros publicados em Portugal ou outros países?

Fernando Fiorese: Em Portugal, fiquei impressionado e entristecido com o desconhecimento acerca da literatura brasileira de qualquer época. Enquanto os currículos dos cursos de Letras no Brasil dedicam várias disciplinas ao estudo da literatura portuguesa, parece-me que as universidades lusitanas (com honrosas exceções) pouco se interessam por nossa literatura.

Participei apenas de algumas antologias de contos e poesia publicadas em Portugal. Difícil avaliar a recepção do leitor português, pois foram obras editadas por pequenas editoras e/ou fora do comércio.

Iacyr Freitas: Já estive algumas vezes em Portugal. Em todas, naturalmente, participando de eventos literários. No que se refere à viagem mais recente, ousou retomar a resposta que me foi dada por um amigo certa vez. Perguntei-lhe sobre como andava a divulgação de um determinado trabalho musical realizado por ele. “Só se fala em outra coisa na cidade...”, disse-me, sorrindo. Acho que em alguns locais da terrinha ocorreu exatamente isso: só se falava em outra coisa... Isso é comum em eventos literários de qualquer natureza. Quem pertence ao *métier* compreende muito bem o que estou dizendo. Não obstante, os eventos de Lisboa e de Portalegre foram maravilhosos e concorridos, sem que, com isso, eu queira indicar que os demais eventos foram péssimos ou improdutivos. Longe disso. Tenho uma antologia poética publicada em Portugal, intitulada *Terra além mar*. A edição ficou nos trinques, bem cuidada, sendo que a seleção dos poemas e a organização do volume ficaram a cargo de meu amigo Ozias Filho, escritor e fotógrafo radicado há muito na terrinha. Além dessa antologia – publicada em 2005 e já esgotada –, participei de diversas coletâneas de contos e de poemas, não apenas em Portugal. Textos de minha lavra já foram traduzidos e divulgados em vários países: Argentina, Chile, Colômbia, Espanha, Estados Unidos,

França, Itália e Malta. Todavia, não tenho como aquilatar a recepção de minha obra. Muitas dessas edições vieram a lume por pequenas casas editoriais. Outras enfrentaram problemas específicos de circulação e distribuição. Algumas publicações, inclusive, ficaram restritas ao universo acadêmico. Tendo em vista as peculiaridades que gravam o trânsito da produção poética no mercado editorial, sinto-me ainda inédito. Mas sou otimista: acho que devo estreiar em breve.

ARTIGOS

**AS IMAGENS PRIMORDIAIS E SUA RELAÇÃO COM O ESPAÇO CIDADINO
NA POESIA DE PABLO NERUDA³**

**THE PRIMORDIAL IMAGES AND THEIR RELATIONSHIP WITH THE CITY
SPACE IN PABLO NERUDA'S POETRY**

Ximena Antonia DÍAZ MERINO⁴

RESUMO: A obra nerudiana abordada neste estudo remete a três cidades chilenas: *Temuco*, cidade rural que na época do poeta ainda estava em processo de colonização; *Santiago*, capital do Chile em plena expansão urbana na segunda década do século XX e *Valparaíso*, um dos portos mais importantes do Chile. As relações estabelecidas entre o sujeito poético e os espaços mencionados revelam uma identificação total com o território do sul, uma rejeição à capital e uma aceitação imediata da região portuária, resultando desta interação um diálogo ou sua negação entre o espaço observado e o sujeito poético. Serão objeto de reflexão as imagens que surgem das vivências diretas do poeta ao habitar esses espaços, assim como suas experiências primigênicas resgatadas pela memória. O tempo histórico abordado abrange as primeiras sete décadas do século XX. O questionamento sobre estes espaços será feito a partir da análise da palavra e da imagem poética que revelará as modificações e experiências do ser provinciano de *Temuco* nos novos territórios por ele habitados, tendo sempre como referência a região sul para com *Santiago* e *Valparaíso*.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia moderna; Pablo Neruda; Cidade; Memória; Imagem poética.

ABSTRACT: The Neruda's work addressed in this study refers to three Chilean cities: Temuco, a rural town that, at the poet's time, was still in the process of colonization; Santiago, the capital of Chile, a booming city in the second decade of the twentieth century; and Valparaíso, one of the most important ports in Chile. The relationships established between the poetic subject and these spaces shows total identification with the southern territory, a rejection of the capital and an immediate acceptance of the port area, resulting in a dialogue, or its negation, between the space and the poetic subject. Some reflections are made on the images that arise from the direct experiences of the poet when inhabiting these spaces, as well as his primordial experiences recalled by the memory. The historical period covered in this study includes the first seven decades of the twentieth century. The questioning of the spaces results from the analysis of the

³ O presente texto faz parte da tese de Doutorado intitulada *Pablo Neruda e o olhar poético sobre as cidades chilenas: Temuco, Santiago e Valparaíso*. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 2008.

⁴ Centro de Ciências Humanas, Educação e Letras – Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) – Marechal Cândido Rondon – PR – Brasil – CEP 85960-000 – xdmerino@ig.com.br

word and the poetic image, which shows the changes and experiences of the provincial person from Temuco in the new territories inhabited by him, always with reference to the southern in relation to Santiago and Valparaíso.

KEYWORDS: Modern poetry; Pablo Neruda; City; Memory; poetic image.

Que tensão de infâncias deve estar de reserva no fundo do nosso ser para que a imagem de um poeta nos faça reviver subitamente as nossas lembranças, reimaginar nossas imagens a partir de palavras bem reunidas! Porque a imagem de um poeta é uma imagem falada, e não uma imagem que os nossos olhos vêem. Um traço de imagem falada basta para nos fazer ler o poema como eco de um passado desaparecido.

Gaston Bachelard (1988a, p.110).

A identificação das imagens primordiais nerudianas será realizada à luz de Gilles Deleuze, que em sua obra *Proust e os signos* (2003) identificou quatro tipos de signos: os mundanos, os amorosos, os materiais e os signos da arte. Neste estudo serão abordados os signos materiais ou essenciais que remetem ao mundo das impressões ou das qualidades visíveis. Estes signos, também chamados de sensíveis, de acordo com Deleuze, uma vez experimentados proporcionam uma estranha alegria.

Em Neruda podemos identificar elementos materiais que aparecem reiteradas vezes nos seus escritos dedicados às cidades chilenas em que viveu: madeira, chuva, vento, terra, árvores, sinos, casa, raízes, rios, dentre outros. Elementos relacionados com sua origem, arquétipos que o remetem ao espaço sulista de sua infância e adolescência da cidade de *Temuco*, e que voltam a surgir no presente urbano e portuário na cidade de *Valparaíso*. A constante reincidência das imagens primordiais na obra de Pablo Neruda se deve, como explica Bachelard (1988a, p.119), a que “Cada arquétipo é uma abertura para o mundo, um convite ao mundo [...] A água da criança, o fogo da criança, as árvores da criança, as flores primaveris da criança [...]” permanecem vivos e sempre estão a reclamar um poema.

A obra nerudiana abordada neste estudo remete a três cidades chilenas: *Temuco*, cidade rural que na época do poeta ainda estava em processo de colonização; *Santiago*, capital do Chile em plena expansão urbana na segunda década do século XX e *Valparaíso*, um dos portos mais importantes do Chile. As relações estabelecidas entre o

sujeito poético e os espaços mencionados revelam uma identificação total com o território do sul, uma rejeição à capital e uma aceitação imediata da região portuária, resultando desta interação um diálogo ou sua negação entre o espaço observado e o sujeito poético.

Serão objeto de reflexão as imagens que surgem das vivências diretas do poeta ao habitar esses espaços, assim como suas experiências primigênicas resgatadas pela memória. O tempo histórico abordado abrange as primeiras sete décadas do século XX. O questionamento sobre estes espaços será feito a partir da análise da palavra e da imagem poética que revelará as modificações e experiências do ser provinciano de *Temuco* nos novos territórios por ele habitados, tendo sempre como referência a região sul para com *Santiago* e *Valparaíso*.

***Temuco*: a paisagem primigênia**

[...] se há algo que inevitavelmente se foi, há, entretanto, alguma coisa que fica. O que fica das pegadas no chão da memória? Fica o que significa [...] ou o que significa passa a ficar?

Guilles Deleuze (1994, p.11-12).

Ao compreender o significado dos arquétipos segundo o raciocínio desenvolvido por Gaston Bachelard (1988a, p.120) como

[...] reservas de entusiasmo que nos ajudam a acreditar no mundo, a amar o mundo, a criar o nosso mundo [...] O arquétipo está ali, imutável, imóvel sob a memória, imóvel sob os sonhos. E, quando se faz reviver, pelos sonhos, o poder do arquétipo da infância, todos os grandes arquétipos das potências paternas, das potências maternas retomam a sua ação [...] Tudo o que acolhe a infância tem uma virtude de origem. E os arquétipos permaneceram sempre como origens de imagens poderosas.

E uma vez que o olhar retrospectivo é uma constante na obra de Pablo Neruda, é possível interpretar, através da identificação de suas imagens primordiais ou arquétipos, o mundo imagético manifestado no canto às cidades que configuram a tríade citadina aqui abordada – *Temuco*, *Santiago* e *Valparaíso*. Em Neruda a rememoração pode ser compreendida como o desejo de preservar as vivências que constituem a base de sua identidade, uma tentativa de “encontrar o tempo perdido e fixá-lo para sempre, penetrando mais profundamente na atualidade” (JOZEF, 1993, p.38). Chegar-se-á, dessa

maneira, à dedução de Deleuze de que das experiências da vida somente “Fica o que significa”, ou seja, os fatos e elementos que causaram uma impressão no indivíduo. Em Neruda isto se constata através de uma escrita recorrente nos motivos e paisagens primigênicas, já que, como afirma Gaston Bachelard em *A poética do devaneio* (1988b, p.119),

Nos nossos devaneios voltados para a infância, todos os arquétipos que ligam o homem ao mundo, que estabelecem um *acordo poético* entre o homem e o universo, todos esses arquétipos são, de certa forma, revivificados.

Pode-se deduzir, então, que o “acordo poético” dos arquétipos é a força de síntese que possui a poesia para expressar a existência humana.

Num primeiro estágio, o olhar retrospectivo acontece em Neruda como mecanismo de defesa para amenizar o presente adverso na capital chilena, como registrado no poema “*Aromos rubios en los campos de Loncoche*” de *Crepusculario* (NERUDA, 1977, p.46-47):

*Yo soy una palabra de este paisaje muerto,
soy el corazón de este cielo vacío;
cuando voy por los campos, con el alma en el
viento,
mis venas continúan el rumor de los ríos.*

*A dónde vas ahora? — Sobre el cielo la greda
del crepúsculo, para los dedos de la noche.
No alumbrarán estrellas... A mis ojos se enredan
aromos rubios en los campos de Loncoche⁵.*

Desses versos emerge a imagem de uma paisagem estática e sem vida coroada por um céu sem estrelas, ambiente que faz com que o eu-lírico volte automaticamente à paisagem viva e cheia de movimento da região da *Araucanía*, “*cuando voy por los campos, con el alma en el / viento, / mis venas continúan el rumor de los ríos*”. O sujeito lírico experimenta através do olhar retrospectivo a cor, o cheiro e a textura dos milenares “*aromos⁶ rubios en los campos de Loncoche*”, uma maneira de respirar o passado, a melancolia de uma infância habituada ao cheiro da chuva, dos bosques,

⁵ *Loncoche*, que em mapuche significa “cabeça de homem importante”, é uma cidade do sul do Chile localizada na região da *Araucanía*.

⁶ Árvore de galhos espinhosos e flores amarelas muito cheirosas, que podem chegar a medir até dezessete metros de altura (LAROUSSE, 1997, p.95).

enfim, da natureza. Este mecanismo de defesa é explicado por Bachelard (1988, p.97-112), da seguinte maneira:

Nossa adesão à beleza primeira foi tão forte que, se o devaneio nos transporta às nossas mais caras lembranças, o mundo atual parece totalmente descolorido [...].

A Infância vê o Mundo ilustrado, o Mundo com suas cores primeiras, suas cores verdadeiras. O grande *outrora* que revivemos ao sonhar nossas lembranças de infância é o mundo da *primeira vez*. Todos os verões de nossa infância testemunham o ‘eterno verão’.

Num segundo momento, o resgate da memória serve de referência para explicar o sentimento de identificação e complementação que significou para Neruda (2000, p.73) interagir com o espaço portuário de *Valparaíso*:

En el punto más desordenado de nuestra juventud nos metíamos de pronto, siempre de madrugada, siempre sin haber dormido, siempre sin un centavo en los bolsillos, en un vagón de tercera clase. Éramos poetas o pintores de poco más o poco menos de veinte años, provistos de una valiosa carga de locura irreflexiva que quería emplearse, extenderse, estallar. La estrella de Valparaíso nos llamaba con su pulso magnético.

Constata-se, então, que em Neruda as vivências significativas da infância e da adolescência constituem o “poço de seu ser”⁷, ou seja, o reservatório que contém suas raízes identitárias, suas referências culturais e pessoais. Portanto, é a identificação das imagens primordiais presentes nos textos citadinos o que possibilitará a interpretação do mundo imagético resultante da rememoração.

Um dos signos materiais que surgem com frequência nos versos nerudianos revela-se na imagem da ferrovia, meio de transporte que serviu denexo entre as diferentes cidades que o poeta percorreu nas primeiras décadas do século XX. Meio de transporte que desde o século XIX foi o símbolo do progresso e da prosperidade que a revolução industrial trouxe ao mundo. No Chile a ferrovia como ideia coletiva se desenvolveu historicamente como a coluna vertebral da nação, produto da industrialização. Este meio de transporte teve grande importância tanto nas cidades quanto nas províncias, onde a população se organizava ao redor de suas estações ferroviárias sem diferenciar classes sociais. Na cidade as famílias privilegiadas viam na

⁷ Termo empregado por Bachelard para referir-se ao reservatório da memória que vai registrando as experiências e os elementos da primeira idade. Estas lembranças ficam armazenadas no fundo do ser prontas para ser resgatadas e revividas (BACHELARD, 1988b, p.110).

estação um lugar de encontro e distração e as mães de proles numerosas levavam seus filhos à estação para passear. Na província era um acontecimento a chegada dos familiares vindos de Santiago, as despedidas depois de um verão de férias no campo. Hoje ramais ferroviários sem uso constituem peças de museu com seus trilhos enferrujados misturados à grama; são ruínas de um passado de intensa atividade.

Em seu auge as linhas ferroviárias foram símbolos das viagens, época em que o itinerário era tão importante quanto o destino, já que a prazerosa viagem de trem permitia ao passageiro admirar através das janelas a sucessão interminável de paisagens, como o confirma Neruda (2000, p.39-40) ao relatar sua primeira viagem de *Temuco a Santiago*:

Provisto de un baúl de hojalata, con el indispensable traje de poeta, delgadísimo y afilado como un cuchillo, entré en la tercera clase del tren nocturno que tardaba un día y una noche interminables en llegar a Santiago [...] Entre tanto el tren pasaba, de los campos con robles y araucarias y las casas de madera mojada, a los álamos del centro de Chile, a las polvorientas construcciones de adobe. Muchas veces hice aquel viaje de ida y vuelta entre la capital y la provincia, pero siempre me sentí ahogar cuando salía de los grandes bosques, de la madera maternal [...].

Em seu relato o jovem poeta registra o significado afetivo do sul; observa-se também a presença de alguns dos elementos que configuram seu mundo primigênio: as árvores e a casa materna, ao tempo que declara a dificuldade de deixar para trás seu universo de “*campos con robles y araucarias y las casas de madera mojada*” e ter que penetrar nas “*polvorientas construcciones de adobe*” da capital.

As ferrovias faziam parte da paisagem cotidiana do jovem Neruda desde sua infância. Seu pai era ferroviário e dirigia um trem *lastrero* em *Temuco*, e às vezes Neruda tinha a sorte de poder acompanhar seu pai nas viagens até os povoados vizinhos, ocasiões em que o jovem poeta entrava em contato direto com a natureza e aproveitava para fazer suas explorações: “*La naturaleza allí me daba una especie de embriaguez. Me atraían los pájaros, los escarabajos, los huevos de perdiz*” (NERUDA, 2000, p.13). Foi assim que a natureza do sul do Chile entrou para sempre na vida e obra de Pablo Neruda. O trem, que sempre foi uma imagem significativa na infância de Neruda, se tornou também o elo entre as cidades de *Temuco*, *Santiago* e *Valparaíso*.

Cabe destacar que a casa ocupa na obra de Neruda um lugar importante porque nela o poeta materializou as imagens que constituem sua identidade primigênia. Se nos

versos nerudianos os signos sensíveis que configuram seu mundo primeiro são revelados pela palavra poética, em suas casas essas imagens se materializam configurando uma poesia que se revela nas formas e nos objetos amados. Dessa maneira, as casas nerudianas se apresentam como espaços reveladores de formas caprichosas cujos cômodos decorados com objetos de estimação são verdadeiros poemas geradores de felicidade ao seu morador-reconstrutor. Conforme Gaston Bachelard (1993, p.34-35):

[...] existe para cada um de nós uma casa onírica, uma casa de lembrança-sonho, perdida na sombra de um além do passado verdadeiro [...] Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia.

Ao observar as moradas de Neruda percebe-se que a casa não é um espaço imutável nem estático, pelo contrário, as propriedades adquiridas e reconstruídas pelo poeta permaneceram em constante crescimento, transformação e aperfeiçoamento. O fato de que o poeta chileno nunca tenha dado por terminadas suas casas, aprimorando-as eternamente, criando novas habitações ou acrescentando detalhes caprichosos, reflete, talvez, a imagem fixada em sua memória das casas *temucanas*. Construções sempre incompletas e em constante transformação, cena lembrada por Neruda (2000, p.15) em *Confieso que he vivido*:

Las casas nuestras tenían, pues, algo de campamento. O de empresas descubridoras. Al entrar se veían barrica, aperos, monturas, y objetos indescritibles. Quedan siempre habitaciones sin terminar, escaleras inconclusas. Se hablaba toda la vida de continuar la construcción.

Da casa materna localizada no centro da cidade de *Parral* onde os pais de Neruda viveram até seu nascimento, ou do lar dos avós no sítio *Belén* onde viveu até os dois anos de idade, nada ficou na memória do poeta chileno. A descrição feita no texto supracitado corresponde à segunda morada de Neruda localizada na rua *Lautaro* nº 146 a poucos metros da *Estación de Ferrocarriles de Temuco*, e foi nessa morada onde escreveu seus primeiros poemas.

Foi o próprio Neruda que se encarregou de procurar os materiais para a reconstrução de suas casas. Participou dos projetos arquitetônicos e foi uma

preocupação constante a seleção e aquisição de objetos para compor os interiores de suas moradas.

No Chile Neruda adquiriu cinco propriedades: *Michoacán*, *La Chascona* e *La Manquel*, em *Santiago*; a casa de *Isla Negra* e *La Sebastiana* em *Valparaíso*. Todas elas propriedades com construções simples ou sem acabar que foram sendo reconstruídas pouco a pouco, até tomar as formas e o estilo que as caracterizaria. Das cinco propriedades, três foram conservadas como museus: *La Chascona*, *La Sebastiana* e *Isla Negra*, testemunhos da criatividade e da maneira de habitar de Pablo Neruda. Casas que foram objeto de poemas e nomes muito representativos, que revelam o profundo amor que Neruda depositou nelas.

Nas casas de Pablo Neruda persiste uma constante incansável: o empenho de recriar nelas – tanto interior quanto exteriormente – as moradas e a natureza sulista que o cercaram na infância e na adolescência. Podem-se destacar de *Michoacán* e de *La Chascona* os grandes pátios interiores que comunicavam os inúmeros cômodos das casas. Os pátios interiores das casas *temucanas* intercomunicavam várias casas familiares. Neruda (2000, p.14) descreveu sua casa provinciana com as seguintes palavras:

Es difícil dar una idea de una casa como la mía, casa típica de la frontera, hace sesenta años.

En primer lugar los domicilios familiares se intercomunicaban. Por el fondo de los patios, Los Reyes y los Ortigas, los Candia y los Moson se intercambiaban herramientas o libros, tortas de cumpleaños, ungüentos para fricciones, paraguas, mesas, sillas.

Neruda revelou seu apego às casas onde morou, assim como aos objetos que as decoravam: restos de naufrágios, objetos trazidos do mundo todo e especialmente do saudoso *Temuco*. As residências de Neruda revelam o modo de ser e de habitar; elas contêm a imagem do mundo nerudiano, a alma do poeta.

Santiago de Chile: um mar desconhecido

De la pensión de la calle Maruri me retiré como un molusco que sale de su concha. Me despedí de aquel caparazón para conocer el mar, es decir, el mundo. El mar desconocido eran las calles de Santiago, apenas entrevistas mientras caminaba entre la vieja escuela universitaria y la despoblada habitación de la pensión de familia.

Pablo Neruda (2000, p. 41).

Neste momento se procederá à apresentação de alguns textos nerudianos – lírica e prosa – que fazem patente a crítica à vida que assume o homem cidadão, assim como a presença da paisagem provinciana na urbe *santiaguina*. Sabendo que as ruas de *Santiago* eram, de acordo com o próprio Neruda, “*un mar desconocido*”, cheio de mistérios e perigos ao qual se aventurou desprovido de qualquer proteção, “*Me despedí de aquel caparazón para conocer el mar*”, para enfrentar as adversidades com seu único instrumento de defesa, as palavras. Foi valendo-se delas que escreveu, sob um olhar crítico, um discurso poético que retrata a vida urbana através do qual se faz possível uma aproximação à realidade cidadina chilena do 1900.

Começar-se-á com a leitura de dois textos nerudianos publicados na revista *Claridad* sob o título de “*Glosas de la Ciudad I*”. Textos que saíram à luz em agosto de 1921, somente três meses após a chegada de Neruda à capital. No primeiro texto o poeta registra sua visão da massa urbana:

Ciudad.

Los brazos caen a los lados, como espas cansadas. Son muchos. Van juntos, las anchas espaldas, las miradas humildes, los trajes deshechos, todo es común, todo es carne de un solo cuerpo, todo es energía rota de un solo cuerpo miserable que parece llevan la tierra entera. ¿Por qué estos hombres que van juntos, tocándose las espaldas robustas, no llevan los vigorosos brazos levantados, no levantan hacia el sol la cabeza? ¿Por qué, si van juntos y tienen hambre, no hacen temblar los pavimentos de piedra de la ciudad, las gradas blancas de las iglesias, con el peso sombrío de sus pisadas hambrientas, hasta que la ciudad se quede inmóvil, escuchando el rumor enorme de las pisadas que treparían hasta cegar el fuego de las fábricas, hasta encender el fuego de los incendios? ¿Por qué estos hombres no levantan los brazos siquiera? (NERUDA, 2001, p.252).

No texto supracitado, o poeta apresenta uma multidão de seres que avança com o olhar fixo no chão, sem ouvir nem sentir o que se passa ao seu redor. Não há diferença entre os indivíduos, todos parecem iguais: “*miradas humildes, los trajes deshechos, todo es común, todo es carne de un solo cuerpo*”. Seres fortes e vigorosos, mas tristes e passivos, homens sem expressão que não lutam por seus direitos e se submetem à exploração trabalhista. Ante esta cena o jovem poeta interroga: “*¿Por qué, si van juntos y tienen hambre, no hacen temblar los pavimentos de piedra de la ciudad [...] ¿Por qué*

estos hombres no levantan los brazos siquiera?” – um sujeito poético que expressa sua inconformidade ante a atitude alienada do homem urbano.

Se no primeiro texto Neruda (2001, p.254) apresenta sua visão da massa urbana, já no seguinte dirige seu inconformismo a um indivíduo em particular, um “tu” que lhe é familiar, e lhe diz:

Empleado

Es claro no lo sabes, pero conozco tu vida, entera. Así, sin que me oculten las alegrías raras o los disgustos de todos los días. Sé tu vida febril: de la cama a la calle, de ahí al trabajo. El trabajo es oscuro, torpe matador. Después el almuerzo, rápido. Y al trabajo otra vez. Después la comida, el cuerpo extenuado y la noche que te hace dormir. Ayer, mañana, pasado, sucedió y sucederá lo mismo. La misma vida, es decir, lo que tú llamas vida [...] Nosotros lo llamamos explotación, capital, abuso. Los diarios que tú lees, en el tranvía, apurado lo llaman orden, derecho, patria, etc. Tal vez te halles débil. No. Aquí estamos nosotros, nosotros que ya no estamos solos, que somos iguales a ti; y como tú explotados y doloridos pero rebeldes [...] Hay que decirlo. Por que no sólo el que no obra como piensa, piensa incompletamente. También el que no lo dice...

No escrito lido, a crítica ao comportamento do sujeito cidadão submisso é clara e direta. Neruda chama a atenção para que este homem acorde do comportamento mecânico e proteste contra a rotina do trabalho exploratório ao que está submetido, “*Ayer, mañana, pasado, sucedió y sucederá lo mismo. La misma vida, es decir, lo que tú llamas vida*”. Termina incentivando-o a alçar a voz e o lembra de que não está sozinho nessa luta, “*Aquí estamos nosotros, nosotros que ya no estamos solos*”.

Um fato importante a destacar é que a denúncia feita à vida cidadina é realizada em tempo presente, ou seja, o poeta forma parte da vida desses indivíduos e ciente disso aproveita a oportunidade de fazer públicas suas reflexões através da revista, possibilitando, com isto, que seus leitores tomem consciência da realidade social em que vivem.

Mas, não é somente na prosa que Neruda registra suas inquietudes, em poemas como “*Caballero solo*” (NERUDA, 1958, p.69-70), de *Residencia en la Tierra*, também deixa constância seus questionamentos:

*Los jóvenes homosexuales y las muchachas amorosas,
y las largas viudas que sufren el delirante insomnio,
y las jóvenes señoras preñadas hace treinta horas,
y los roncos gatos que cruzan mi jardín en tinieblas,*

*como un collar de palpitantes ostras sexuales
rodean mi residencia solitaria,
como enemigos establecidos contra mi alma,
como conspiradores en traje de dormitorio
que cambiaran largos besos espesos por consigna. [...] seguramente, eternamente me rodea
este gran bosque respiratorio y enredado
con grandes flores como bocas y dentaduras
y negras raíces en forma de uñas y zapatos.*

Nos versos citados, observa-se um sujeito lírico sufocado por comportamentos vazios que não fazem parte de seu universo, tipos humanos que o aprisionam, uma aglomeração de elementos e situações que o sufocam. O poeta associa a massa humana a um grande bosque, mas não se trata dos bosques do sul, cheios de árvores de folhas verdes, madeira fresca e cheirosa, nem das raízes que testemunham o passo do tempo. O bosque urbano é composto de “*bocas y dentaduras y negras raíces en forma de uñas y zapatos*”, uma representação metonímica do homem moderno que se encontra fragmentado, cuja cena bem poderia compor uma tela cubista. Além de remeter ao cubismo, a imagem que emerge dos versos faz lembrar a célebre frase de Marx popularizada por Marshall Berman, “Tudo que é sólido desmancha no ar” – frase que sintetiza o conceito de modernidade como o “turbilhão” que engole o homem mantendo-o num permanente estado de desintegração.

O cotidiano dos bairros santiaguinos sob o olhar nerudiano

[...] a cidade não conta seu passado, ela o contém como as linhas da mão, escrito nos ângulos das ruas, nas grades das janelas, nos corrimãos das escadas, nas antenas dos pára-raios, nos mastros das bandeiras, cada segmento riscado por arranhões, serradelas, entalhes, esfoladuras[□].

Italo Calvino (1990, p.14-15).

As cidades não existem somente como espaço físico, há uma construção cidadina edificada com palavras, uma construção que dá forma ao cotidiano urbano através da literatura, possibilitando novas perspectivas para a interpretação da cultura e da identidade do habitante urbano. As cidades têm sido registradas pela escrita desde sua fundação, como no caso da cidade de *Santiago* do Chile, que permite o rastreamento de uma escrita que remonta à época de sua fundação, no tempo em que ainda era *Santiago*

de *Nueva Extremadura*, época em que seu fundador, *Pedro de Valdivia*, escrevia ao Imperador Carlos V dizendo:

[...] No mês de abril do ano de mil e quinhentos e trinta e nove me deu o Marquês os suprimentos e cheguei a este vale do *Mapocho* em finais do ano de 1540. Logo procurei falar com os caciques da terra [...] acreditando sermos quantidade de cristãos, vieram os mais pacíficos e nos serviram bem por cinco ou seis meses e fizeram isso para não perder seus alimentos que tinham no campo, e nesse tempo fizeram nossas casas de madeira e palha com o traçado que lhes entreguei, no lugar onde fundei esta cidade de *Santiago del Nuevo Extremo*, em nome de V. M., no dito vale, como cheguei em 24 de fevereiro de 1541. [Trad. da autora]. *La Serena*, 4 de setembro de 1545.

As inúmeras cartas escritas por *Valdivia* deixaram testemunho do processo fundador da cidade de *Santiago*, assim como do cotidiano de seus habitantes “[...] e todos cavávamos, arávamos e semeávamos ao mesmo tempo, e estávamos sempre armados e os cavalos com sela [...]” (VALDIVIA, 1545), documentos que demarcam o início da reconstrução do espaço e do cotidiano citadino através da linguagem.

Ao reconhecer que a existência da urbe pode ser reconstruída pelas vozes do passado, considerar-se-ão também a prosa e a poesia citadina de Pablo Neruda como signos culturais possíveis de serem reinterpretados hoje, um tempo histórico distante e alheio ao poeta. Com isto afirma-se que as respostas estão dentro dos muros da cidade; saber olhar é saber ler os signos que ela nos oferece, já que o sentido da cidade está dentro dela mesma como enfatiza Italo Calvino (1990, p.18):

O olhar percorre as ruas como se fossem páginas escritas: a cidade diz tudo o que você deve pensar, faz você repetir o discurso [...] Como é realmente a cidade sobre esse carregado invólucro de símbolos, o que contém e o que esconde, ao se sair de Tamara é impossível saber.

Neruda não apresenta em seus poemas uma visão total das coisas ou situações, ele lança mão de particularidades, de fragmentos que, no seu conjunto, constituirão o seu espaço imagético. O lírico chileno, ao transferir para o poema a sua vivência pessoal, está, ao mesmo tempo, transferindo as tendências de uma época e de um momento histórico. Seu eu poético tem um valor representativo da realidade de que faz parte, suas vivências têm uma significação social, ou seja, representam a coletividade de seu tempo. Neruda, através dos poemas dedicados à cidade de *Santiago*, apresenta sua

particular visão da paisagem e do cotidiano urbano. As imagens citadinas que fluem desses poemas revelam, a partir de fragmentos, um mundo imagético construído metonimicamente, isto é, o todo pela parte.

Os vários bairros que constituem a capital chilena são como pequenas aldeias, mundos independentes onde seus habitantes parecem ter esquecido que formam parte de um conjunto maior. Dos inúmeros bairros que configuram a cidade de *Santiago* cinco destacam-se por sua importância e peculiaridade: *San Diego*, *Estación Mapocho*, *Estación Central*, *San Pablo* e *Recoleta*, todos eles com características próprias, como observado por Benjamín Subercaseaux (2005, p.121) na obra *Chile o una loca geografía*:

San Diego é o bairro dos que ganham a vida no pequeno comércio. San Pablo é o bairro onde se arruína o comércio numa vida pequena. A Estación Central é a mescla de transações de primeira mão dos produtos que chegam do sul e da exploração do provinciano que vem para o norte. [Trad. da autora]

Em “*Oda a la calle San Diego*” Neruda (1993a, p. 415-419) canta a rua principal do bairro, *San Diego*, um dos bairros mais característicos e populares da capital chilena. Nesse poema Pablo Neruda retoma os questionamentos estéticos apresentados anos antes reafirmando seu interesse pelas coisas terrenas, pelo cotidiano do ser humano, mantendo um enfoque existencialista. Nessa nova etapa iniciada com *Odas elementales* (1954), o poeta chileno procurou na realidade a essência das coisas.

A partir desse momento, ao dar uma maior atenção à cidade, o espaço urbano passou a ser o palco onde se desenvolvia o dia-a-dia observado e vivenciado pelo escritor. O vate transformou em discurso poético os sinais emitidos pelo mundo *santiaguino*, onde o *flâneur* nerudiano “lê o espaço público, metonimicamente representado pela rua, como realidade vivida e dinâmica” (GOMES, 1994, p.112).

Observa-se, na ode citada, um sujeito lírico atento, revelador da dicotomia campo/cidade onde os elementos do campo vão aflorando a partir dos elementos urbanos. Já na primeira estrofe fica claro que a temática do poema abordará esses dois ambientes antagônicos:

*Por la calle
San Diego
el aire de Santiago
viaja ao Sur majestuoso [...]*

Cabe destacar que a poesia nerudiana dedicada ao espaço rural apresenta um bucolismo renovado que não se atém a uma simples descrição do entorno natural, mas uma forma de bucólico que remete às condições sociais e cotidianas da vida rural. De acordo com Raymond Williams o significado original de bucólico sofreu uma grande transformação, já que não apresenta somente uma atenção “voltada para a beleza natural, porém trata-se agora da natureza da observação, e não a do simples camponês que trabalha” (WILLIAMS, 1989, p.36).

Na ode estudada Neruda se define como “*el cronista errante de la calle San Diego*”, cronista que lê a cidade metonimicamente a partir de um segmento de *Santiago* como registrado nos versos a seguir destacados:

No viaja en tren el aire.

*Va paso a paso
mirando*

*primero las ventanas,
luego los ríos,
más tarde los volcanes.*

*Pero,
largamente,
en la esquina
de la calle Alameda
mira un café pequeño
que parece
un autobús
cargado de viajeros[...]*

*Soy el cronista errante
de la calle San Diego [...]*

Do poema surgem imagens de elementos cotidianos da paisagem de Santiago, elementos que o vate chileno encontra numa só rua. O poeta-cronista, que à semelhança do *flâneur* baudelairiano perambula pela cidade de forma dinâmica, observa cada detalhe, cada pedaço desse labirinto de cimento em que se encontra inserido, criando imagens quase aéreas da cidade. Contudo, esta poesia que se completa através da soma de fragmentos pode ser considerada a expressão do traço desintegrador da época vivenciada. Uma aglomeração de objetos isolados e desvinculados de seu todo, uma maneira de traduzir em imagens o espírito fragmentado do homem moderno. No poema

analisado, Neruda nos apresenta janelas, rios, vulcões, ônibus, selos, utensílios, pernas, braços etc. Elementos arrancados de lugares diversos e que navegam por um tumultuado rio de versos. Esses versos traduzem o modo de ser da realidade santiaguena na particular visão do poeta chileno:

[...]
Más lejos
venden
lo imaginario, lo inimaginable,
útiles espantosos,
incógnitos bragueros,
endurecidas
flores de ortopedia,
piernas
que piden cuerpos,
gomas enlazadoras
como brazos
de bestias submarinas.
[...]
De noche, la calle
San Diego
sigue por la ciudad, la luz la llena.
Luego,
el silencio
desliza con ella su navio.

Nesta ode a vida cotidiana é identificada com o rio que corre sem parar, um constante desfazer e refazer, o eterno renascer de cada dia. Um tempo circular presente não somente no mundo físico, mas também na experiência psíquica do homem urbano. Observa-se também que o ritmo *santiaguino* varia de acordo com as diversas fases do dia e da noite. Embora o ambiente urbano seja o grande motivo da ode, o espaço e as características do mundo rural, estão presentes. Na cidade grande o novo dia é anunciado pelo som do sino:

Algunos pasos más: una campana
que despierta,
Es el día que llega
ruidoso, en autobús desvencijado,
cobrando su tarifa matutina
por ver el cielo azul
solo un minuto, apenas un minuto
antes de que las tiendas,
los sonidos,
nos traguen y trituren
en el largo intestino
de la calle.

Mas, não é o doce som dos sinos que tocavam diariamente no sul, como lembrado por Eulogio Suárez (2004, p.327): “Aqueles povoados de fundação recente, suas ruas apenas desenhadas, levantadas suas casas, estalavam seus radiantes sinos. Tudo se comunicava naquelas aldeias do Sul do Chile aos golpes do doce metal”⁸. Na cidade grande o novo dia é anunciado pelo sino barulhento do “*autobús desvencijado, cobrando su tarifa matutina*”. Neruda em seu canto à cidade nos apresenta um ambiente ameaçador e monstruoso. Para ele a rua é um “largo intestino triturador” que aprisiona. A angústia que atormenta o eu-lírico é amenizada pelo resgate das sensações e das lembranças da terra de nascimento. O cheiro, o rio, o vento e o frio de outrora tornam mais amena sua permanência no labirinto de concreto:

*La calle
corre ahora
hacia arriba,
hacia mañana:
una ola
venida
del fondo
de mi pueblo
en este río
popular
recibió sus afluentes
de toda la extensión del
territorio.*

A estratégia utilizada por Neruda para integrar de forma harmônica os dois ambientes antagônicos [campo e cidade] foi a superposição de campos semânticos, ou seja, o vocabulário que procede da natureza é empregado para expressar de forma metafórica a paisagem urbana, onde o movimento citadino é comparado com “*una ola*” e com um “*río*”, referindo-se assim à massa humana que circula pelas ruas. O mar e os rios, assim como os sinos, são elementos da paisagem primigênia de Neruda que simbolizam suas raízes sulistas.

Contudo, não só os espaços hostis são destacados pelo lírico em “*Oda a la calle San Diego*”, há também ambientes citadinos que parecem dar-lhe conforto, como uma livraria que é comparada com uma “*bodega verde*” ou com “*una nación lluviosa*”. Livraria que contém obras com imagens de “*luna llena, jazmines de archipiélagos: / reinos de nieve*”, um espaço que remete ao ambiente fresco e acolhedor do sul:

⁸ Trad. da autora

[...]
 En el número 134,
 la librería Araya.
 El antiguo librero
 es una piedra,
 parece el presidente
 de una república
 desmantelada,
 de una bodega verde,
 de una nación lluviosa.
 Los libros
 se acumulan. Terribles
 páginas que amedrontan
 al cazador de leones.
 Hay geografías
 de cuatrocientos tomos:
 en los primeros
 hay luna llena, jazmines de archipiélagos:
 los últimos volúmenes
 son sólo soledades:
 reinos de nieve, susurrantes renos [...]

Assim, diante da ausência do espaço rural, Neruda acudirá à sua memória primigênia para textualizar seu vínculo com a terra de nascimento, um vínculo verbal que lhe permite reencontrar-se num território metaforicamente recuperado.

Definir Neruda como um “observador urbano” é apropriado por sua capacidade de penetrar nas realidades física e simbólica da cidade e traduzir em palavras as imagens e vivências do mundo real para o mundo poético. Neruda consegue ouvir o som da cidade, sentir suas dores e suas alegrias, e transporta esses sentimentos para o poema, posto que (RAMA, 1985, p.53):

As cidades desenvolveram uma linguagem mediante duas redes superpostas: a física, que o visitante comum percorre até perder-se na sua multiplicidade e fragmentação, a simbólica que a ordena e interpreta [...] Há um labirinto das ruas que só a aventura pessoal pode penetrar e um labirinto dos signos que só a inteligência racionante pode decifrar, encontrando sua ordem.

A representação poética da realidade nerudiana não surge do nada ou de uma inspiração celeste, pelo contrário, é o resultado da soma de experiências do passado e do presente do poeta. Assim, o poema pode ser um caminho que leva a um tipo de conhecimento sobre a realidade, já que o próprio Neruda (2000, p.72) declarou:

[...] Nos vemos indefectiblemente condenados a la realidad y al realismo, es decir, a tomar una conciencia directa de lo que nos rodea y de los caminos de la transformación [...] si suprimimos la realidad nos vemos de pronto rodeados de un terreno imposible, de un tembladeral de hojas, de barro, de nubes, en que se hundan nuestros pies y se ahoga una incomunicación opresiva.

Conforme as palavras de Benjamín Subercaseaux (2005, p. 121), *San Diego* é “o bairro dos que ganham a vida no pequeno comércio”, característica que não escapou à observação do poeta:

*[...]
En el siguiente número
de la calle
venden pobres juguetes,
y desde puertas próximas
la carne asada
inunda las narices
[...]
Más allá venden catres
de bronce deslumbrante,
camas descomunales [...]*

O realismo apresentado em “*Oda a la calle San Diego*” pode ser observado na maneira como o eu-lírico se integra ao cotidiano que o rodeia, revelando-se um observador sensível que capta e recebe as mensagens externas e não como um ser que nela se busca. O sujeito lírico se deixa absorver pela rua e tudo o que ele sonha ou imagina é proporcionado por essa realidade. Seu sentimento é coletivo quando escreve:

*[...]
una ola
venida
del fondo
de mi pueblo
en este río
popular
recibió sus afluentes
de toda la extensión del
territorio.
[...]
sólo un minuto, apenas un minuto

antes de que las tiendas,
los sonidos,
nos traguen y triturén
en el largo intestino*

de la calle.

Os versos acima citados revelam um sujeito inserido na multidão quando diz “*nos traguen y triturén*”, não há distanciamento com os habitantes da cidade. O poeta chileno apresenta uma nova maneira de enxergar a realidade urbana se comparado com o *flâneur* baudelairiano que circulava pela cidade sem se misturar à massa humana, como o afirmou Walter Benjamin (1989, p.50) no texto “Paris do Segundo Império”:

Na Paris de Baudelaire [...] havia o transeunte, que se enfiava na multidão, mas havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Ocioso, caminha como uma personalidade [...].

Enquanto que do convívio diário do cronista nerudiano com o homem citadino surge um sentimento de fraternidade e cumplicidade, o poeta sente a cidade e se inclui nela sem privilégios. Porque como o mesmo Neruda (2003, p.390) registrou: “*El poeta no es un ‘pequeño dios’*”, o poeta não é um ser superior aos outros, ao contrário, é um homem comum e somente consciente disso é que sua voz chegará a ser universal.

De acordo com o anteriormente exposto, entende-se que a temática da cidade em Neruda representa uma proposta de redescobrimto das realidades visíveis, um fazer poeticamente consequente com a maneira de ser e pensar do poeta chileno, uma busca pelo entendimento humano. Para Neruda o labor do poeta não se limita a cantar a rosa, a exaltar o amor ou a nostalgia: fazer poesia é isso e muito mais. Neruda (2003, p.392-393) cantou também “*las ásperas tareas humanas*”, a impureza da realidade, porque somente dessa maneira “[...] *la poesía no habrá cantado en vano*”.

REFERÊNCIAS

BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988a.

_____. **A poética do devaneio**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988b.

_____. **A poética do espaço**. Tradução de Antônio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo**. Tradução de José Martins Barbosa e Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989 (Obras escolhidas, III).

- BRANCO, L. C. **A traição de Penélope**. São Paulo: Annablume, 1994.
- CALVINO, I. **As cidades invisíveis**. Tradução de Diogo Mainardi. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.
- DELEUZE, G. **Proust e os signos**. Tradução de Antonio Piquet e Roberto Machado. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2003.
- DÍAZ MERINO, X. A. **Pablo Neruda e o olhar poético sobre as cidades chilenas Temuco, Santiago e Valparaíso**. Tese (Doutorado) – Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2008.
- GOMES, R. C. **Todas as cidades a cidade: literatura e experiência urbana**. Rio de Janeiro: Rocco, 1994.
- JOZEF, B. Memória, amor e solidão na obra de Pablo Neruda. **Revista América Hispânica**, Rio de Janeiro: SEPEHA/UFRJ, p.38-46, a.VI, Jul.-Dez. 1993.
- NERUDA, P. **Crepusculario**. 6.ed. Buenos Aires: Losada, 1977.
- _____. **Confieso que he vivido**. Barcelona: Ave Fénix, 2000.
- _____. **Nerudiana Dispersa (1915-1973)**. Edición de Hernán Loyola. Barcelona: Galaxia Gutenberg/Círculo de Lectores, 2001 (Obras completas, v. IV).
- _____. **Residencia en la tierra (1925-1931)**. Buenos Aires: Losada, 1958.
- _____. **Obra Completa (1954-1964)**. Buenos Aires: Ed. Losada, 1993a (v. II).
- _____. **Obra Completa (1966-1973)**. Buenos Aires: Ed. Losada, 1993b (v. III).
- _____. **Para nacer he nacido**. Buenos Aires: Seix Barral, 2003.
- RAMA, Á. **A cidade das letras**. Introducción de Mario Vargas Llosa y prólogo de Hugo Achugar. Tradução de Emir Sader. São Paulo: Brasiliense, 1985.
- SUÁREZ, E. **Neruda Total**. 3.ed. Santiago: RIL, 2004.
- SUBERCASEAUX, B. **Chile o una loca geografía**. 2.ed. Santiago: Universitaria, 2005.
- VALDIVIA, P. Cartas de Pedro de Valdivia que tratan del descubrimiento y conquista del Reino de Chile. Disponível em: <http://www.cervantesvirtual.com/servlet/SirveObras/12593842001258285209068/index.htm> Data da consulta: 08/08/2011.
- WILLIAMS, R. **O campo e a cidade na história e na literatura**. Tradução de Paulo Henriques Brito. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

Artigo recebido em 08/08/2011

Aceito para publicação em 30/09/2011

EMÍLIO MOURA: CONTEMPLAÇÕES DO POETA-VIAJANTE

EMÍLIO MOURA: CONTEMPLATIONS OF THE TRAVELER POET

Viviana Pereira SILVA⁹

Ilca Vieira de OLIVEIRA¹⁰

RESUMO: Ao longo dos séculos, muitos artistas usaram suas habilidades para representar a história de Minas Gerais, as belezas das cidades barrocas e o mistério de suas montanhas. Emílio Moura, a exemplo de outros poetas mineiros do século XX, usou sua arte para eternizar as cidades históricas; a diferença é que o poeta não utiliza pedra ou metal, que podem ser roídos pelo tempo e pelas intempéries; a matéria que Emílio Moura utiliza é a palavra poética. Nosso objetivo é analisar alguns poemas de *Habitante da tarde* (1969) e mostrar como o poeta empreende uma viagem metafórica pelas cidades mineiras, apreendendo o seu passado, transformando-o em poesia, na tentativa de proteger o patrimônio histórico da ação do tempo e da modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira moderna; Emílio Moura; Cidades históricas de Minas Gerais; Viagem.

ABSTRACT: *Over the centuries, many artists used their skills to represent the history of Minas Gerais, the beauty of the baroque cities and the mystery of its mountains. Emilio Moura, like other poets of the twentieth century, used his art to represent the historic cities, the difference is that the poet does not use stone or metal, which can be gnawed by time and weather; Emilio Moura uses the poetic word. Our goal is to analyze some poems of Habitante da tarde (1969) and show how the poet embarks on a metaphorical journey by Minas towns, representing their past, turning it into poetry, trying to protect the historical heritage of weather and modernity.*

KEYWORDS: *Brazilian modern poetry; Emilio Moura; Historical cities of Minas Gerais State; Travel.*

Tudo em ti é viagem, será viagem.
Viajas até mesmo ao redor de tua inacreditável imobilidade.

(MOURA, 2002, p.279).

⁹ Mestranda. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES) – Montes Claros – MG – Brasil – CEP 39400-470 – vivas.girl@hotmail.com / vivianapereirasilva@yahoo.com.br

¹⁰ Orientadora. Departamento de Comunicação e Letras. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Mestrado) – Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES) – Montes Claros – MG – Brasil – CEP 39400-470 – ilca.vieira@pq.cnpq.br

O poema a seguir encerra a primeira parte do livro *Habitante da tarde* (1969), de Emílio Moura; é um dos poucos versos que o poeta dedica a alguém. Apesar de ser tributado a Cyro dos Anjos, o poema esboça a própria poética emiliana. Vejamos, a seguir, os versos de Emílio Moura (2002, p. 234):

“Pastor de nuvens”

Navegaste em palavras e não viste
 teu dia abrir-se em flor, a flor em fruto.
 Diante do mar apenas procuravas
 um marulho de concha a teus ouvidos.

Que estradas mais abstratas. Que cenários
 de papel inventaste! Nunca viste
 que outras paisagens, vivas, te sorriam.
 Só de esquivas imagens te cercavam.

Navegaste em palavras. Vivas? Mortas?
 Belas, apenas? Dóceis, tinham asas,
 E era tudo uma vaga arquitetura:

tua amada, teu mundo, teu caminho,
 teu rebanho de nuvens, tantas nuvens,
 tua face no espelho, o próprio espelho.

Emílio Guimarães Moura nasceu em 1902, em Dores do Indaiá, e mudou-se para Belo Horizonte no início do século XX, onde conheceu Carlos Drummond de Andrade e outros companheiros com quem integrou o grupo modernista de Minas Gerais, dentre eles Abgar Renaut, Pedro Nava, Milton Campos, João Alphonsus e Aníbal Machado. Esse movimento de renovação literária consolidou-se em Minas Gerais a partir de 1924, quando o poeta francês Blaise Cendrars, acompanhado dos paulistas Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral vieram em uma “viagem de descoberta ao Brasil” conhecer as cidades históricas de Minas Gerais. Eles suscitaram nos mineiros o desejo de olhar para suas raízes barrocas e arcádicas, o que contribuiu significativamente para a formação de um movimento literário fortemente marcado pela aliança entre tradição e modernidade. Essa viagem estabeleceu um vínculo entre mineiros e paulistas, especialmente entre Mário e Drummond.

Emílio Moura destacou-se por sua filiação à tradição lírica de Minas Gerais, notadamente pela influência do simbolista Alphonsus de Guimaraens. Ele participou

ativamente desse movimento em Minas, era poeta e crítico, publicou seus textos no *Diário de Minas* e ajudou a fundar *A Revista*, periódico que marcou a expansão das ideias modernistas para além das fronteiras de São Paulo e do Rio de Janeiro. Ele era um homem consciente das inovações literárias de sua época, mas não se rendeu aos exageros da linguagem, à ironia e ao poema-piada, como fez a maioria de seus companheiros de geração. Seus versos são simples, discretos, com um vocabulário fácil, onde ele aborda temas universais, como amor, morte, tristeza e solidão.

Desde o início sua poética foi colocada “sob o signo da pergunta”. Os versos “Navegaste em palavras. Vivas? Mortas?/Belas, apenas?” são exemplo dos inúmeros questionamentos existentes em sua obra. Emílio acreditava que as interrogações criavam no leitor um “estado de poesia” e de perplexidade diante do mundo. Em uma das entrevistas que concedeu, Emílio Moura (1969, p. 4) declarou: “minha poesia não afirma. Afirmando, resolveria *a priori* tudo para o leitor. Interrogando eu ponho o mundo diante do leitor.”

Nos versos “E era tudo uma vaga arquitetura: / tua amada, teu mundo, teu caminho, /teu rebanho de nuvens, tantas nuvens”, o poeta descreve sua própria obra, marcada pela fluidez e abstração. Suas palavras brumosas não apreendem o mundo real, antes, criam um espaço onírico, onde a vida, a amada e o próprio mundo são idealizados. O título do poema “Pastor de nuvens” remete-nos a Drummond, que se declarou “fazendeiro do ar”¹¹. Ilca Vieira de Oliveira (2011) afirma que “o poeta das interrogações se identifica com o *gauchismo* do amigo, pois se sente um ser torto e que também não encontra lugar no mundo”. Assim, em desajuste com o mundo moderno, o poeta se torna um pastor de nuvens, que percorre as “estradas mais abstratas”, que se cerca de “esquivas imagens”, que recorre ao sonho e ao mito por meio da palavra poética como forma de manter-se vivo.

O verso final “tua face no espelho, o próprio espelho” parece ratificar a ideia de que o poeta está falando de si mesmo, uma vez que a metáfora do espelho é bem

¹¹ E, principalmente, a Cecília Meireles, que no poema “Destino” (*Viagem*, 1939), cunhou a expressão “Pastora de nuvens”. Emblema simbólico do poeta, a metáfora contrapõe-no aos “Pastores da terra”, conforme as duas primeiras estrofes do texto: “Pastora de nuvens, fui posta a serviço / por uma campina desamparada / que não principia nem também termina, / e onde nunca é noite e nunca madrugada. // (Pastores da terra, vós tendes sossego, / que olhais para o sol e encontrais direção. / Sabeis quando é tarde, sabeis quando é cedo. / Eu, não.) [...]” (MEIRELES, 1972, p.69). Desde então, a expressão metafórica cecilianiana encontrou largo uso entre os poetas brasileiros, de Emílio Moura a Péricles Eugênio da Silva Ramos, entre outros. Na obra de Meireles, há pelo menos mais uma variante da imagem: a “Pastora descrida”, título de um poema de *Retrato natural* (1949), que se abre com os tercetos: “Eu, pastora, que apascento / estrelas da madrugada / pelas campinas do vento, // fui falar ao eco antigo, / a cuja voz fui criada, / e que supus meu amigo. [...]” (MEIRELES, 1972, p.165-166) (Nota do Editor).

recorrente em sua obra. O espelho na poética emiliana não é apenas um objeto capaz de duplicar ou simplesmente refletir a realidade e sim um instrumento que projeta um outro espaço, onde o eu é um outro; espaço “entre o real e a fábula”, lugar do sonho e da fantasia, onde se pode dar asas à imaginação.

Ao longo de sua vida Emílio escreveu vários livros, dentre eles *Ingenuidade*, 1931; *Canto da hora amarga*, 1936; *Cancioneiro*, 1945; *O espelho e a musa*, 1949; e *A casa*, em 1961. Reuniu pessoalmente sua obra poética em 1969, no volume *Itinerário poético*, com dois livros inéditos: *Habitante da tarde* e *Noite maior*. Sua obra é harmoniosa, composta com altas doses de lirismo e introspecção; os temas são sempre os mesmos, por isso as variações no ritmo e na forma garantem que os versos não se tornem repetitivos.

Dos títulos mencionados, *Habitante da tarde*, 1969, apresenta alguns elementos interessantes. Este livro é dividido em três partes: “Tempo morto”, “Lira mineira” e “Entre o real e a fábula”. A primeira e a terceira parte apresentam o gosto por temas universais, a subjetividade e a variedade de recursos poéticos que conferem beleza e musicalidade aos versos, ratificando assim o acentuado lirismo do autor. A segunda parte merece destaque: os poemas de “Lira mineira” são dedicados a alguns amigos e a algumas cidades de Minas Gerais, aspecto incomum na obra de Emílio Moura. Até então, aparecera em sua poesia poucas referências explícitas à realidade, como o poema “Soneto a Carlos Drummond de Andrade”, em *O instante e o eterno*, 1951-1953; e o longo poema “*A casa*”, 1961; em que o poeta abre “os olhos à memória” e a casa onde viveu, em Dores do Indaiá, “salta do tempo” e faz viver “de novo, um menino”. Em “Lira mineira” o poeta homenageia o amigo Drummond com o poema “Ao fazendeiro do ar”, e Aníbal Machado com “Advento de João Ternura”, além de fazer uma viagem pelo seu passado. Ele visita sua infância e algumas paisagens de Minas Gerais, especialmente as cidades históricas.

Emílio Moura teve uma “infância nômade, de cigano”: nasceu em Dores do Indaiá, onde morou até os quatro anos; depois viveu em Bom Despacho, Carmo da Mata e Cláudio; por fim, em Belo Horizonte, onde morou até 1971, ano de sua morte. Foi o único dos intelectuais mineiros que não migrou para o Rio de Janeiro ou para São Paulo, passou toda a vida preso às montanhas de sua terra. Não gostava muito de sair de casa, mas fazia inúmeras viagens imaginárias pelo país dos sonhos. Em “Lira mineira” o sujeito lírico empreende uma viagem pelas cidades barrocas de Minas; viagem

metafórica, uma vez que o poeta revisita esses espaços por meio da memória e da imaginação.

Em suas *Crônicas de Viagem*, Cecília Meireles fala da diferença que há entre um turista e um viajante. Eis o perfil do viajante por ela delineado:

O viajante é a criatura menos feliz, de movimentos mais vagarosos, todo enredado em afetos, querendo morar em cada coisa, descer à origem de tudo, amar loucamente cada aspecto do caminho, desde as pedras mais toscas às mais sublimadas almas do passado, do presente e até do futuro – um futuro que ele nem conhecerá. (MEIRELES, 1989, p. 101).

O sujeito poético de “Lira mineira” é essa criatura vagarosa e melancólica, que passeia por Minas Gerais. Ele não tem o olhar inquieto do turista, que deseja conhecer superficialmente os lugares e fotografar a paisagem; o poeta-viajante é meditativo, ele contempla as igrejas, os casarios coloniais e enxerga muito além de sua “pátina triste”. “No alto das colunas, das fachadas, dos pórticos, das igrejas, deuses, reis, imperadores, santos, anjos lhe acenam, quando, por acaso, não estão entretidos uns com os outros, em fábulas, evangelhos, poesia, hinos celestiais”, pois o viajante não é apenas um espectador, é um ser sensível que contempla o mundo ao seu redor e, aos poucos, vai se misturando à paisagem, tornando-se parte dessa história e desse lugar.

O poema “Casa de Marília”, por exemplo, ilustra a contemplação do poeta, que afastado da História pela ação do tempo, já não enxerga o sofrimento e o impedimento amoroso. Ao dizer que “Pombos revoam/sobre o telhado” ele sugere leveza e liberdade, características que se opõem à atmosfera que cercava o inconfidente Tomás Antônio Gonzaga e sua amada Marília. O poeta evoca a musa árcade e assim resgata suas próprias raízes literárias, haja vista que Emílio também possui uma musa: Eliana. Além do gosto pelas formas líricas, que é uma herança dos árcades e dos simbolistas. A antítese nos versos “A morte e a vida,/ já de mãos dadas,/ não se repelem,/ antes procuram-se” remetem-nos, invariavelmente, ao barroco e suas tensões; esses versos sugerem ainda a relação existente entre passado e presente: o poeta habita o presente, mas por meio da imaginação ele consegue viver “no tempo,/ o que não houve.”

O poema “Congonhas do Campo” evidencia o caráter viajante do poeta: “Tudo retorna à sua origem. Tudo é eterno.” Ao contemplar profetas esculpidos por Aleijadinho, o sujeito lírico sente que “o adro rescende a eternidade”, demonstrando que

a arte é capaz de perenizar a História, torná-la eterna, pois o contato com esses monumentos conduz o ser humano a uma viagem imaginária ao passado.

Ao longo dos séculos, muitos artistas usaram suas habilidades para representar a história de Minas Gerais, as belezas das cidades barrocas e o mistério de suas montanhas. Vários poetas do século XX como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Cecília Meireles e o próprio Emílio Moura também usaram sua arte para eternizar as cidades históricas, a diferença é que eles não utilizaram a pedra ou o metal, que podem ser roídos pelo tempo ou pelas intempéries; a matéria desses artistas é a palavra poética. Esses poetas são capazes de apreender o passado histórico dessas cidades, transformando-o em poesia, na tentativa de proteger o patrimônio histórico da ação do tempo e da modernidade. Pode parecer contraditório que representantes do grupo modernista se vinculem à tradição, mas vale ressaltar que o Modernismo não é um movimento radical de ruptura com o passado. Os modernistas buscavam uma linguagem nova, queriam fazer uma literatura que fosse a expressão do Brasil, por isso era importante conhecer e valorizar a cultura brasileira. Carlos Drummond de Andrade (1980, p.63-71), no poema “A visita”, de *A paixão medida*, retrata a visita que Mário de Andrade, um dos maiores líderes desse movimento, fez a Minas para conhecer o simbolista Alphonsus de Guimaraens, em 1924:

– Vim conhecer o Príncipe, vim saudar o Príncipe
dos Poetas das Alterosas Montanhas!

[...]

O alto visitante jovem inclina-se, compenetrado:

– O Príncipe não é príncipe, eu sei,
para o distraído, fosfóreo descaso
dos donos da literatura e da vida.

Mas é bem mais do que isso, para cada um de nós poucos
obcecados
pela vertigem do poema no cristal da linguagem.

[...]

O fragmento acima evidencia o respeito que Mário tinha por Alphonsus, que ainda não era um poeta muito conhecido, mas que já era admirado por alguns escritores “obcecados pela vertigem do poema no cristal da linguagem”. Essa visita, bem como a visita que a caravana paulista faz ao interior de Minas em 1924, é emblemática, pois demonstra o vínculo que os modernos estabeleceram com a tradição. O intercâmbio com os paulistas foi importante para que os mineiros redescobrissem a literatura, a arte

e a cultura de sua terra e que delineassem um perfil diferenciado do movimento modernista em Minas Gerais, que desde o início foi marcado pelo forte diálogo com a tradição árcade e barroca.

A poesia de Emílio Moura foi especialmente influenciada por essa tradição. O cunho universal de sua poética, a evocação à musa e o acentuado lirismo de seus versos são heranças árcades; assim como os conflitos, indagações e gosto pelas sombras, pela noite e pela neblina reportam-nos ao barroco e à paisagem histórica de Minas Gerais. O sujeito poético de “Lira mineira” viaja por Sabará, Congonhas do Campo e Ouro Preto, que aparece em evidência, dada sua importância histórica, política e econômica. Além do poema “Casa de Marília”, que faz uma referência indireta à cidade, há ainda cinco poemas dedicados à antiga Vila Rica: “Ouro Preto I”, “Ouro Preto II”, “Noturno de Ouro Preto I”, “Noturno de Ouro Preto II” e “Meditação, à tarde, em Ouro Preto”.

Segundo Michel Onfray o viajante precisa criar algumas referências para organizar o conjunto da viagem e mais tarde formar uma “geografia sentimental”. Para tanto, o viajante pode utilizar várias técnicas, como a fotografia, a pintura, uma anotação ou um cartão postal, mas salienta:

[...] somente a experiência escrita permite dar conta da totalidade dos sentidos. Os outros suportes são relativamente pobres: a aquarela, o desenho, a foto captam o real numa de suas modalidades – a cor, a linha, o traço, o desenho, a imagem –, nunca da forma integral. Já o poema, como quintessência do texto, mas também da prosa, podem captar e restituir um cheiro de jasmim do Oriente, uma luz acima de uma cidade que reflete nas águas de um rio, uma temperatura morna numa floresta tropical saturada dos perfumes de terra, húmus e folhas em decomposição, o murmúrio de um riacho dissimulado no ar úmido ou a umidade desse lugar. (ONFRAY, 2009, p. 100).

O poeta-viajante de “Lira mineira” passeia por Ouro Preto e traduz em poesia as impressões que a cidade lhe provoca, como podemos comprovar no trecho de “Ouro Preto I”: “Que frio!/A neblina rói a paisagem/Sinto o tempo parado em cada pedra que piso.” O poeta nos transporta ao clima úmido e brumoso da cidade e nos faz refletir sobre a fragilidade dos monumentos que estão expostos à chuva, ao sol, ao vento; reportando-nos, assim, à efemeridade da vida. O sujeito lírico sente “o tempo parado”, sentimento inerente a todo viajante, que, ao contrário do turista, não passeia à toa pelas ruas de uma cidade histórica, mas apreende o sentido de cada lugar, de cada detalhe. O poeta é capaz de voltar no tempo e (re) viver os acontecimentos que ocorreram naquele lugar.

O poema “Ouro Preto II” apresenta-nos uma cidade sombria, em uma noite fria e nebulosa, cheia de anjos e espectros que murmuram coisas “ligadas à aflição mais dura:/ morte, exílio, remorso, desvario”. O sujeito-lírico ouve o “suspiro eterno” dos “mártires e amantes” e se inquieta com o possível sofrimento vivido pelos inconfidentes e suas amadas. No soneto “Noturno de Ouro Preto I” o sujeito poético declara à cidade:

Guardas o ar das noites mais antigas,
ilumina-te a luz da eternidade.
Calam-te os sinos. Baixa a névoa. E ligas
a tua alma sonâmbula à que invade

a paisagem dormida. Teus sobrados,
casas, igrejas, paços, velharias
morrem da morte a sós dos afogados.
Quem te falou da morte que terias?

[...]

(MOURA, 2002, p. 255).

Mais uma vez o poeta concebe a cidade como guardiã da História, como espaço privilegiado, iluminado pela “luz da eternidade”. Entretanto, ele evidencia uma preocupação com os “sobrados, casas, igrejas, paços, velharias”, que, apesar dos cuidados do IPHAN – Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional – são constantemente ameaçados pelo tempo e pelas intempéries.

“Noturno de Ouro Preto II” é dedicado a Murilo Mendes, poeta mineiro que escreveu *Contemplação de Ouro Preto* entre 1949 e 1950. O poema Emiliano é marcado por várias indagações de um inquieto eu-lírico que quer desvendar os segredos das vozes sofridas e dos espectros que chamam sem cessar no meio da noite “submersa em labirintos de sono”. Algumas expressões como “espectro a vagar”, “avesso do sonho”, “fluir do tempo” e “invisível cortejo” demonstram a atmosfera abstrata e fantasmagórica recriada por Emílio Moura, reportando-nos, assim, à poética de Murilo Mendes, que também possui alguns elementos vagos e fugidios.

O poema “Meditação, à tarde, em Ouro Preto” ilustra bem o papel do viajante; ao meditar, o sujeito lírico transcende, liberta-se; por isso é capaz de voltar ao passado e ouvir melodias que sobem dos ermos, ouvir “vívidos ecos” que “soam como vozes ainda vivas”. As interrogações também sugerem que o poeta é meditativo: “Que segredos/ saltam destas ladeiras? Que horas caem/ de pêndulos perdidos?/ Quem caminha sobre este chão/ Quem parte e não regressa?” O poeta se inquieta com o desejo de conhecer a história e os segredos desses lugares. “Ah, Nizes e Marílias!”, nesse verso

o sujeito poético se refere às musas árcades; seus nomes aparecem no plural para representar as tantas mulheres que viveram naqueles sobrados e que também não puderam realizar seus amores. Os versos “Sombras de olvido, pátinas de cinza/ tudo apagam” denotam que não só o tempo apaga a paisagem; o esquecimento também corrói a História, por isso o poeta assume uma postura diante dessa situação: “Sou apenas memória”.

Emílio Moura reveste-se da memória para imortalizar a história de Minas e das cidades barrocas. Segundo Michel Onfray, para organizar a memória, o viajante deve colher as emoções e sensações que um lugar lhe despertou e ordená-las de maneira que tenham um sentido e por último, utilizar alguma técnica que ajude a “fixar o instante” para que a viagem se torne imortal. Emílio Moura escolheu a poesia, que para Onfray é a técnica que “permite, por certo, a aproximação mais sutil, mas a mais volátil igualmente. Quanto mais abundantes a imagem e as sinestesias, mais o epicentro do real aparece, mas este se mostra também mais frágil, delicado, evanescente.”

A poesia de Moura é essencialmente evanescente, de caráter abstrato, mesmo quando os temas são ligados à realidade, como em “Lira mineira”. Nesse caso, transformar a realidade em poesia é uma maneira de eternizar o passado histórico de Minas Gerais, uma vez que “as horas passam, os homens caem,/ a poesia fica”. Emílio Moura está inserido em um lugar no tempo e na história; sua poesia, entretanto, transcende esse espaço. Apesar de integrar um movimento de renovação literária, Moura não se rendeu aos modismos de sua época, nem se filiou a nenhuma escola; sua poesia não possui prazo de validade, por isso muitos críticos de sua época tiveram dificuldades em examinar sua obra. Talvez ninguém tenha se aproximado de uma definição plausível tanto quanto o crítico e amigo Carlos Drummond de Andrade, que declarou: “poesia, teu doce apelido é Emílio”.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. A paixão medida. In: _____. **Poesia Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2002.

_____. **A paixão medida**. 2.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1980.

ARAÚJO, L. C. de. A poesia modernista de Minas. In: ÁVILA, A. **O modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 1975. p.179-191.

BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.163-227.

MEIRELES, C. Roma, turistas e viajantes. In:_____. **Crônicas de viagem 2**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989. p. 101-104.

_____. **Flor de poemas**. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972.

MOURA, E. **Itinerário poético**: poemas reunidos. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

_____. Habitante da tarde. In:_____. **Itinerário poético**: poemas reunidos. 2.ed. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

OLIVEIRA, I. V. de. Ouro Preto e a meditação dos poetas Carlos Drummond de Andrade e Emílio Moura. **Anais do I Encontro Nacional do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL) – O legado moderno e a (dis)solução contemporânea** [2009], Araraquara/Goiânia, dezembro de 2009. Disponível em: http://www.textopoetico.com.br/index.php?option=com_content&view=article&id=21&Itemid=14 Acesso em 02 de fevereiro de 2011.

ONFRAY, M. **Teoria da viagem**: poética da geografia. Porto Alegre: L&PM, 2009.

Artigo recebido em 30/04/2011

Aceito para publicação em 02/08/2011

O POEMA E A PRECE NA POESIA MODERNA NACIONAL

THE POEM AND THE PRAYER IN THE BRAZILIAN MODERN POETRY

Rosana Rodrigues da SILVA¹²

RESUMO: Os poemas de inspiração religiosa possuem estruturação semelhante ou idêntica à dos textos bíblicos. A análise desses poemas permite reconhecer formas litúrgicas, em especial a forma salmódica, e formas das narrativas dos patriarcas. O recurso à fantasia ditatorial e ao diálogo faz do texto poético um texto simbólico, caracterizando uma poética de semantismo místico e velado. Muitos poetas nacionais criaram movidos por esse tipo de inspiração, dando voz a um sujeito lírico, em um contexto de expressão artística, que realiza preces, convida a reflexões, clama e dialoga com o transcendente.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia moderna brasileira; Simbolismo; Poesia; Religião; Poema e prece.

ABSTRACT: Poems of a religious inspiration have similar or identical to the biblical texts. The analysis of these poems allows us to recognize liturgical forms, especially the psalmody way, and the forms of patriarchal narratives. The resource to dictatorial fantasy and dialogue makes the poetic text a symbolic one, featuring a poetics of mystical and veiled semantics. Many modern Brazilian poets created moved by this kind of inspiration, giving voice to a lyrical subject in a context of artistic expression, which performs prayers, invites for reflection, calls and talks to the transcendent.

KEYWORDS: Brazilian modern poetry; Symbolism; Poetry; Religion; Poem and prayer.

*Senhor Jesus, o século está podre.
Onde é que vou buscar poesia?*

Jorge de Lima

A atitude idealista dos autores modernos de inspiração religiosa coloca-os em um plano diferenciado de seus contemporâneos. Os poetas pretendem a vidência divina,

¹² Departamento de Letras. Universidade do Mato Grosso (UNEMAT) – Sinop – MT – CEP 78555-096 – Brasil – rosana.rodrigues@unemat-net.br

uma vez que se julgam artistas privilegiados, conhecedores de mistérios, cuja opção estética se faz pela forma litúrgica de uma poesia que se pretende ritualística.

Entre os autores da vertente metafísico-religiosa, os nomes de Jorge de Lima, Murilo Mendes, Cecília Meireles e Vinícius de Moraes destacam-se como nomes representativos da poesia moderna brasileira e que produziram, cada um a seu modo, variando no grau de tensão criadora, uma obra que perfaz o caminho da tradição romântica e simbolista.

As formas litúrgicas e o poema religioso

A poética de inspiração religiosa concilia o tema sagrado à forma bíblica ou litúrgica, confirmando que “sentido e forma são idênticos na poesia” (HAMBURGER, 1986, p.179) – uma vez que não se pode distinguir no poema realizado se é a forma que produz sentido ou se é este que comanda a forma. Com isso, a análise dos aspectos formais não prescinde dos temáticos. Ao contrário, possibilita uma exploração mais lúcida da semântica do poema religioso.

A matéria do poeta inspirado pelas imagens de Deus se casa com uma atitude reflexiva, em poemas à semelhança de salmos e orações, ou ainda em poemas em prosa, ao modo das narrativas das parábolas e dos episódios da vida dos patriarcas do *Antigo Testamento*.

O poema religioso estrutura-se à semelhança de um texto bíblico, como também os textos da Bíblia se assemelham ao texto poético. Os salmos de Davi, os livros de orações e de canções e outros livros bíblicos apresentam a forma de poemas líricos, uma vez que se encontram em primeira pessoa, no enunciado de um “eu” que implora, reza e confessa a sua fé. Refletindo sobre essa relação, Käte Hamburger argumenta que o texto bíblico não pertence ao gênero lírico; pois não é o conteúdo dos salmos que irá determinar o gênero, mas o sujeito de enunciação. No texto litúrgico, o sujeito que enuncia é pragmático, um eu congregacional, “orientado objetivamente assim como o sujeito de enunciação histórico ou teórico” (1986, p. 172). Se incluído em um livro de poesia, ou lido isoladamente, um texto religioso passa a constituir uma expressão artística de um homem devoto.

Assim, um poema lírico pode apresentar a mesma estruturação de um salmo, mas esse último incorpora o sentido doutrinador para o qual foi criado e ao qual se submete como instrumento litúrgico. Conforme consta na bíblia, os salmos são hinos de louvores construídos quase sempre no mesmo plano. Um simples invitatório ou uma

simples exclamação abre o salmo. Ora o salmista interpela-se a si mesmo, ora apela à comunidade, a alguns de seus membros ou nações, à natureza ou aos liturgos celestes. O corpo do poema desenvolverá os motivos de louvor, enquanto o fim retoma a introdução, resumindo os motivos e expondo as fórmulas de bênçãos ou augúrios, com possibilidades de variantes¹³.

Segundo Alter e Kermode (1997), os salmos de louvor podem ser celebrações gerais dos atributos majestáticos de Deus, de seu poder criador manifesto na criação visível (p. 267). O poema lírico de Murilo Mendes, extraído de *Tempo e eternidade*, exemplifica a forma do saltério:

“Salmo n.3”

Eu te proclamo grande, admirável,
 Não porque fizeste o sol para presidir o dia
 E as estrelas para presidirem a noite;
 Não porque fizeste a terra e tudo que se contém nela,
 Frutos do campo, flores, cinemas e locomotivas;
 Não porque fizeste o mar e tudo o que se contém nele,
 Seus animais, suas plantas, seus submarinos, suas sereias:
 Eu te proclamo grande e admirável eternamente
 Porque te fazes minúsculo na eucaristia,
 Tanto assim que qualquer um, mesmo frágil, te contém.
 (MENDES, 1994, p.251-252).

O poema inicia-se com a proclamação de Deus, seguida da exposição dos motivos desse louvor, tal como no saltério bíblico. O eu poético encerra, retomando no oitavo verso, a proclamação: “eu te proclamo grande e admirável eternamente”. Completa o louvor com a explicação da grandeza de Deus. Com isso, não deixa de dar caráter sapiente e didático ao poema, tal como se vê nos textos bíblicos. O paralelismo sintático, presente no segundo, quarto e sexto versos (“não porque fizeste”...) completa o semantismo da oração. Deus é proclamado porque fez o sol, a terra e o mar, mas, sobretudo, porque se fez “minúsculo na eucaristia”. O paralelismo, característica prevalecente do versículo bíblico (ALTER, KERMODE, 1997, p. 654), auxilia o acréscimo semântico e a ordenação do texto em consonância com a fé religiosa. A repetição intensifica o significado religioso do poema.

A exaltação de Deus se deve às criações oferecidas ao homem, desde as mais simples, como uma flor, à grandiosidade do mar. Deve-se, sobretudo, pela transformação do corpo de Cristo no pão. A operação divina que o poeta proclama é a

¹³ Cf. *Salmos. Introdução. Bíblia*, p. 698.

magnitude da eucaristia que permite a todos, mesmo aos frágeis, unir-se a Cristo pela transubstanciação da hóstia.

A criação do mundo torna-se “arquetipo de todo gesto criador humano, seja qual for seu plano de referência” (ELIADE, 1992, p. 44). A criação divina que seduz o poeta leva-o a criar poesia. Sua arte apresenta imagens que funcionam como signos de uma liturgia cósmica.

Jorge de Lima apropria-se de certos episódios bíblicos, recuperando a estrutura e a temática do texto religioso, como faz no poema “A morte dos reis” (de *Tempo e eternidade* – livro que, como se sabe, Lima e Mendes publicaram juntos em 1935), que recupera o episódio de *A escrita na parede*¹⁴:

Naquele tempo o rei mandou buscar os vasos sagrados
 E deu de beber às suas concubinas.
 E na parede da sala, mão de esqueleto surgiu,
 Vinda de outros planos, de outro tempo, vinda da eternidade,
 E escreveu em palavras de fogo que o rei ia morrer.
 E o rei ficou com o rosto mudado tremendo de medo:
 Os joelhos batendo um no outro.
 E compreenderam agoureiros e adivinhos da corte
 Que o espírito de Deus aderiu ao âmago das taças,
 Das figuras sagradas,
 E que as mãos materiais que não sabem orações
 Atraem as danações,
 As terríveis danações que habitam outras realidades,
 Outras tiranias muito fortes, muito fortes e eternas.
 (LIMA, 1997, p.343-344).

Nesta narrativa é relatado o momento em que o profeta Daniel, extraordinário interpretador de enigmas e sonhos, consegue desvendar o mistério de uma escrita. O rei Baltasar, durante um banquete, mandou trazer os utensílios de ouro e prata, “os vasos sagrados”, do templo de Jerusalém, para que todos os presentes neles degustassem vinho e louvassem os deuses do paganismo. De nada surgiu uma mão de homem que escreveu no gesso da parede palavras indecifráveis. Daniel, tendo sido chamado para decifrá-las, previu nas escritas a morte do rei.

A narrativa do poema, iniciada pela expressão “naquele tempo”, transporta o leitor às origens, uma época em que os mistérios estão ainda por descobrir. A linguagem bíblica traz representações simbólicas em que subsistem vestígios de uma antiga mitologia, com seres sobrenaturais e com acontecimentos maravilhosos.

¹⁴ *A Bíblia*. (Daniel, 4:5).

A repetição de elementos, como a conjunção “e” no início dos versos, (“E deu de beber.../ E na parede da sala.../E o rei ficou.../ E compreenderam...”), prolonga o discurso religioso, dando um tom litúrgico ao enunciado, pois o que foi dito, assim se realizou. A parataxe instaura um discurso profético, em que o sujeito enunciadador configura-se porta-voz de um mistério que encobre a história do judaísmo cristão.

Os textos bíblicos são identificados, de modo geral, com uma visão histórica dos fatos. Em toda narrativa, como também em boa parte da poesia bíblica, o domínio no qual a invenção literária e a imaginação religiosa estão unidas é a história, pois todas essas narrativas são apresentadas como relatos verdadeiros de coisas que ocorreram no tempo histórico (ALTER, KERMODE, 1997, p. 29). Daí as narrativas bíblicas estarem repletas de dados históricos e localizações geográficas.

Contudo, o gênero narrativo nem sempre trará clareza no significado. O mistério presente nessas narrativas, as chamadas reticências dos escritores hebreus, levou Auerbach (apud ALTER, KERMODE, 1997, p. 36) a falar da narrativa hebraica como um texto “cheio de significado”. Os pronunciamentos de Daniel são intencionalmente velados, a fim de evitar que leitores não iniciados desvendassem visões apocalípticas (ALTER, KERMODE, 1997, p. 376). A narrativa velada constitui um recurso apropriado aos poemas religiosos, pois atende à palavra poética que não se submete à condição utilitarista de uma fala prosaica.

A obscuridade do significado recobre de mistério os versos de “Ode da Comunhão dos Santos” (de *A túnica inconsútil*, 1938; poema dedicado a Alceu Amoroso Lima), de Jorge de Lima, que parafraseia o *Evangelho de São João*. Vejamos os parágrafos iniciais do poema em prosa:

In principio erat Verbum erat apud Deum, et Deus erat Verbum.

Eu vejo a tua Igreja desde o princípio, Deus Altíssimo.

Amo como cristão e como poeta possuir esta idade remota, e ter presenciado os dias em que Tu pairavas sobre o limo verde das águas ainda mornas pelo fogo dos céus.

A minha memória sobrenatural de poeta e de cristão se recorda do grandes dias do princípio, quando eu existia apenas no Teu Verbo que já derramava sobre as águas primevas, a voz imortal que pronunciaste pela boca dos Teus patriarcas, pela boca de Teus profetas, pela voz do Teu Filho Unigênito. Depois, a Tua voz se calou para renascer na minha boca e nos grandes silêncios de Tua solidão que é mais sonora que as trombetas da terra.

[...]

(LIMA, 1997, p.407-408).

O poema narrativo, uma ode de forma extensa, é um louvor aos Santos da Igreja. O poeta missionário transpõe os séculos e presencia a criação do mundo. Sua fala inicial em latim recupera o mesmo início do *Evangelho de São João*, buscando recuperar o ato de criação, como no *Gênesis* — quando Deus cria, nomeando através do Verbo.

O poeta é aquele que teve o privilégio de acompanhar a criação do mundo; possui uma idade remota, evidenciada no verso: “Deus pairava sobre o limo verde das águas”. A sua “memória sobrenatural de poeta e de cristão” torna possível recordar os grandes dias do princípio, quando existia apenas no Verbo divino. Sua recordação não é única ou individual, mas uma reminiscência de toda a humanidade:

[...]

Eu me lembro de Tuas mãos modelando o meu corpo; e o barro de minha estátua se transformando em carne, ossos e pensamento. Eu me lembro de quando tiraste de mim uma companheira, e de nó dois – o filho para reproduzirmos a Tua Trindade e sermos Tua justa semelhança. Teu exterior me seduz quando vejo Eva ou vejo o meu filho ou vejo o meu amigo, e o glorifico e Te agradeço porque me sinto enxertado e crescendo em Tua própria substância trina e una.

[...]

(LIMA, 1997, p.408).

Todo o poema simboliza um rito de passagem, em que o sujeito poético busca tornar-se um iniciado capaz de desvendar os desígnios divinos. A saída de Ur a caminho de Damasco é um meio para esse sujeito sentir a hereditariedade de Deus e entrar em comunhão com os homens, com os santos cristãos. Em seu clamor, o poeta convida todos os povos para a reconciliação na grande ceia. Através da bênção em latim, o poeta resgata a bênção originária mais próxima do verbo divino. Purifica-se e salva-se pelo *benedictio*. Assim, almeja alcançar, por meio dos versos, um encontro com Deus. Seu texto assume um alto teor religioso, na medida em que pretende ser um evangelho. Assim como no início Deus era Verbo e sua vontade se fazia por meio da palavra, é por meio dela que o poeta pretende-se mais próximo de Deus.

O poema encerra-se com a preconização de um fim. Todos compreendiam, nesse fim suposto, o número sete e todos adoraram o Pai, o Filho e o Espírito Santo, com seu amor infinito pelas três igrejas incorporadas à sua Essência, Eternidade e Doxa. O número sete simboliza a conclusão do mundo e a totalidade humana, mas devido à sua própria completude, o sete pode significar também o início de uma mudança. Com isso, simboliza a totalidade em movimento, a chave do Apocalipse (CHEVALIER, GHEERBRANT, 1995, p. 826). Por meio dessa simbologia, o poeta preconiza uma

renovação positiva; recria o evangelho, transformando seu poema em um texto profético.

A forma narrativa do poema religioso, com Vinícius de Moraes, reveste-se de versos longos com acentos bíblicos. O poema “O único caminho” poderá assemelhar-se às narrativas bíblicas, recompondo um tempo mítico:

Naquele tempo as pombas brincavam com as crianças.
E os homens morriam na guerra cobertos de sangue.
Naquele tempo as mulheres davam de dia o trabalho da palha e da lã
E davam de noite, ao homem cansado, a volúpia amorosa do corpo.
(MORAES, 1998).

A reiteração (“naquele tempo”) atribui à palavra poética a função de uma fala sagrada que remete a um tempo remoto e religioso. O recurso à reiteração da conjunção “e”, tal como nos poemas jorgianos, colabora para o sentido litúrgico. A ideia de um tempo mítico recuperado, tal como é possível reconhecer no *Antigo Testamento*, traz consigo a imagem de um tempo anterior à profanação da história.

O poema-prece “Senhor, eu não sou digno” recupera a forma do texto bíblico e exprime o sentimento religioso do sujeito que enuncia como se estivesse orando.

Para que cantarei nas montanhas sem eco
As minhas louvações?
A tristeza de não poder atingir o infinito
Embargará de lágrimas a minha voz.
Para que entoarei o salmo harmonioso
Se tenho na alma um de-profundis?
Minha voz jamais será clara como a voz das crianças
Minha voz tem as inflexões dos brados de martírio
Minha voz enrouqueceu no desespero...
Para que cantarei
Se em vez de belos cânticos serenos
A solidão escutará gemidos?
Antes ir. Ir pelas montanhas sem eco
(MORAES, 1998).

O poema estrutura-se como um canto de louvor, mas, contrariamente ao saltério, o sujeito poético não faz as louvações pretendidas. No lugar do louvor, há a interrogação sobre a eficácia de seu canto humano. O “salmo harmonioso” e os “belos cânticos” se tornam “gemidos” na “voz fraca” do homem indigno. O poeta vive o conflito espiritual de saber-se pecador. Sua figura assemelha-se ao poeta amaldiçoado, ao molde dos românticos e simbolistas.

Reconhecer-se indigno do perdão divino e do alcance das palavras divinas faz do sujeito poético um ser consciente da ineficácia e impotência de sua voz. Sua súplica questiona a eficácia da fala humana dirigida a Deus e a possibilidade de respostas. A voz enrouquecida, marcada pelo desespero, não possui o dom necessário para “atingir o infinito”. A consciência dessa incapacidade opera no eu poético a crença no silêncio como meio possível de situá-lo e de torná-lo comunicável com Deus.

A essência do homem é definida por duas dimensões dialógicas: sua relação com o outro e sua relação com Deus (ALTER, KERMODE, 197, p. 59). O poeta religioso costuma questionar-se sobre o seu passado e dialogar com seus ancestrais, mas Deus é o receptor mais evocado nos poemas. O discurso sobre Deus, conforme explica Kuschel, não acontece por via monológica-abstrata, mas pela dialógica-concreta, porque a profundidade do real só se revela sob a forma do encontro (1999, p. 225). O próprio homem já pode ser entendido como um ser dialógico de Deus. A criação do homem à imagem divina propõe um diálogo ancestral entre Criador e criatura.

O diálogo na poesia de Cecília Meireles dar-se-á com a divindade, consigo mesma e com seu outro, representação de seu lado espiritual. A autocompreensão, que representa uma busca muito forte em sua poesia, é a base para o sujeito lírico refletir sobre o sentido de sua vida terrena e sua missão enquanto espírito de luz.

Em vez da forma narrativa do poema em prosa, Cecília Meireles recorre ao ritmo ágil do poema lírico de verso breve. A poeta, em “Auto-retrato” (de *Mar absoluto e outros poemas*, 1945), alcança um ritmo circular, em que o sujeito lírico enuncia como deve ser e deixar de ser, como unir-se e multiplicar-se, ser um e ser muitos. Enunciado desse modo o poema adquire a unidade e o ritmo de uma oração, na fala de alguém que pretende ver explicadas sua multiplicidade e sua permanência em um universo desconcertado e finito.

Se me contemplo,
tantas me vejo,
que não entendo
quem sou, no tempo
do pensamento.

[...]

Múltipla, venço
este tormento
do mundo eterno
que em mim carrego:

e, una, contemplo
o jogo inquieto
em que padeço.

[...]

(Voltas do tempo
— sabido e aceito —
do seu desterro...).

(MEIRELES, 1972, p.106-107).

O longo poema, com estrofes breves e versos curtos de quatro sílabas poéticas, juntamente com formas no gerúndio, cria um ritmo que colabora para a visão do desdobramento lírico. As rimas finais e o acento marcado na 2ª e na 4ª sílabas ocasionam o efeito do retorno na imagem das “voltas do tempo”. O uso do desdobramento lírico pode auxiliar o sujeito enunciador na compreensão de si mesmo e do universo. Não é no real presente que a poeta encontrará respostas às suas indagações, mas em uma realidade metafísica.

A estrutura da obra ceciliana comprova seu fundamento religioso nas formas líricas e nas narrativas da vida de santos: *Pequeno oratório de Santa Clara* (1955), *Romance de Santa Cecília* (1957), *Oratório de Santa Maria Egípcíaca* (1986)¹⁵. Em *Cânticos* (1982)¹⁶, a poeta recupera o modelo do *Eclesiastes*, orientando e alertando para a inutilidade dos esforços do ser humano que pretende fugir de sua condição terrena. Enquanto nos *Cânticos dos Cânticos*, de Salomão, tem-se um autor preocupado em revelar o papel do amor carnal, descrevendo a união amorosa como modelo de todo amor humano, o *Eclesiastes* mostra como cada realidade humana comporta seu aspecto negativo e seus limites, a começar pelo contraste entre duração infinita e os instantes efêmeros. O livro bíblico prega que o homem deve viver moderadamente, pois Deus oferece aos homens uma felicidade verdadeira que deve ser desfrutada sem apegos exagerados.

Nos seus *Cânticos*, Cecília Meireles faz uso da sapiencial bíblica, por meio de admoestações, como no I: “Não queiras ter Pátria./ Não dividas a Terra./ Não dividas o Céu. [...]” (MEIRELES, 2003, p.11). Somente desse modo, pela renúncia (“Cântico XXVI), “[...] tu verás o que vias: / Mas tu verás melhor...” (p.61).

¹⁵ Obra de publicação póstuma, escrita alguns anos após a publicação de *Pequeno Oratório de Santa Clara* e do *Romance de Santa Cecília*, conforme Alexei Bueno, em *Introdução*, pela Editora Nova Fronteira, 1986.

¹⁶ 1982 é a data da primeira edição.

No *Eclesiastes*, o mundo é considerado uma ordem baseada em um princípio de justiça distributiva. Conforme a humanidade se volta para o mundo, do mesmo modo dele irá receber. Assim, o mundo é essencialmente retribuidor no sentido do latim *retribuare*, “pagar, dar, recompensar” (ALTER, KERMODE, 1997, p. 284). Seguindo a mesma concepção, a poeta ordena ao leitor uma existência que negue o domínio da terra, céu e mar, para uma vida desapegada de bens terrenos. Unindo à sabedoria do *Eclesiastes* a filosofia platônica, seu poema torna-se uma oração que conclui pela inutilidade dos esforços humanos para fugir à sua condição.

O diálogo de Vinícius de Moraes com Deus tornou-se mais dramático em *Forma e exegese*. O poeta aumenta o desespero de sua obra inicial:

Dize-lhes, Senhor, que és o Deus da Justiça e não da covardia
Dize-lhes que o espírito é da luta e não do crime.
Dize-lhes, Senhor, que não é tarde!
(MORAES, 1998).

No saltério bíblico, os hinos dirigidos ao Senhor também podem estar associados a súplicas, em situação de angústia. Assim como nos salmos o fiel que ora não é um ser solitário, pois se reconhece como parte do povo de Deus, o sujeito lírico roga pelas “almas sãs” que “creem na redenção”. No saltério, o pedido de socorro se desenvolve, primeiramente, com a invocação do nome divino, seguido do pedido, e para concluir o fiel exprime expectativa e esperança no atendimento de sua prece. No poema, o sujeito lírico clama por salvação. Consciente do mundo do pecado em que vive o homem atual, o sujeito busca o diálogo com Deus e roga-lhe que responda aos seus irmãos, mostrando-lhes o caminho. A insistência é marcada pela repetição do verbo: “Dize-lhes”. Muito presente nos textos do *Antigo Testamento*, a repetição de sons, palavras ou versos inteiros pode conferir ao texto religioso a potência necessária à eficácia da voz no diálogo com Deus.

No poema religioso, o diálogo com o transcendente proporciona ao sujeito lírico a integração em um espaço acolhedor, muitas vezes simbolizado pela terra prometida.

A fantasia ditatorial e o poema religioso

Ao lado desse diálogo com o transcendente, a própria imagem poética adquire função transcendental, por meio de uma fantasia que se torna autônoma, irredutível a qualquer referente externo. A fantasia, característica da lírica moderna, constitui

também uma forma recorrente no lirismo religioso. Longe de ser uma nova técnica literária, a fantasia sempre se manifestou em literatura, por meio da imaginação e do senso de mistério, incitando a gama necessária para o processo poético. Os românticos e simbolistas tinham no inconsciente onírico e nos estados de sonho o momento ideal para a criação artística. A fantasia tende, na literatura moderna, a tornar-se um polo criador que deseja ultrapassar as barreiras impostas pelo real. Livre de qualquer interferência que possa reduzi-la à categoria do mundo circundante, a fantasia torna-se ditatorial.

Conforme demonstrou Friedrich (1992), a lírica do século XX é marcada por uma obscuridade proveniente da supressão entre fantasia e realidade. A fantasia deixa de ser medida pela lógica e torna-se absoluta, em um contexto independente que lhe permite medir-se só consigo mesma. Nivelando o real e o irreal, a fantasia se mede pelo que produz, pelas imagens autônomas que ganham força no poema.

A religiosidade nos textos modernos pretende alcançar uma imagem do absoluto. Imagem essa que o recurso à fantasia ditatorial poderá proporcionar. Os poemas, como extensão da obra divina, constituem uma fala absoluta que não pode ser definida pela transcendência vazia. A aniquilação total do “eu”, do mundo ou da subjetividade não constitui recurso coerente para o poema religioso.

A fantasia ditatorial constitui uma das origens das transformações e destruições do mundo real no texto literário. O mundo torna-se fantástico, com imagens que ignoram ou aniquilam a realidade. Nesse universo poético, o espaço é decomposto, permanecendo incoerente; enquanto o tempo assume uma função anormal. Por vezes, elementos distintos no tempo são postos em um único espaço, aumentando sua incoerência.

O espaço alógico, fruto dessa fantasia, está presente no poema narrativo “A graça” (de *Tempo e eternidade*), de Murilo Mendes (p.246):

Desaba uma chuva de pedras, uma enxurrada de estátuas de ídolos
caindo, manequins descoloridos, figuras vermelhas se desencarnando
dos livros que encarnam as ações dos humanos.
E o meu corpo espera sereno o fim deste acontecimento, mas a minha
alma se debate porque o tempo rola, rola.
Até que tu, impaciente, rebentas a grade do sacrário; e me estendes os
braços: e posso atravessar contigo o mundo em pânico.
E o arco-de-Deus se levanta sobre mim, criação transformada.

No poema, tudo figura como em um sonho. Os espaços se cruzam, as figuras saem dos livros e entram no mundo humano do poeta que, desdobrado de seu corpo,

integra um outro espaço através dos braços da divindade. Manuel Bandeira já observou que a abstração do espaço na poesia muriliana acaba por “abolir as perspectivas dos planos” que se confundem numa “super-realidade”, com a “tangência do invisível pelo visível” (1995, p. 36). O “mundo em pânico” é a denominação melhor desse espaço caótico, onde chovem “pedras”, “estátuas”, “ídolos”, “manequins”. O inverossímil desordena o espaço e o torna incoerente. A graça divina não se harmoniza com a chuva de pedras, da mesma forma como o corpo sereno contrasta com a alma que se debate.

A fantasia é capaz de proporcionar a urgência que faz do poema um despertar do inconsciente rumo à organização do caos. O sentimento religioso e a presença de Deus consentem ao poema a consonância com a ordem desejada, mesmo que seja alógica. Conforme Kuschel, o discurso religioso ocorre nos limites extremos das possibilidades da linguagem, com a certeza de que o inexplicável constitui fundamento de toda reflexão sobre Deus e de que o diálogo só se consuma na dialética entre a fala e o silêncio (1999, p. 125).

Na poesia de Jorge de Lima (“A planície e as flores carnívoras”, de *Tempo e eternidade*), a fantasia impera, dominando a maior parte das imagens, graças à descida às fontes do inconsciente.

Era uma imensa planície sem começo, sem fim.
 Nela corriam rios e cavalos, muitos cavalos brancos,
 rios murmurejando, cavalos nitrindo doidos.
 Uma velha tarde de mil séculos sem ocasos berrantes
 circundava a planície.
 Que doçura pacífica abrangia a planície!
 Que solidão amiga havia entre os ginetes!
 Como venciam os milênios essas bestas gigantes!
 Como nascia o silêncio de seus rinchos de fogo!
 E pairando no tempo uma voz sussurrava.
 Que voz era essa tão presente e tão forte?
 Não desejeis saber, a força humana não pode.

Mas no além da planície
 Uma noite existia abraçando a floresta,
 a floresta, Senhor, uma floresta morna
 onde o teu inimigo semeou carnes brancas
 de princesas banidas, de mulheres raríssimas
 fechando as pálpebras para mim.
 Quando deixei a floresta, Senhor,
 na planície só havia grandes flores carnívoras.
 Os abutres tinham descido sobre os cavalos brancos.
 A noite tinha caído sobre o suor dos rios.
 (LIMA, 1997, p.333).

O espaço da planície, “sem fim e sem começo”, é um lugar sem dimensões. O tempo, “tarde de mil séculos”, forma um período que não se destina à vida humana. Portanto, a planície atemporal e infinita constitui um espaço paradisíaco, com sua “doçura pacífica” e com sua “solidão amiga”. Contudo, na sequência narrativa a que se presta o poema, as imagens acolhedoras cedem lugar para uma visão espantosa. O verso [“mas no além da planície”] marca o início dessa transformação, lembrando o poeta que no além existia uma noite e uma floresta, a floresta do inimigo de Deus. A partir daí, as imagens serão de trevas, de “flores carnívoras” e de “abutres” sobre os “cavalos brancos”. A imagem da noite faz o poeta se lembrar da queda humana e da mortalidade.

A fantasia faz emergir no texto um espaço antagônico ao jardim do Éden. O senso de mistério permanece na imagem do abutre que pressente a morte e desce sobre os cavalos da planície. O inconsciente coletivo da imagem da queda humana está simbolizado na planície. Avaliar esse inconsciente, descobrir suas terríveis verdades, ocasiona o medo e a fuga. O sujeito poético deixa a floresta; pretende não mais presenciar o cenário aterrorizante, noturno e devorador, como a própria mente humana pode ser em momentos de solidão e medo.

As imagens escatológicas, recuperadas pela descida da noite e dos abutres, evidenciam um cenário apocalíptico. O gênero apocalíptico costuma ser representado como se ocorresse em um sonho ou visão, à maneira da poesia onírica (ALTER, KERMODE, 1997, p. 414). É, portanto, explicável a relação entre apocalipse e fantasia. A fantasia ditatorial torna-se recurso para o poeta expressar, obscuramente, tal como no *Apocalipse*, a visão do fim dos tempos.

Em *O visionário*, de Murilo Mendes, a visão apocalíptica é dada pela fantasia de uma outra realidade, incompreensível e incoerente, fragmentada no todo, como faz exemplo o poema “Metade pássaro”:

A mulher do fim do mundo
Dá de comer às roseiras,
Dá de beber às estátuas,
Dá de sonhar aos poetas.

A mulher do fim do mundo
Chama a luz com um assobio,
Faz a virgem virar pedra,
Cura a tempestade
Desvia o curso dos sonhos,
Escreve cartas ao rio,
Me puxa do sono eterno

Para os seus braços que cantam.
(MENDES, 1995, p.223-224).

Tudo é fantasiado pelo sujeito poético, sem deixar de formar uma realidade, aquela onde o próprio irreal se configura. No texto, o poeta nivela a impossibilidade ao mesmo grau de uma coisa possível: as roseiras que comem, as estátuas que bebem, os poetas que sonham. No paralelismo sintático, recupera-se também o semântico. O paralelismo dos verbos (“comer”, “beber” e “sonhar”) identifica o semantismo dessas ações. O sonho do poeta é tão possível quanto a comida da roseira e a bebida da estátua. Se não há lógica para a rosa e a estátua, não haverá também para o poeta, proibido de sonhar.

A mulher do fim do mundo faz as coisas impossíveis; figura a imagem do fim dos tempos. Enquanto representação inversa de uma mulher geradora, que inicia e não finaliza, a mulher do fim do mundo “puxa” o sujeito poético do “sono eterno”. Assim ressuscitadora, ao contrário do sopro divino que traz a luz para as trevas, a mulher “chama a luz com um assobio”. Por meio da fantasia, o poema propõe uma inversão dos sentidos do poeta, eternizando momentos, na figura da estátua virgem, e modificando os cursos naturais. A fantasia que nele impera rompe com a ordem da verossimilhança, para mostrar como o irreal pode ter lógica, enquanto revelador das perturbações da mente humana.

Na obra *A túnica inconsútil*, Jorge de Lima reordena o universo que compõe o texto poético, fantasiando-o em uma dimensão mítica, como nos fragmentos do poema “Os treze dias a caminho do deserto” (dedicado a Adolfo Casais Monteiro):

[...]
no sexto dia, a terra se fendeu e milhões de cabeças decepadas se incorporaram ao desfile;
e essas cabeças que tinham sido de grandes alucinados e de grandes precursores conservaram adiante delas as visões nunca vistas e muitas coisas que apenas começavam a nascer;
e depois das cabeças vinha a nação dos videntes, dos tocantes e dos ouvintes
[...]

(LIMA, 1997, p.403-405).

As imagens sobrepostas, o raro emprego de vírgulas e as enumerações surrealistas são responsáveis por imagens de fantasia imperiosa, em que o poeta imagina seus dias de peregrino no deserto.

Conforme consta na *Bíblia*, o deserto e a terra prometida se fundem. O deserto exemplifica o pleno potencial de uma vida de exílio. Como lugar onde tudo foi perdido, pode revelar também o espaço onde tudo será ganho. O *Levítico* vê o deserto como lacuna necessária entre diferentes culturas, entre passado e futuro, uma lacuna que deve ser transposta para que o povo possa receber a ordem simbólica redentora da Lei (ALTER, KERMODE, 1997, p. 90). Desse modo, o deserto é o espaço de um rito de iniciação. O iniciado, após ausentar-se de seu espaço original, é recolhido em cenários como o deserto. Segundo Alter e Kermode (1997), no rito de agregação é necessário o momento de exílio.

Na poesia de Vinícius de Moraes, a força mágica e assustadora que paira sobre a mente do pecador é posta pela fantasia reinante. A visão surrealista é evidenciada nas imagens oníricas do poema “A última parábola” (de *Forma e exegese*):

No céu um dia eu vi — quando? — era na tarde roxa
As nuvens brancas e ligeiras do levante contarem a história estranha e desconhecida
De um cordeiro de luz que pastava no poente distante
num grande espaço aberto.
[...]

(MORAES, 2011, p.51).

A fantasia ditatorial impede que as imagens visionárias se convertam em fragmentos de um mundo real. A visão permanece fantástica:

[...]
A mulher nua baila para um chefe árabe mas este corta-lhe
a cabeça com uma espada
E atira-a sobre o colo de Jesus entre os pequeninos.
[...]

(p.51).

A imagem do cordeiro transformado em mulher nua para fugir ao ataque do lobo compõe uma metáfora irredutível, da qual não se pode retirar conclusões lógicas.

A fusão de diferentes níveis da realidade compõe aquilo que a realidade não comporta. As subordinações alógicas em “a mulher nua baila para um chefe árabe mas este corta-lhe a cabeça com uma espada” ilustram a dissonância. A sintaxe alógica e a falta de coerência discursiva tornam o poema obscuro. A tendência narrativa não está

em acordo com aquilo que é narrado no poema, pois a simplicidade como a mensagem vem posta choca-se com a inextrincabilidade do que está sendo dito.

A falta de lógica nesse poema, proveniente da visão surreal que adota o sujeito poético, é adequada à sua parábola. Enquanto “última parábola”, o texto traz um espaço apocalíptico, que ilustra um fantasmagórico fim do mundo. A fantasia reinante, na obra religiosa de Vinícius de Moraes, ganha mais força a cada poema.

Cecília Meireles apresenta uma visão fantástica, desvencilhada do mundo real e com menor dramaticidade, se comparada a Vinícius de Moraes ou a Murilo Mendes. Conforme Bosi (1989, p.515) já assinalou, Cecília distancia-se do real imediato e “norteia os processos imagéticos para a sombra, o indefinido, quando não para o sentimento da ausência e do nada”. Com ela, a fantasia ganha o rumo do transponível, pois rompe as barreiras entre real e imaginário e põe em questão a ideia formada que se tem do real intuído. Sua religiosidade mostra mundos diversos ou planos diversos de um só mundo. O mundo onírico impregna, portanto, a composição da realidade diversa, como no poema “Irrealidade” (de *Mar absoluto*):

Como num sonho
aqui me vedes:
água escorrendo
por estas redes
de noite e dia.
A minha fala
parece mesmo
vir do meu lábio
e anda na sala
suspensa em asas
de alegoria.
[...]

(MEIRELES, 1972, p.109-110).

O sujeito lírico apresenta-se de forma distante, dividido entre realidade e sonho. A fantasia, nesse sentido, desempenha a função de fazer reviver um mundo oculto. Novamente, a fantasia traz para o poema a dissonância entre o conteúdo e a forma. A forma é simples, com um léxico simplificado, num poema com tendência narrativa, mas a mensagem exposta requer atenção dobrada. O sujeito expõe sua irrealidade, formando um contraponto com o mundo real. O simbolismo da água escorrendo faz reviver a imagem do tempo passando para um sujeito que se sente estranho no espaço terreno. Sem compreender-se, nitidamente, não consegue reconhecer a origem de sua fala, percebe-a como “suspensa em asas de alegoria”, representando ideias que não são do

interior de um eu-lírico. Desdobrado, esse sujeito compreende-se longe e ausente e assim permanece, como em uma vigília, a contemplar o teatro da vida. A irrealidade, portanto, está na vivência de um mundo real.

A distinção de mundos é frequente na poesia cecilianiana. Contudo, não se trata de uma visão que se finda em abstrações sem respostas, ou em ostracismo. Sua reflexão acerca-se de um mundo estereotipado e sentencioso, do qual a poeta recusa-se a tomar parte.

A fantasia ditatorial auxilia para dar a forma do Absoluto, mesmo que quase impossibilitada. O Absoluto não é visível, mas sentido; não é explicável, mas aceito; não é questionado, mas contemplado. O Absoluto está na descoberta do sujeito poético que, contemplando um mar visível, capta o sentido sagrado da vida.

Conclusão

A poesia religiosa do século XX orienta-se por esta questão com frequência, podendo mesmo nela se resumir: a busca do sentido religioso acaba deflagrando um conceito de poesia como criação, simulação do ato divino. Assim, restaurando o sentido demiúrgico, a poesia religiosa pretende uma linguagem carregada de um sentido mágico e incomunicável, para dizer, não os conteúdos de uma vida religiosa, mas a vivência de um sentimento religioso.

Nessa experiência está incluído o diálogo com o transcendente. Ao mesmo tempo em que constitui temática bastante recuperada, o diálogo orienta o poema para a multivocidade, possibilitando a expressão de diferentes vozes. O sujeito de enunciação dialoga com seu Deus, com o Outro, ou acaba realizando um desdobramento do sujeito de enunciação, em que se tem ora a visão do sujeito poético, ora de um profeta e ora de uma musa inspiradora.

Os poemas religiosos de Murilo Mendes, Jorge de Lima, Vinícius de Moraes e Cecília Meireles apresentam um sujeito de enunciação, em um contexto de expressão artística, que realiza preces, convites a reflexões, movido pela fé religiosa e inspirado em textos bíblicos, principalmente na forma salmódica.

Irredutíveis à realidade, muitos poemas religiosos pretendem participar do mistério divino, encobrendo-se de um poder encantatório. O mergulho na fantasia no poema religioso está profundamente relacionado ao sentido sagrado que se dá ao poema. A visão cosmogônica e escatológica, bem como a declaração do messianismo, transportam o leitor para um universo hermético. Do mesmo modo, os textos bíblicos

não apresentam clareza de ideias, mas enunciam um conteúdo obscuro, enigmático, compreensível apenas por um leitor iniciado.

O poema como prece, ainda que não seja de fato uma oração, revela a necessidade do autor religioso de realizar uma arte que o faça transcender os meios prosaicos para ser mais do que a sua forma e substância permitem evidenciar.

REFERÊNCIAS

- ALTER, R.; KERMODE, F. (Org.). **Guia literário da Bíblia**. São Paulo: UNESP, 1997.
- BOSI, A. Cecília Meireles. In:_____. **História concisa da literatura brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1989. p.460-3.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1995.
- ELIADE, M. **O sagrado e o profano**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- GALACHE, G. (Org.) **A Bíblia**. São Paulo: Loyola, 1995.
- HAMBURGER, K. O gênero lírico. In:_____. **A lógica da criação literária**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.167-209.
- KUSCHEL, K.-J. **Os escritores e as escrituras (retratos teológico-literários)**. São Paulo: Loyola, 1999.
- LIMA, J. de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- MEIRELES, C. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. **Cânticos**. 3.ed. São Paulo: Moderna, 2003.
- _____. **Flor de poemas**. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1972.
- MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- MORAES, V. de. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.
- _____. **Forma e exegese. Ariana, a mulher**. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

Artigo recebido em 01/04/2011

Aceito para publicação em 29/06/2011

LUTO E TATUAGEM:**Violência e marginalidade na poesia de Duda Machado****MOURNING AND TATTOO:****Violence and marginality in the poetry of Duda Machado**Fabio WEINTRAUB¹⁷

RESUMO: O presente artigo se dedica à análise do poema “Tatuagem enigmática”, de Duda Machado, publicado no livro *Zil* (1977). Tendo em vista alguns dos impasses relativos à representação da marginalidade na produção artística brasileira de meados da década de 1960 até fins dos anos 1970, destaca-se no poema o contraste entre espacialização e narratividade na abordagem do tema da violência, que atinge simultaneamente cidade, corpo e linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Imagens da violência; Tropicalismo; Poesia marginal; Anos 1970.

ABSTRACT: This article aims to analyze the poem “Enigmatic tattoo”, by Duda Machado, that was published in the book Zil (1977). Taking into account some of the dilemmas regarding the display of marginality in Brazilian artistic production from the mid-1960s to late 1970s, it remarks the contrast between spacialization and narrativity in the approach to the subject of violence, which reaches city, body and language simultaneously.

Keywords: Brazilian contemporary poetry; Images of violence; Tropicalism; Marginal poetry; 1970s.

¹⁷ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada. Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas – Universidade de São Paulo (USP) – São Paulo – SP – CEP 05508-050 – Brasil – fweintraub@usp.br

Um dos aspectos mais controvertidos na avaliação da arte brasileira das décadas de 1960 e 1970 refere-se às imagens de marginalidade, pobreza e violência presentes em obras produzidas nesse período.

Tal identificação está na base do que Ridenti (2010, p. 86) denomina “brasilidade revolucionária”¹⁸ dos artistas engajados das classes médias urbanas. Ela pode ser constatada em um conjunto de manifestações bastante díspares, que vão do populismo em jogo nos poemas da série *Violão de rua*, nas canções engajadas de Carlos Lyra e Sérgio Ricardo, na dramaturgia do Teatro de Arena e em vários filmes do Cinema Novo, ainda sob o influxo nacionalista dos anos 1950, à exaltação das minorias desviantes¹⁹ pelos *outsiders* da contracultura pós-1968, quando a perspectiva da revolução social e coletiva se encolhe e cede terreno a “revoluções” no âmbito privado, comportamental.

Sobretudo ao longo da década de 1970, época de urbanização acelerada, concentração de renda e aumento da violência social, as representações artísticas da marginalidade passam a ser afetadas por certa estigmatização da pobreza, que se torna intolerável para os devotos do milagre econômico e do ufanismo patrioteiro do “ame-o ou deixe-o”. Nesse contexto, a categoria fluida dos marginais (bandidos, doidos, subversivos, drogados, favelados) parece assumir certo caráter acusatório não apenas para a Igreja e para os agentes do Estado repressivo, mas também para boa parcela dos estudos acadêmicos.

O que ocorre de fato é a vulgarização do conceito de marginalidade a partir de pesquisas urbanísticas sobre a periferia, que acaba associando a moradia precária a traços de personalidade de seus moradores, como bem notou a antropóloga norte-americana Janice Perlman (1977) num célebre estudo realizado em quatro favelas cariocas no fim da década de 1960. Segundo Perlman, a categoria dos marginais

¹⁸ Ridenti propõe que se entenda essa brasilidade revolucionária, de extração romântica, menos como ideologia ou cosmovisão, o que supõe crenças mantidas de modo formal e sistemático, e mais como “estrutura de sentimento”, conjunto de valores e significados vividos ativamente, noção tomada de empréstimo a Raymond Williams.

¹⁹ Conforme explica Hollanda (2004, p. 75), à essa altura, a identificação já não “é imediatamente com o ‘povo’ ou o ‘proletariado revolucionário’, mas com as minorias: negros, homossexuais, *freaks*, marginal de morro, pivete, Madame Satã, cultos afro-brasileiros e escola de samba”.

implicaria uma dimensão habitacional (moradores da periferia), econômico-ocupacional (desempregados e subempregados), cultural (migrantes de origem rural, nordestinos, membros de “subculturas”), étnico-racial (negros e mestiços) e político-comportamental (a referência a tipos “transviados”: criminosos, revolucionários, artistas, profetas; desistentes resignados ou críticos ativos).

Aqui nos interessa de perto essa última dimensão, do marginal transviado, principalmente nas intervenções artísticas em que a violência comparece. Exemplos bem-sucedidos desse uso criativo da violência podem ser encontrados na proposta glauberiana de uma “estética da fome”²⁰ e também em Hélio Oiticica, que acolhe o tema do banditismo em obras como a *Bólide-caixa 18/ Poema-caixa 2*, de 1966, e na bandeira *Seja marginal, seja herói*, de 1968. Ambos os artistas viriam a trabalhar juntos no filme *Câncer* (ou *Naquele dia alucinante a paisagem era um câncer fascinante*), de Glauber Rocha, composto de 27 longos planos com improvisações sobre as várias modalidades de violência (social, racial, psicológica, social). Oiticica atua no filme (gravado em 1968, mas montado e finalizado apenas em 1972) ao lado de moradores da Mangueira, amigos seus, e de Rogério Duarte, Odete Lara, Hugo Carvana e Antonio Pitanga.

Essas e outras obras, surgidas em um momento de escalada da repressão política e das ações paramilitares dos “comandos de caça aos comunistas” (e da resistência clandestina das guerrilhas e das ações armadas de esquerda), respondiam à circunstância histórica, não apenas assumindo a violência como tema, mas também como ruptura formal dos limites entre a obra e o corpo do espectador (nas obras de Lygia Clark e Hélio Oiticica), entre palco e plateia, teatro e cotidiano (nas encenações do Teatro Oficina). Observa Flora Süssekind (2007, p. 41) que o próprio vocabulário artístico se deixa impregnar da atmosfera da violência, usando “a guerrilha como metáfora privilegiada para a prática artística nesse momento”²¹.

Tal apropriação artística da violência reveste-se de especial importância porque ressignifica a identificação entre marginais e artistas, afastando-a tanto do risco de idealização das canções, peças, filmes e poemas filiados ao ideário nacional-populista

²⁰ Influenciado pelas formulações do médico antilhano Frantz Fanon, que combateu o colonialismo francês na Argélia, Glauber (1965, p. 168) vê a violência como manifestação cultural, prova de nossa força contra o colonizador, mais que de nosso “primitivismo”.

²¹ O que também ocorre, no âmbito da prosa de ficção, nos contos de Rubem Fonseca, por exemplo.

quanto de alguns estereótipos tropicalistas que, adotando o ponto de vista da vanguarda internacional, acomodam a marginalidade (a pobreza, o atraso) tupiniquim como dado aberrante, insuperável, e reduzem nossas carências à falta de estilo, conforme observa Roberto Schwarz (1992, p. 77):

Uns índios num descampado miserável, filmados em technicolor humorístico, uma cristaleira no meio da autoestrada asfaltada, uma festa grã-fina, afinal de contas, provinciana, – em tudo estaria a mesma miséria. Esta noção de pobreza não é evidentemente a dos pobres, para quem falta de comida e de estilo não podem ser vexames equivalentes.

Mas, e na poesia? Nesse segmento em que o qualificativo **marginal** refere-se mais aos meios de produção e difusão dos livros que à situação de classe dos poetas ou ao conteúdo social de seus poemas, como aparece o tema da violência? De que maneira e com que efeitos a experiência concreta da marginalidade é aí representada?

Ao comparar os poetas marginais brasileiros à poesia confessional norte-americana dos *sixties* (O'Hara, Plath, Sexton), Iumna Simon e Vinicius Dantas (1985) acusam, na produção nacional da mesma época, a ausência de recursos estilísticos à altura de traduzir os sismos e abismos do processo modernizador então em curso, a ansiedade própria das formas avançadas da sociedade de consumo. Embora reconheçam elementos de violência e degradação em poetas, obras e textos isolados, eles se referem à impressão de certa **estabilidade** no conjunto da produção. De que outro modo se poderia entender a leveza, a ingenuidade e a alegria compulsiva de muitos autores? Até mesmo em poemas mais afeitos à angústia e ao desespero, como os de Ana Cristina Cesar, Simon e Dantas apontam “coquetismo sintático” e altas doses de “afetação chique” a encobrir “a véspera de grandes desmoronamentos”.

O descompasso entre as instabilidades do momento histórico e a estabilidade da poesia correspondente, ainda segundo esses críticos, evidenciar-se-ia modelarmente na identificação entre a marginalidade poética e a social (a dos indivíduos acossados pela miséria, forçados ao delito e à ilegalidade). Também aqui haveria traços de populismo na conexão entre a imagem desqualificada do poeta (e da poesia) e a realidade, esvaziando-se a experiência concreta da marginalização:

À miséria popular são atribuídas as mesmas posturas que o poeta assumiu: a ignorância é curtida como anti-intelectualismo, a desclassificação social como transgressão pequeno-burguesa, a falta de perspectivas como negação do progresso. A desqualificação estilizada impõe seus pontos de vista de classe e interpreta a outra, a social, à sua imagem e semelhança. As imagens de caos urbano, miséria e perdição materializam, portanto, sentimentos genuínos, porém dúbios, pois não se fundam na experiência social da desqualificação mesma, o que, por sua vez, tem um gosto inegável de privilégio. (SIMON; DANTAS, 1985, p. 58).

Observações como as anteriores derivam do argumento central do artigo, escrito na década de 1980, momento em que a poesia marginal se institucionaliza, integra-se ao mercado (passa a ser publicada em grandes tiragens por editoras de renome) e, portanto, deixa de ser marginal no sentido da produção/circulação alternativas. Nesse contexto, a atenção dos críticos volta-se para a **forma poética**, para os recursos expressivos mobilizados por aqueles escritores. Um exame detalhado desses recursos – simplicidade sintática e vocabular, despreensão temática, interpelação direta do leitor, cotidianização da metáfora extravagante (que banaliza a imagem poética), pasteurização do choque, das quebras de registro etc. – revelaria, em verdade, por trás da proposta de ressubjetivação e resgate da experiência (supostamente sufocada pelo intelectualismo de matriz cabralina ou concreta), anonimato estilístico e perda dos traços individuais; o que não deixa de constituir testemunho das transformações da sensibilidade sob condições históricas específicas. Com a despersonalização e a desqualificação literária, o poema tende a acomodar “os aspectos aberrantes da realidade (do mesmo modo que naturaliza os procedimentos de choque, estranhamento e ruptura da poesia moderna)”, e a desagregação passa a ocupar o cerne dos versos quando sua própria linguagem “já dispensou a técnica poética como meio de qualificação da experiência e de reflexão sobre ela”.

Cumprindo indagar, no entanto, a despeito da validade do panorama geral traçado por esses críticos, se não haveria no conjunto dessa produção exceções à

despersonalização estilística²², as quais, operando na linha da identificação com os “excluídos”, logram demonstrar outras possibilidades de representação da violência e da marginalidade.

Na poesia de Roberto Piva, por exemplo, em que desde o início comparece o desejo de encarnar “todos os fora da lei e os desajustados”, de aprender a gíria feroz dos “anjos engraxates”, a alegria das “meninas esfarrapadas” e dos malandros jogando “ioiô na porta do Abismo”, a “distorção” imposta pela consideração insuficiente das distâncias de classe parece tomar outro rumo. Ainda que muitas vezes a poesia desse autor desemboque numa polarização esquemática, que contrapõe a “virtude dos malditos” à opressão das senhoras católicas e dos comerciantes, dos patrões e dos operários, dos professores e dos políticos,²³ cumpre notar que o recurso à linguagem e ao imaginário da *malavita*, meio de conversão dos poetas broxas em bruxos, não implica necessariamente desqualificação literária, pois acenos intertextuais sugerem uma via de mão dupla, em que o submundo é filtrado por referências da alta cultura (Dante na sauna, Rilke no mictório etc.) e o poeta se desclassifica ao mesmo tempo que o bandido é nobilitado.

Reconhecendo igualmente o risco da indiferenciação na poesia marginal, o poeta e crítico Cacaso (1997) atesta, por exemplo, o valor de um livro como *Preço da passagem*, publicado por Chacal em 1972. Nesse livro, a figura de Orlando Tacapau, herói protagonista, remontaria, segundo o crítico, à tradição da malandragem nacional, ao Leonardo de *Memórias de um sargento de milícias*. Inserido numa estrutura narrativa, Tacapau atravessa uma série de situações que exprimem recusa aos imperativos do trabalho e do consumo. Afirma Cacaso (1997, p. 35):

O *Preço* concretiza mais uma atitude que no livro anterior já estava bem esboçada: na poesia de Chacal, quem dignifica o homem não é o

²² No artigo em apreço são poucas as ressalvas ao anonimato estilístico, limitando-se praticamente aos nomes de Francisco Alvim e Roberto Schwarz (ambos presentes na antologia *26 poetas hoje*, organizada por Heloísa Buarque de Hollanda), que teriam consentido estrategicamente em se identificar ao movimento marginal, embora já tivessem obra anterior e percurso independente – o que também poderia ser afirmado a respeito de outros autores, como Roberto Piva e Armando Freitas Filho.

²³ Os desdobramentos dessa polarização esquemática (coito anal × Kapital; Barrabás × Cristo; violência × lógica...) são examinados mais detidamente pelo crítico Alcir Pécora, organizador das obras reunidas de Piva, em nota introdutória ao primeiro volume publicado pela Globo.

trabalho mas o lazer; como a vida não está pra brincadeira vai daí que esse lazer exige um esforço permanente de resistência, e num duplo sentido: a luta para não ser absorvido e devorado por uma ordem social da qual desconfia na raiz, autoritária e castradora, e ainda o esforço para sobreviver à margem dela, nas brechas, transando todas. Uma poesia cujo ideal é recortado pela negação dos valores mais diletos do reconhecimento burguês: anel de grau, hipocrisia, paletó e gravata, carreirismo, eficiência, prepotência, dinheiro no banco etc.

Claro que é impróprio comparar a recusa de um jovem de classe média a se integrar ao mundo do trabalho e do consumo com o acesso restrito da população pobre a esses domínios. Mas será esse o caso de Orlando Tacapau? Suas reações e seu linguajar não parecem homogeneizar carências nem interpretar a desqualificação social à luz da estilística.

De todo modo, quaisquer que sejam os limites inerentes à identificação desses poetas com os socialmente marginalizados, trata-se de algo muito diferente da instabilidade formal lograda por Oiticica em obras como a *Bólide-caixa 18*, pois ali o deslocamento da prática estética para o âmbito político põe em questão a própria ideia de margem, **relativizando a fronteira entre legalidade e ilegalidade**, como demonstra Gonzalo Aguilar (2009). Ao homenagear o amigo Manuel Moreira, reduzido pelos jornais à alcunha Cara de Cavalo (o que facilitou seu sacrifício, removidos os obstáculos do rosto humano e do nome próprio), e barbaramente assassinado “em nome da lei”, Oiticica promove uma série de giros ético-perceptivos. Sua caixa/urna, que por fora remete à abstração das séries geométricas, abre-se dando a ver a foto jornalística do cadáver crivado de balas, um poema (“Aqui está,/ e ficará!/ Contemplai/ o seu/ silêncio/ heroico”) adesivado num saquinho com pigmento de cádmio (pó entre a cinza e o sangue), tudo coberto por um pedaço de tela transparente, à guisa de véu ou mortalha. A obra se apropria da imagem midiática da violência “espetacularizada”, invertendo-lhe, porém, o sinal. Recolhem-se na urna os restos do amigo, não do bode expiatório; e o silêncio contemplativo em torno desses restos se contrapõe ao ruidoso “gozo social”²⁴ que suspende a norma e repõe a horda, a selva, a exceção. Dentro da pesquisa formal de Oiticica, a caixa subverte a lógica de abertura imanente dos objetos que presidía a série das bólides com a incorporação de um elemento extraestético que desembocará,

²⁴ Expressão utilizada pelo próprio Hélio Oiticica (1965).

posteriormente, na antiarte dos parangolés. Essa bólida não apenas concorre para a redefinição da poética de Oiticica bem como das convenções da arte funerária (a qual, na modernidade, segundo Aguilar, recalca o animismo e se afasta do rito e da evocação humanizada da morte), em que o corpo repousa na tumba ou dela se retira para ir ao encontro da justiça divina, mas articula a exceção estética à política, relativizando a fronteira entre arte e vida, entre lei e delito. Não se trata, como em alguns exemplos da poesia marginal, de equiparar exclusões saltando por cima dos determinantes de classe, mas de criar no coração das formas um tipo de instabilidade que desloca a própria definição de margem – o que pouco tem que ver com a glorificação romântica dos fora da lei ou com a banalização da condição maldita realizada por boa parte da poesia marginal, com base na identificação entre as *personas* do poeta e do pária.

Mas, no âmbito estrito da poesia, onde encontrar algo equivalente à instabilidade produzida por Oiticica na homenagem a Cara de Cavalo? Que sorte de expedientes formais poderia custear o “preço da passagem” entre diferentes marginalidades para que a violência propriamente dita fosse lograda na escrita de modo crítico?

À sombra dessa pergunta, buscaremos analisar a seguir um poema de Duda Machado, autor que, tendo estreado em 1977, em pleno *boom* da poesia marginal, ocupou uma posição um tanto original e deslocada em relação às linhas de força predominantes no período. Deslocamento que talvez tenha lhe permitido encontrar um modo de lidar com a matéria da infração contornando certos impasses enfrentados por seus companheiros geracionais.

Apesar de haver estreado tarde (no fim dos anos 1970, com mais de trinta anos) e de ter publicado relativamente pouco ao longo da vida, o poeta baiano Duda Machado (Carlos Eduardo Lima Machado, nascido em 1944) participou ativamente da agitação tropicalista dos anos 1960/70. Dedicando-se mais tarde à carreira de tradutor e professor universitário (desde 1998 integra o corpo docente da Universidade Federal de Ouro

Preto), foi amigo e interlocutor de Torquato Neto (que se hospedou na casa de sua família quando, ainda adolescente, foi estudar na Bahia) e de Caetano Veloso, parceiro de Jards Macalé (em canções como “Hotel de estrelas” e “Sem essa”) e diretor de espetáculos musicais do próprio Macalé e de Gal Costa.

Ao mesmo tempo, da mesma forma que outros poetas, Duda foi um dos responsáveis pelo diálogo entre concretos e marginais, forças contrárias que acabaram por se aproximar ao longo dos anos 1970. À medida que os dogmas construtivistas dos anos 1950 foram se atenuando pela abertura aos ventos da contracultura, do pop e do neobarroco, a disciplina inquieta dos concretistas também foi assimilada por vertentes da poesia marginal.

Como editor do jornal da Galeria de Arte Moderna (GAM) em sua segunda fase (1976-1977), Duda abriu espaço tanto para a celebração vitalista dos poetas da Nuvem Cigana quanto para artigos sobre os “poemóviles” de Augusto de Campos e Júlio Plaza, orientando a revista em função de princípios caros à época, como o papel ativo e lúdico do espectador/leitor, a entrada do corpo na obra, a oscilação do limiar entre arte e vida.

É interessante ver em poetas como Duda, Régis Bonvicino e Paulo Leminski, que começavam a despontar naquele momento, certa adesão aos valores marginais sem ressentimento anticoncretista, o que os leva, por exemplo, a traduzir a poesia *beatnik* de Allen Ginsberg em contraponto à frouxidão formal de seus supostos equivalentes autóctones. É como se eles mesmos se considerassem mais sintonizados que os marginais cariocas com o verdadeiro espírito da contracultura.²⁵

Anos mais tarde, encontraremos na poesia de Duda marcas da despolarização progressiva entre marginais e concretos e de uma espécie de síntese entre vitalismo e disciplina, confessionalismo e rigor. Isso aparece em um poema como “Fala”, peça de abertura do livro *Um outro*, incluído na reunião *Crescente* (1977-1990), em que o poeta se defende da “acusação” de confessionalismo (“o quê/ uma queda autobiográfica/ a essa altura do campeonato?”) designando a vida como limite da linguagem (“eu sou mais eu/ – ou melhor –/ não existe/ ninguém/ que possa estar/ em meu lugar// não é este/

²⁵ Agradeço a Viviana Bosi informações sobre a atuação de Duda como editor do GAM, bem como sobre certa relativização do antagonismo entre marginais e concretos nas revistas do período.

o limite/ que quer/ toda linguagem?”) e a desmesura como rigor (“A vida é/ sem medida/ e isto/ é rigor”)²⁶.

Graças então a essa síntese de elementos que costumavam definir campos antagônicos na produção poética do período, seria lícito perguntar de que modo a figuração da marginalidade nos versos de Duda Machado enfrenta os problemas da desqualificação literária da poesia marginal.

Embora os poemas com temática social explícita não sejam a tônica no conjunto de sua obra, eles comparecem em todos os seus livros, indicando talvez um tipo de identificação entre poeta e pária mais próximo de experiências como as de Oiticica e Glauber, em que a experiência concreta da marginalidade produz instabilidade e inovação no âmbito formal.

Vejamos, por exemplo, o que ocorre em *Zil*,²⁷ livro de estreia de Duda, publicado em 1977. Trata-se de obra fortemente tributária dos anos de formação do poeta, sob o influxo do tropicalismo, do concretismo, em que encontramos uma série de poemas metalinguísticos, de tipo mais tradicional (poemas de feição filosofante/metafísica sobre o silêncio, o voo, o canto) ou experimental; releituras paródicas de clássicos como Shakespeare (“Mamãe Lear”), a Bíblia (“O filho pródigo”); peças visuais como “Adormeço”, “Cachê” e o poema-cartaz “*Paint it Black*” (colagem de citações – de Mallarmé, Cabral e outros – sobre o vazio e o branco, vazadas sobre fundo preto) e alegorias tropicalistas como o extenso e heteróclito “Ária”, contraponto entre o sertão e a *Weltliteratur*, Gertrude Stein e a roça (“uma roça é uma roça é uma roça...”), numa carnavalização que mistura mandacarus, o luar do sertão, nylon, eletricidade (“Canudos é um carro alegórico com milhares de kilowats”), neologismos e “grafias d’hier”.

A lição concretista aqui aparece sobretudo na referência dispersa a autores do “paideuma”, na experimentação gráfica, no uso sistemático de espaços brancos, em palavras-montagem, paronomásias, repetições etc.

²⁶ O poema foi publicado em livro apenas em 1990, mas provavelmente foi escrito no final dos anos 1970, devido à referência aos 33 anos (“no varal: os trinta e três”), que o autor conecta, entre outras coisas, ao “Pneumotórax” bandeiriano.

²⁷ As considerações a seguir não tomam por base a edição *princeps*, a que não tivemos acesso, mas a reedição de 1990, incluída na reunião *Crescente 1977-1990*, da qual foram cortados alguns versos, dois poemas inteiros e duas peças gráficas.

No entanto, há também na coletânea elementos de outra natureza, como alusões teatrais e musicais, poemas “performáticos” (como o próprio “Adormeço”, descrito como “fragmento ritual, celebração de um mito cosmogônico, a ser. tambores”), e composições sintonizadas com o clima de época, testemunho dos impasses entre gozo e sufoco (“estava tão lúcido/ que era um suicídio”), entre a abertura ao acaso (ao improvisado, a escrita rente à matéria da vida) e o distanciamento que permite ao poeta fixar “no iluminado quarto da noite o negro quadro do dia” (como se lê em “para trás para nunca mais”).

Nesse conjunto variado, destaca-se o poema “Tatuagem enigmática”,²⁸ representativo da questão que nos interessa aqui – a figuração poética da violência e da marginalidade sociais – e que trata de um crime cometido num presídio carioca. Tal poema parece cruzar algumas das linhas de força presentes na coletânea, criando nexos entre morte, civismo, erotismo e metalinguagem, e promovendo uma espécie de síntese entre o apuro construtivo concretista e a irreverência crítica da poesia marginal. Associação que se traduz formalmente pela combinação entre um procedimento modernista bastante utilizado pelos poetas marginais (a paródia ou aproveitamento da linguagem jornalística) e o criptograma, tão ao gosto dos experimentos visuais concretistas.

Eis o poema:

A LONGA VISITA AO PRESÍDIO
O GRANDE AMOR PELA GUANABARA
UMA COINCIDÊNCIA SINISTRA

23	R	4	°C
I	I		GB
65	O		



TATUAGEM ENIGMÁTICA NÃO É MAIS MISTÉRIO*

* O mistério da tatuagem está decifrado. Lendo-se **verticalmente**, vê-se a data de 23/1/65 – data do aniversário de Lílco – quando os dois se avistaram longamente no presídio. Em seguida, está a palavra **Rio** e, ao lado, o número **4**. O traço vertical – que representa a letra **I** – de Iracema, está entre o 4 e as letras seguintes, unindo seu nome à sigla do 4.º centenário da Guanabara, prova de seu amor pela cidade. Três dos quatro tiros foram desferidos à queima-roupa junto ao ouvido direito em **forma de triângulo**, da mesma maneira Iracema, que cercou na tatuagem a letra **A**, de Ana, seu nome de guerra.

²⁸ Adotado no índice, esse título não aparece no poema, conquanto advenha de uma frase dele.

“Tatuagem enigmática” parece dividir-se em três blocos: o primeiro, no terço superior da página, é composto por frases nominais, em letras maiúsculas. Logo abaixo, ao centro, uma espécie de fórmula ou mensagem em código, composta de letras maiúsculas, serifadas e sem serifa, números e sinais gráficos, alguns dos quais coloridos (três pontos vermelhos que se destacam do restante do texto, em preto), de sentido inapreensível à primeira vista, e que constituem justamente o enigma tatuado. O criptograma, como é usual, lança mão da ambiguidade: certos sinais, como as barras verticais, por exemplo, podem ser percebidos aí tanto como números quanto como letras. Por fim, na parte inferior da página, lemos uma frase com verbo (“Tatuagem enigmática não é mais mistério”), igualmente grafada em maiúsculas, a qual remete, por meio de asterisco, ao texto que ocupa o terço inferior da página. À diferença do restante do poema, esse texto final, em corpo reduzido, alterna maiúsculas e minúsculas e se apresenta como a nota de rodapé correspondente à frase que o antecede. A nota contém alguns termos destacados por meio de negrito, designando os componentes do criptograma cujo sentido é finalmente elucidado.

Algumas observações gerais: a consideração do conjunto reforça a impressão de peça heteróclita, em que se misturam a abstração atemporal da fórmula e a carga factual do registro jornalístico com toque grotesco, sensacionalista. Assim podem-se ler as frases iniciais como manchetes, a frase sob o criptograma como *lead* e a nota como reportagem que fornece a chave decodificatória para o enigma visual.

As manchetes, com estrutura sintática semelhante (substantivo + adjetivo ou adjunto adnominal), relacionam crime e amor cívico, com um toque de suspense em torno da tal “coincidência sinistra”. Nelas, o topônimo Guanabara (designação da cidade-estado criada em 1960, após a fundação de Brasília, e que existiu até 1975, no território hoje correspondente ao município do Rio de Janeiro) de imediato situa o poema espacial e temporalmente, o que é ratificado pela menção ulterior à efeméride do IV Centenário da cidade, comemorado em 1965.²⁹

²⁹ A data mobilizou uma série de comemorações: torneio internacional de futebol no Maracanã, carnaval com os símbolos do IV Centenário, cartazes da Secretaria de Turismo com Pelé como garoto-propaganda, canções, filmes etc. O governador recém-eleito era Carlos Lacerda, que havia apoiado o golpe de 1964.

No entanto, aqui, à diferença do “Poema tirado de uma notícia de jornal”, de Manuel Bandeira, o elemento factual acede ao poema numa linguagem pouco transformada. Enquanto em Bandeira o dado contingente ganhava generalidade graças ao hábil arranjo construtivo (assimetria entre as extremidades do poema e os versos centrais, regulares em termos silábicos, morfológicos e fônicos³⁰), em “Tatuagem enigmática” isso parece depender da condensação do criptograma, que fixa a anedota sinistra suprimindo-lhe o contexto.

Ademais, o poema bandeiriano associa o descenso trágico de João Gostoso ao percurso entre dois espaços sociais conflitantes (Morro da Babilônia × Lagoa Rodrigo de Freitas), cria expectativas e suspensões em torno do estereótipo sobre as “alegrias do morro” e aturde pelo final abrupto e inesperado.

Já em Duda a tragédia ocorre em um espaço mais homogêneo e restrito, relacionando atores de extração socioeconômica aparentemente semelhante, cujo destino se mistura à história do Rio de Janeiro e a certa imagem do país (atentar para o brasileiroismo dos nomes, sobretudo Iracema, a virgem dos lábios de mel, aqui convertida em amante puta e assassina), que enlaça ufanismo e violência, em sintonia com o espírito ditatorial daqueles dias.

No entanto, cumpre indagar qual o efeito desse jogo entre o plano prosaico-temporal da notícia e a abstração visual do criptograma e verificar se tal jogo desloca a fronteira entre legalidade e ilegalidade num momento da história brasileira em que a exceção se traveste de norma.

O suspense criado pela menção à “coincidência sinistra” e o mistério em torno da tatuagem são resolvidos pela notícia? O mistério é deslindado num movimento que sacia a curiosidade do leitor e naturaliza o absurdo, acentuando o aspecto pitoresco/aberrante do homicídio como traço nacional? No lugar de um choque parecido com o que produz o desfecho do “Poema tirado de uma notícia de jornal”, não haveria nessa “Tatuagem enigmática” certo prazer pela consumação do jogo decodificatório? A charada não sufoca o homicídio convertendo os tiros em mera chave léxica, mímica que o leitor logo adivinha? A violência é neutralizada pela estetização da cifra (como a história pela efeméride)? Ou o atrito entre a placidez do criptograma e o desconforto do

³⁰ A esse propósito, ver análise magistral do poema no terceiro capítulo (“Poema desentranhado”) feita por Davi Arrigucci Jr. (1992).

contexto faz com que a tatuagem também funcione como uma espécie de sepultura semelhante à *Bólido-caixa 18* de Oiticica?

Uma diferença, no entanto, se põe: enquanto na obra de Oiticica a participação do espectador ocorre de modo muito mais ativo e indeterminado, no poema de Duda, ela é dirigida pela nota explicativa, que inventa uma interpretação inequívoca para os hieróglifos tatuados, peças que se juntam para arquivar o mistério. Talvez por isso a reverberação trágica do crime seja um tanto encoberta pelo escracho sensacionalista e grotesco, que pouco tem a ver com o trabalho de Oiticica, conquanto apareça em obras tropicalistas posteriores.

De todo modo, é difícil ajuizar o alcance crítico do poema. Sem embargo, talvez convenha examinar com um pouco mais de detalhe as ambiguidades que ele põe em campo. Primeiramente, no plano discursivo, há a menção ao duplo aniversário, de Lilico e da Guanabara. Aniversário que é de vida e de morte, do presidiário e também da cidade, cujos festejos recalcam o luto do regime democrático. Lilico, por seu turno, é criminoso (cumprindo pena), mas também vítima, assassinado por Ana/Iracema, que o ama como ao Rio, e que “encripta” no próprio corpo o homicídio e seu nome “de guerra” (expressão ambivalente que designa o pseudônimo utilizado por prostitutas, associando amor e guerra³¹). Converte-se em “sepultura viva” por meio da tatuagem.

Todas essas ambiguidades ou ambivalências são reforçadas pela associação entre o plano discursivo e o icônico, que utiliza procedimentos da poesia visual para compor uma imagem disfórica do país (à diferença da criada pela poesia concreta, mesmo na etapa do “salto participante”).

Tal disforia talvez seja enfraquecida, conforme mencionamos, pelo ludismo decodificatório³², mas creio que é preciso atentar para outro elemento do texto, fundamental para o debate artístico dos anos 1960/70: o papel desempenhado pelo corpo na identificação entre arte e vida. A paródia do texto jornalístico, bem como o criptograma na página de livro, conduzem aqui a uma inscrição instável, que nos leva do papel à pele. Se a transposição para a página tende a elidir esse referente e a distrair o leitor com o anúncio da resolução de um mistério, a atenção redobrada à mediação

³¹ O sentido bélico é, contudo, ampliado nesses versos, aplicando-se não apenas à zona, mas também à cadeia e ao país.

³² Sobre esse ponto, o poeta e crítico Sebastião Uchoa Leite (1990) fala da “antropofagia lúdica” da Tropicália, identificando *Zil* como um produto típico desse movimento.

corporal aponta noutra direção, a qual reativa o mistério com tiros “à queima-roupa”, que ainda soam na pele da homicida, cercando seu nome de guerra.³³

Não por acaso, no livro, o poema é antecedido pelo poema “Cachê”, composto de apenas três palavras empilhadas verticalmente: cachê/ michê/ clichê. Nele também comparecem os temas da reprodutibilidade (clichê) e da desaturização, que fazem convergir arte e prostituição. O corpo sacrifica-se, converte-se em meio ou suporte de impressão.

O tema do corpo como suporte legível retornará anos mais tarde, novamente em chave satírica, no poema “Corte e costura”, do livro *Um outro* (1978-1989), incluído em *Crescente*. Trata-se de um poema sobre os **riscos** da arte, que, no caso, designam as giletadas³⁴ infligidas por um artista ao corpo de seu modelo e discípulo. Elas são como *banderillas* que o toureiro espeta no touro, diante da plateia “sob um silêncio de concerto/ um tom/ de quadro-negro”.

A pretensa marginalidade do artista liga-se, assim, “à infração crítica/ rasgando as normas do comportamento”, ao que se opõe “um anticorpo/ de códigos/ autoconhecimento/ literal:/ em carne viva”. No entanto, a infração, pela qual o artista gostaria de se apresentar como “o mestre-de-cerimônias/ do inconformismo”, é inócua: quem morre não é o touro/aluno/modelo, mas a própria arte, que já “não pode mais/

³³ O nexa entre pele, escrita e violência aparece também na seção final do livro *À mão livre*, de Armando Freitas Filho. A obra, publicada em 1979 com poemas escritos a partir de 1975, fecha-se com o poema “Pele”, composto por sucessivos enxertos num verbete de dicionário dedicado ao substantivo “pele”. Tais enxertos especificam agressões e torturas que desfazem a pele como invólucro corporal, e a violência se efetiva pela invasão do próprio verbete por corpos textuais estranhos ao rol original de acepções. Ainda com relação à violência escritural, cumpre lembrar o valor de que se reveste a tatuagem – o “escrito sobre um corpo”, para lembrar o título de Severo Sarduy – no imaginário neobarroco. Segundo Simon e Dantas (2011, p. 119), a tatuagem, “metáfora encenada na carne, cheia de conotações rituais e místicas que atestariam a radicalidade vanguardista de uma fusão escrita/vida”, remeteria ao gozo sadomasoquista da ferida legível, ao desejo de substituir as marcas do tempo, impostas pela finitude orgânica, por relatos e símbolos de sentido inaferrável. Os autores, a propósito de um poema de Carlito Azevedo dos anos 1990, demonstram como a poesia atual se apropria dessa erótica textual neobarroca de modo fetichista, descartando sua carga violenta e transgressiva.

³⁴ A gilete é um ícone dotado de enorme força para os artistas dessa geração. Ela aparecerá mais de uma vez na revista *Navilouca*, no poema “Lambendo o fio da gilete”, de Torquato Neto, e na imagem da contracapa, a foto “Gélida gelatina gelete”, de Ivan Cardoso, que foi a princípio uma instalação e depois se tornou a imagem de abertura do filme *Nosferato do Brasil*. Explica Paulo Andrade (2002, p. 176): “[...] a gilete é um ícone da geração pós-tropicalista, tanto pela ambiguidade que traz em sua configuração quanto pelo que representa no mundo da marginalidade: instrumento utilizado para macerar cocaína, arma letal de uso frequente entre pivetes e travestis, gíria utilizada para bissexuais”.

ferir ninguém”. Seus riscos, portanto, são deléveis, tratáveis com “pomada e esparadrapo”.

O poema, cujo título aponta para a degradação da arte reduzida a artesanato ou prenda doméstica, ironiza uma importante vertente da experimentação estética, em alta nos anos 1970: a vertente da *performance*, do *happening* e da *body art*, abastecida por uma concepção ritualística e sacrificial do ato criador, que almejava obturar o hiato entre obra e vida. Com consciência crítica talvez retrospectiva – de alguém que acompanhou de perto toda essa experimentação e percebeu seus equívocos e limites – Duda brinca com esse legado, sem se afastar do problema que, de certo modo, é o mesmo de “Tatuagem”, o da relação entre arte e infração, forma e inconformismo, corpo e anticorpo (código), ferida e cicatriz.

A questão ressurgue em mais um poema de *Um outro*, intitulado “Teatro ambulante”. Apesar da grande diferença formal em relação aos precedentes (poema em prosa, com um quê de parábola, de uma ironia mais sutil e meditativa³⁵), temos também aqui uma narrativa sobre a tensão entre texto e improviso. Uma trupe de teatro, em turnê prolongada, vai aos poucos alterando o texto da peça que encena, aumentando os improvisos, introduzindo cacos, mudando enredo e personagens, sempre com aprovação do público complacente. As alterações constituem-se como defesas contra o cansaço da repetição até o dia em que, sob o signo da estranheza, sem ser reconhecido de imediato, o texto original ressurgue de uma vez, “diálogo por diálogo, cena por cena”. Sugere-se então uma dialética entre fixação e improviso, discernindo, em ambos os polos, riscos (invisíveis, porém, para a plateia, que nada percebe e sempre aplaude entusiasmada). Se a fixação pode se converter em cansaço e automatismo, o puro improviso também, por outro lado, expõe-se ao informe. Dessa maneira, a arte consistiria em uma fixação mais profunda, inconsciente, um automatismo à segunda potência, mediante o qual o idêntico soa alheio, e a repetição excita.

Como se pode ver, a discussão presente no poema “Tatuagem enigmática” a propósito das relações entre arte e marginalidade, violência e codificação, corpo e letra, vai atravessar muitos outros poemas de Duda a ponto de definir uma constante em sua obra.

³⁵ Ronald Polito (2003, p.xxxvi) identifica no poema “um diálogo implícito com Franz Kafka, autor de sublimes contos-enigmas” e “uma reflexão talvez amarga sobre o significado da arte”.

Em “Margem de uma onda” ela está presente desde o título, no embate entre a “margem” (contorno, forma, fixação, excentricidade) e a “onda” (mobilidade, acaso, duração). A despeito das mudanças importantes nesse livro, como a maior exploração da temporalidade, em detrimento da espacialização, segundo Alberto Martins (1998),³⁶ o fato é que nele novamente encontramos poemas de teor social – sobre drogadição e mortalidade infantil (“Urubu-abaixo”), homicídios na periferia (“Fim-de-semana”), transporte público (“Carapicuíba”) etc. –, em que o tema da margem é abordado por um viés político, entremeado a outros, nos quais ele ressurge em chave mais filosófica ou metalinguística – como “Margem de uma onda”, “Duração da paisagem”, “Imitação das coisas”, “Fábula do vento e da forma”, “Espaço com vozes”. A impressão que se tem, no entanto, é a de que essas diferentes acepções de margem não chegam a se articular. Parece haver certo predomínio da abstração, principalmente nos momentos em que Duda se demora em descrições sobre as ambiguidades da percepção³⁷. Nos poemas mais explicitamente “sociais”, com o que pode haver de equívoco nesta classificação, é rara a articulação entre marginalidades como a que encontramos em “Carapicuíba”. Aí a tradução do vazio acústico em vazio espacial – também explorada em “Interferência” e em “Espaço com vozes” e que se liga à questão fulcral do livro, a do nexo entre margem (forma/espço) e onda (som/duração) – aflora de modo surpreendente em um poema sobre periferização da pobreza e precarização do transporte público.

Esse cruzamento entre a dimensão social e a metalinguística guarda proximidade com o que ocorria em “Tatuagem enigmática”. Aliás, muitas das tensões que encontrarão desenvolvimento posterior na obra de Duda Machado parecem figurar *in nuce* naquele poema. Muito provavelmente isso é fruto do momento de urgência histórica em que ele foi composto e também da posição relativamente excêntrica ocupada por Duda, a qual lhe permitiu assimilar contribuições de movimentos em disputa no campo da produção cultural daquele período, conforme procuramos sugerir. A maneira pela qual nele se associam civismo e crime, arte e infração, corpo e letra... revela um caminho fecundo para a representação poética da violência; resposta singular

³⁶ Martins (1998) identifica em *Margem de uma onda* a opção por “uma sintaxe que não se contenta com a apresentação explosiva, desordenada, dos fenômenos, mas que procura apreendê-los mediante vínculos de sentido, relações temporais, cláusulas de subordinação e outros procedimentos.” A isso corresponde uma mudança na experiência do eu-lírico, antes dominada pela ironia e pela descontinuidade, que encontrava no discurso elíptico sua melhor tradução.

³⁷ Razão pela qual a crítica Viviana Bosi (1997) se referiu à “perda do vigor concreto”, ao “excesso de intelectualização” desse livro, em contraste com outros momentos em que os poemas alcançam “leveza e precisão”.

aos desafios enfrentados por grande parte da poesia produzida no Brasil desde fins dos anos 1970.

REFERÊNCIAS

AGUILAR, G. La ley del bandido, la ley del arte. **Revista Ibero-americana**, v. LXXV, n.227, p.539-550, Abril-Junio 2009. Disponível em <http://revista-iberoamericana.pitt.edu/ojs/index.php/Iberoamericana/article/view/6589/6765>. Acesso em 11 novembro 2011.

ANDRADE, P. **Torquato Neto: uma poética de estilhaços**. São Paulo: Annablume, 2002.

ARRIGUCCI JR., D. **Humildade, paixão e morte: a poesia de Manuel Bandeira**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.

BOSI, V. Um mundo de muitos polos. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 9 nov. de 1997. Disponível em <http://www1.folha.uol.com.br/fsp/1997/11/09/mais!/21.html>. Acesso em 10 novembro 2011.

CACASO [Antonio Carlos Ferreira de Brito]. Tudo da minha terra. In:_____. **Não quero prosa**. Campinas: UNICAMP; Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

COELHO, F. **Eu brasileiro, confesso minha culpa e meu pecado: cultura marginal no Brasil nas décadas de 1960 e 1970**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2010.

HOLLANDA, H. B. de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde: 1960/70**. 2.ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2004.

LEITE, S. U. A força do mínimo: a discrição obsessiva de um ex-tropicalista que se pretende contemporâneo de si mesmo. **Jornal do Brasil**. Rio de Janeiro, 11 ago. 1990. Idéias/Livros, p. 4-5.

MACHADO, D. **Crescente (1977-1990)**. São Paulo: Duas Cidades, 1990 (Col. Claro Enigma).

_____. **Margem de uma onda**. São Paulo: Ed. 34, 1997.

MARTINS, A. Navegador do sonho e da forma. **Folha de S. Paulo**, 10 janeiro 1998. Jornal de Resenhas, p. 2.

OITICICA, H. O herói anti-herói e o anti-herói anônimo (datiloscrito, Rio de Janeiro, 25/03/1968). In: **Textos sobre arte. Programa Hélio Oiticica**. São Paulo: Itau Cultural. Disponível em http://www.itaucultural.org.br/aplicexternas/enciclopedia/ho/detalhe/docs/dsp_imagem.cfm?name=Normal/0131.68%20p01%20-. Acesso em 10 novembro 2011.

PERLMAN, J. **O mito da marginalidade**: favelas e política no Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1977.

POLITO, R. Duda Machado: variedade, multiplicidade, mistura e complementariedade. In: **Trans-Cultural Studies**, Tóquio: Institute of Transcultural Studies (Tokyo University of Foreign Studies), n.7, p.xxxiii-xxxix, 2003.

RIDENTI, M. **Brasilidade revolucionária**. São Paulo: UNESP, 2010.

ROCHA, G. Uma estética da fome. **Civilização brasileira**, n.3, julho de 1965.

SCHWARZ, R. Cultura e política 1964-1969. In: _____. **O pai de família e outros estudos**. 2.ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

SIMON, I.; DANTAS, V. Poesia ruim, sociedade pior. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n.12, junho de 1985.

_____. Negativo e ornamental. Um poema de Carlito Azevedo em seus problemas. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n.91, novembro de 2011.

SÜSSEKIND, F. Coro, contrários, massa: a experiência tropicalista e o Brasil de fins dos anos 60. In: BASUALDO, C. (Org.). **Tropicália**: uma revolução na cultura brasileira [1967-1972]. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

Artigo recebido em 11/11/2011

Aceito para publicação em 01/12/2011

**OS MITOS AFRICANOS E A LÍRICA DE PROTESTO NA POESIA
CONTEMPORÂNEA DE WALDO MOTTA**

**THE AFRICAN MYTHS AND THE LYRIC OF PROTEST IN THE
CONTEMPORARY POETRY OF WALDO MOTTA**

Ricardo Alves dos SANTOS³⁸

Kênia Maria de Almeida PEREIRA³⁹

RESUMO: Este artigo pretende avaliar as influências dos mitos africanos na lírica de protesto do poeta contemporâneo Waldo Motta. As articulações teóricas sobre o mito estarão centralizadas nas formulações de Mircea Eliade, bem como estudiosos dos mitos africanos: Roger Bastide, Pierre Verger e Reginaldo Prandi. O objetivo desta reflexão é atestar o valor do mito para a construção do discurso lírico de protesto em *Bundo e outros poemas* (1996), de Waldo Motta.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Mitos africanos; Lírica de protesto.

*ABSTRACT: This article aims to assess the influences of African myths in the lyric of protest of the contemporary poet Waldo Motta. The academical articulations about the myth are concentrated on the formulations of Mircea Eliade, as well as on African myths scholars: Roger Bastide, Pierre Verger and Reginaldo Prandi. The purpose of this reflection is to attest the myth value for the construction of the lyric discourse of protest in *Bundo e outros poemas* (1996) by Waldo Motta.*

KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; African myths; Lyric of protest.

A contemporaneidade marca incessantemente um percurso contraditório e dilemático da existência humana. As relações que o indivíduo trava com o mundo e com ele mesmo evidenciam a necessidade de vencer as barreiras que o homem comum

³⁸ Mestrando. Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária – ILEEL – Universidade Federal de Uberlândia (UFU) – Uberlândia – MG – Brasil – CEP 38408-100 – ricardo.ja.alves@gmail.com

³⁹ Orientadora. Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária – ILEEL – Universidade Federal de Uberlândia (UFU) – Uberlândia – MG – Brasil – CEP 38408-100 – kenia@triang.com.br

encontra ao se deparar com a solidão, com a exclusão e com a necessidade de se realizar em uma esfera social ou individual.

Nesta perspectiva, o mito parece construir um diálogo coerente para enfrentar as discrepâncias e as irrealizações comuns em tempos corrompidos por uma verdade científica que nem sempre agrega valor significativo à experiência subjetiva. O sujeito está imerso nas obscuridades de seu tempo e os elementos míticos colaborariam para elevar a existência humana na medida em que manifestam um caráter sagrado, como assinala Mircea Eliade (1992a) em sua obra *Mito e realidade*. Assim, promoveriam uma peculiar maneira de o homem sair de uma realidade conduzida pelo caráter lógico-racional para caminhar por vias míticas, onde a conduta humana ganha “significação e valor”.

O mito, por guardar um valor sacralizador e religioso, revela-nos o quanto ele é importante para a humanidade, já que seu caráter misterioso e metafísico se porta como maneira de questionar a própria realidade e, a partir disto, fortalecer o que nem sempre a condição social, ou melhor, o ser social recebe dos seus iguais. A religiosidade como instância mítica permite e favorece um encontro com um outro que também não tem respostas para algumas perguntas que resistem na contemporaneidade: Quem sou eu? Qual é a origem humana?

As tentativas de respostas ou as formas para lidar com estas reflexões tipicamente existenciais podem ter explicações em diversas áreas do conhecimento humano; a saída mítica é percorrida pelo poeta capixaba Waldo Motta em *Bundo e outros poemas* (1996), na qual o valor mitopoético é realizado com apuro, objetivando grifar a exclusão social. Neste artigo, buscaremos mostrar como os elementos sagrados da mitologia africana, especificamente os mitos de Exu e de Ogun, corroboram para um discurso lírico em diálogo com posições sociais que ainda excluem e discriminam. O mito africano é (re)construído por um sujeito lírico que almeja questionar sobre a falta de tolerância que assombra o homem pós-moderno.

Para Levi Strauss (1978, p.33), “na mitologia do mundo inteiro, há deidades ou personagens sobrenaturais que desempenham o papel de intermediários entre os poderes de cima e a Humanidade em baixo”. Dessa forma, o universo mitológico cria uma atmosfera relacional entre o plano concreto, material e o plano divino, idealizador, criativo da atividade sócio-cultural humana.

“Os poderes de cima” são transmitidos por entidades sobrenaturais que não apresentam uma materialidade científica e histórica, mas instauram uma maneira

exemplar de o homem buscar ideais de comportamento sociais mais dignos para a concretude das ações e atitudes que operam na teia social.

O elemento sagrado, que envolve os mitos, pode salientar um direcionamento para as prerrogativas que insistem no presente humano. Cotidianamente, deparamo-nos com várias situações em que a ideia de pós-moderno e todas as implicações desta condição – a igualdade, a democracia, o respeito ao outro, o desenvolvimento tecnológico, o individualismo – comprometem a realidade ao deformar os valores que poderiam reger uma sociedade mais justa e igualitária. Assim, o mito reproduz um retorno a ensinamentos e a ações que se consagraram ao longo da história humana.

Sabendo do aspecto fabuloso, inventivo e ficcional que envolve a definição do mito, Eliade (1992a) pontua que esta visão não é a verificada nos estudos que engendram os eruditos mitólogos da atualidade. Para eles o mito passa a ser compreendido em bases das sociedades arcaicas, nas quais esse “designa [...] ‘uma história verdadeira’ e, ademais, extremamente preciosa por seu caráter sagrado, exemplar e significativo” (ELIADE, 1992a, p. 7). O mito se manteria “vivo” nestas sociedades, já que forneceria “os modelos para a conduta humana, conferindo, por isso mesmo, significação e valor à existência” (ELIADE, 1992a, p.8).

A situação bem argumentada por Eliade leva-nos a reconhecer os mitos como “fenômenos humanos”, “fenômenos de cultura”, “criação do espírito”. O mito revela-nos um segredo, um mistério que mantém sua permanência no imaginário cultural de um povo; o entrelaçamento entre espírito e realidade atestaria seu valor religioso e sagrado.

O valor sagrado do mito e sua propriedade de poder ser interpretado e elaborado em diferentes perspectivas tornam-no matéria-prima para novos questionamentos sobre a condição humana. Este aspecto de reatualização do mito confirma sua capacidade de ser, alegoricamente, um instrumento de integração entre o homem e o Cosmo, em que o elemento religioso e mítico recebe novos contornos conforme a necessidade humana.

O homem moderno, imerso nas contradições do seu tempo, entrega-se ao sagrado em uma busca constante por respostas. O sujeito frente à realidade se lança em uma atmosfera metafísica para dar conta de si, unindo, num mesmo plano, o real e o imaginário e, assim, destaca sua gênese de *homo religiosus* verificada desde os primórdios. Segundo Eliade, em *O sagrado e o profano*:

Seja qual for o contexto em que se encontra, o *homo religiosus* acredita sempre que existe uma realidade absoluta, o sagrado, que transcende este mundo, que aqui se manifesta, santificando-o e tornando-o real. Crê, além disso, que a vida tem uma origem sagrada e que a existência humana atualiza todas as suas potencialidades na medida em que é religiosa, ou seja, participa da realidade. (ELIADE, 1992b, p. 97).

Por mais que a contemporaneidade seja marcada por um homem a-religioso, que crê ser o “único sujeito e agente da História”, e abdica de qualquer situação de transcendência e, por conseguinte, de explicação mítica para sua existência, o homem a-religioso de certa maneira descende do *homo religiosus* apontado por Eliade. O homem contemporâneo, marcadamente científico, carrega a herança de seus antepassados, que explicavam o mundo por vias míticas e sagradas, entretanto este negará qualquer relação de subserviência aos deuses mitológicos, construindo uma dessacralização dos valores que regem os elementos míticos ao esvaziá-los dos “significados religiosos”.

Ao lidar com uma experiência sagrada e mítica, condição que funda o mundo, a religião passa a ser

[...] a solução exemplar de toda crise existencial, não apenas porque é indefinidamente repetível, mas também porque é considerada de origem transcendental e, portanto, valorizada como revelação recebida de um outro mundo, transumano. A solução religiosa não somente resolve a crise, mas, ao mesmo tempo, torna a existência ‘aberta’ a valores que não são contingentes nem particulares, permitindo assim ao homem ultrapassar as situações pessoais e, no fim das contas, alcançar o mundo do espírito. (ELIADE, 1992b, p. 97).

A crise mencionada por Eliade coaduna-se com a postura poética do poeta capixaba contemporâneo Waldo Motta que dialoga com o sagrado e profano para destacar sua condição presente. O mito na lírica de Motta permite ao eu poético transcender e encontrar um outro que também tem suas bases existenciais em elementos sacralizadores e religiosos.

Torna-se necessário, neste momento, discorrer sobre o escritor Waldo Motta e seu projeto literário. Waldo Motta é um poeta capixaba, negro e homossexual que, em um universo de estudos autônomos, buscou em sua poética um espaço por onde as

dialéticas contemporâneas⁴⁰ emergiriam, elucidando sua postura marginal em relação às várias segregações perenizadas pela sociedade atual.

A postura de Waldo Motta é assim destacada pelo poeta em seu artigo “Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu” (2000):

No prefácio do livro *Bundo e outros poemas*, publicado em 96 pela editora da Unicamp, informo que, a partir da metade dos anos 80, passei a questionar seriamente a homossexualidade e a sexualidade em geral, iniciando uma reviravolta em minha vida e em minha visão de mundo (MOTTA, 2000, p. 59).

A questão social e existencial do poeta insere-se em sua obra como uma “viagem de autoconhecimento”. Na tentativa de entender a si e às contradições do mundo contemporâneo, Motta elege para seu labor artístico o diálogo com os mitos hebraicos e africanos, com a astrologia, os símbolos e a cabala para construir *Bundo e outros poemas*, um livro que, pelas palavras do próprio poeta, é “inspirado” no “livro dos inspirados” (Bíblia Cristã), portanto apresenta um discurso lírico versado com recursos sagrados.

Iumna Simon, no ensaio “Revelação e desencanto: a poesia de Waldo Motta” (2004), atesta o quanto a poética de Motta revela um diálogo com o seu tempo, incorporando uma sensibilidade não verificada na postura marginal do contexto das primeiras experiências do autor, período em que a poesia marginal no Brasil apresentava uma postura antiliterária. Desta forma, o universo lírico de Motta seria uma tentativa sensível de se posicionar em relação a sua realidade marginalizada (periférica). Por Iumna,

[...] a figura do marginal, do bandido, do indigente foi idealizada a ponto de ser esvaziada de sua concretude social e equiparada à nova sensibilidade poética. Retomando uma formulação feita em outro lugar, tal identificação mostrava que à miséria popular eram atribuídas as mesmas posturas que o poeta assumiu: ‘a ignorância é curtida como anti-intelectualismo, a desclassificação social como transgressão pequeno-burguesa, a falta de perspectivas como negação do progresso. A desqualificação estilizada impõe seus pontos de vista e interpreta a outra, a social, à sua imagem e semelhança’. (SIMON, 2004, p. 210).

O tom profético e transgressor do poeta já é revelado no primeiro poema da obra *Bundo e outros poemas*, intitulado “Descobrimientos”, no qual o sujeito lírico anuncia a

⁴⁰ As dialéticas contemporâneas serão tratadas a partir do enfoque de Giorgio Agamben, as quais perpassam o fato de o contemporâneo se caracterizar pela “singular relação com o próprio tempo, que adere a este, e ao mesmo tempo, dele toma distâncias” (AGAMBEN, 2009, p. 59).

sua chegada de maneira, no mínimo, inquietante, já que se direciona aos “Gênios perversos, bestas solertes,/ hostes medonhas, greis infernais”, sinalizando uma necessidade de protestar contra uma sociedade ainda “adormecida”:

“Descobrimientos”

Aqui vou eu, bundo, pando,
ó país que almejo e canto,
terra desolada, bela adormecida,
virgem por salvar!

Gênios perversos, bestas solertes,
hostes medonhas, greis infernais,
aqui vou eu, verbo em riste,
arredai!

Hidras, quimeras, anfisbenas, lâmias,
gorgonas, gárgulas, ogros, exus,
anhangás, humbabas,
abracadabra!

Eldorados, thules, surgas, agarthas,
cimérias, hespérias, pasárgadas, cólquidas,
xangrilás, cocanhas, saléns, guanairas,
reinos miríficos, mundos arcanos,
céus interditos, aqui estou eu!

Velocinos, tesouros,
manás, elixires,
grais, aqui eis!

(MOTTA, 1996, p. 21).

O eu-lírico, “bundo” e “pando”, dirige-se, primeiramente, ao seu país, que almeja e canta, atestando também que sua “terra”, “bela” e “virgem”, está “adormecida” e “desolada” em relação ao que deseja proferir. Entretanto, a apóstrofe empregada pelo poeta na primeira estrofe do poema ganha contornos não apenas pessimistas: o país é “virgem por salvar”. Esta esperança revela que o eu poético busca uma mudança, uma transformação na mentalidade das “bestas solertes”, as quais exercem um poder de dominação e exclusão social, uma das temáticas trabalhadas na obra do poeta contemporâneo.

Para seu propósito provocador, serão convocadas entidades mitológicas que, de forma mais ou menos explícita, simbolizam o caráter diabólico e infernal da voz lírica, pela qual um discurso inflamado e de protesto idealiza mundos, “pasárgadas”, “reinos miríficos”. Aí “estou eu”, assim o poeta termina a quarta estrofe do poema, colocando-o

em um espaço onde o maravilhoso, o mítico, o sobrenatural tecerão um confronto com ações pouco humanizadas da sociedade de hoje, criando um paraíso que destoa do universo de marginalização vivenciada em tempos atuais.

As várias enumerações verificadas no poema antecipam o quanto Motta se revela perseguidor das práticas que deixam sua pátria em “desolação”. Assim, traz para seu labor poético o imperativo “arredai”, suscitando uma voz que se impõe diante das perversidades e luta de maneira poética para encontrar os idílios reconfortantes (encadeados na 4ª estrofe), a serem reconstruídos a partir dos “descobrimientos” que sua condição excludente lhe conferiu.

O emprego de “hidras, quimeras, exus” coloca o mítico e o místico em harmonia com seu protesto, já que estes seres serão convidados para as reivindicações do artista, aterrorizando as bases que fundam e reiteram as diferenças através de contrários, os quais não refletem o ímpar de cada cultura sem antes compará-lo à cultura dominante. Em outras palavras, o poeta capixaba deita o sagrado em raízes culturais e promove uma subversão dos valores que engendram a postura conservadora e tradicional.

A inspiração poética de Motta, a partir da leitura do poema “Descobrimientos”, exemplifica a variedade de suas fontes, situação referendada pelo poeta:

O poema ‘Descobrimientos’, onde abusando das sinédoques, aproximo diferentes concepções do centro sagrado ou paradisíaco, nivelando assim as numerosas visões dessas plagas míticas, fabulosas, que aludem sempre ao mesmíssimo lugar: ‘Eldorados, thules, surgas, agarthas,/ cimérias, hespérias, pasárgadas, cólquidas,/ xangrilás, cocanhas, saléns, guanániras,/ reinos miríficos, mundos arcanos,/ céus interditos, aqui estou eu!’ (MOTTA, 2000, p. 61).

A poesia lírica nutre-se, pois, do universo mítico e místico para se refazer e se reconstruir a partir da fala⁴¹ destes universos, possibilitando incitar e, quem sabe, reconstruir laços mais humanos em nossa sociedade, já que o mito apresenta um eixo sacralizador que se orienta pelo espírito humano.

O destaque dado a “exu(s)” pelo eu poético logo no primeiro poema, “Descobrimientos”, se intensifica na obra de Motta, sinalizando um diálogo arquetípico⁴² com esse orixá/entidade sagrada da cultura africana:

⁴¹ O emprego desta palavra aqui vai ao encontro da teoria barthesiana desenvolvida no livro *Mitologias* (2001), na qual “o mito é uma fala”, “é um sistema de comunicação”, “é uma mensagem”.

⁴² O conceito de arquétipo contemporâneo foi desenvolvido na teoria psicológica de Jung. Segundo Meletínski (1998), “os arquétipos junguianos [...] são antes imagens, personagens, papéis a serem desempenhados” (MELETÍNSKI, 1998, p. 22).

NO CU
DE EXU
A LUZ

(MOTTA, 1996, p. 69).

Exu, no poema de Motta, aprisionaria o sentido de materialização do sagrado, alicerçado em uma cultura de origem negra ainda assombrada pelo discurso homogeneizante e, por que não, alienante do cristianismo. A palavra “cu”, símbolo erótico, seria divinizado, teria “luz” com a entrada de “Exu”.

Exu, segundo Roger Bastide em *O candomblé da Bahia* (2001), é considerado o último filho de Iemanjá, sendo o mais jovem dos 17 orixás que tiveram sua origem no “ventre incestuoso” da rainha do mar. “Os etnólogos que na África se interessaram pela figura de Exu ou por seus mitos o designam pelo termo *trickster* [...] parece um ser malicioso que se compraz em brincadeiras, em lograr tanto os deuses como os homens” (BASTIDE, 2001, p. 161).

A ideia associada de Exu a um *trickster* também é notada nos candomblés do Brasil. Por questões históricas, Exu tem conotações maliciosas e diabólicas, designando, muitas vezes, um “diabo cruel e malvado”. Este valor do orixá Exu está intimamente relacionado ao fato de este ser utilizado/convocado em magias contra o branco escravizador, identificando-o “com o diabo dos cristãos, vendo nele o princípio do mal, o elemento demoníaco do universo” (BASTIDE, 2001, p. 162).

Mas Exu é também o orixá que apresenta uma essência mais próxima dos homens. Segundo Barcellos, “Exu é o nosso interior, é a nossa intimidade, o nosso poder de ser bom ou mau, de acordo com a nossa vontade. Exu é o ponto mais obscuro do ser humano e é, ao mesmo tempo, aquilo que existe de mais óbvio e claro” (BARCELLOS, 2002, p. 51).

O aspecto dilemático que o arquétipo de Exu promove é sinalizado no poema de Motta. “No cu / de Exu” há “luz”, o aspecto diabólico de Exu é desconstruído pela ideia de luminosidade, paz e paraíso, também ancorada nesse orixá. O elemento sagrado reveste-se de um valor diferente daquele que a maioria consagrou como sendo o estereótipo do diabo cristão. O poema dá um novo lugar para o sagrado da cultura africana.

Barcelos, ao destacar que “Exu é o nosso interior”, dialoga de certa maneira com a postura do sujeito lírico de Motta, já que o “cu” metonimicamente pode representar a

interioridade humana que busca a luz como elemento de redenção e de esclarecimento existencial.

Outro aspecto importante desta entidade africana é descrito por Reginaldo Prandi em sua obra *Mitologia dos orixás* (2001):

Doravante será meu mensageiro,
pois respeitou o euó
Tudo o que quiserem de mim,
que seja mandado dizer por intermédio de Exu.
E então por isso, por sua missão,
que ele seja homenageado antes dos mais velhos,
porque ele é aquele que usou o ecodidé
e não levou carrego na cabeça
em sinal de respeito e submissão.
(PRANDI, 2001, p. 43).

Como mensageiro de Olodumare, Exu passa ser o mensageiro dos homens. A partir de Exu, nossos desejos são atendidos e consagrados. O respeito e a submissão de Exu conferiram-lhe o estatuto de ser reverenciado antes dos orixás mais velhos. Todo culto africano, assim, “começa obrigatoriamente por uma homenagem a Exu” (BASTIDE, 2001, p. 167).

Assim, o poema de Motta reconstrói o mito de Exu e é marca de onde o discurso poético busca sua referencialidade: a cultura do negro insere-se na lírica de protesto de Motta. O sujeito lírico integra-se ao arquétipo de Exu para proferir uma mensagem ainda excluída no percurso histórico do negro brasileiro.

Nota-se que no curto poema de Motta o universo mítico abre uma instância para se repensar qual é o valor da cultura e do negro, corroborando para destacar a diferença no local de onde ela emerge enquanto processo cultural. A valorização cultural, muitas vezes, é revestida por um tom ameaçador e crítico, como ocorre no poema “Preceituário para racistas com receita de rebuçado e contra-receita de angu”:

PRECEITUÁRIO PARA RACISTAS COM RECEITA DE
REBUÇADO E CONTRA-RECEITA DE ANGU

Ogun pá
Lele pá
Ogun pá
Koropá...

- canto afro

Quem atíça o tição

sabe do risco que corre,
 sabe que ao bulir com fogo
 é arriscado provocar
 a ebulição de quanto
 há tanto vem nos enchendo
 o caldeirão da paciência.

Portanto, todo cuidado
 é pouco quando se atíça
 o tição, quando se bole
 com o fogo, pelo risco
 de transformar reбуçado
 em ração para a racinha
 ordinária dos racistas.

Quem atíça o tição
 sabe muito bem do risco
 de atear fogo em tudo,
 sabe que, ao provocar
 a ebulição da massa
 é arriscado explodir
 o angu em todo o mundo.

sabe que, súbito, tudo,
 tudo pode ficar preto
 & vermelho, como queiram,
 num belíssimo incêndio inusitado.
 Pois quem atíça o tição
 atira mais lenha aos sonhos
 que nos abrasam, braseiro
 oculto sob o borralho
 dessa vida borralheira.
 (MOTTA, 1996, p.98-99).

O título do poema já sugere a ideia de uma normatização do eu-lírico para evitar possíveis desavenças sociais. A ironia do autor fica evidente ao girar⁴³ o sentido da palavra “angu”, pois esta, em sentido literal, relaciona-se diretamente a um tipo de comida popular que tem como ingrediente principal farinha de milho, de mandioca ou de arroz. Entretanto, este mesmo vocábulo suscita outro sentido popular: o de bagunça, confusão, “rolo”. Assim, o poeta avisa aos racistas que seu “preceituário”, feito com muito esmero, é acompanhado de reбуçado (doce açúcarado) “contra-receita de angu”.

A condição de negro de Waldo Motta constrói uma voz lírica que necessita se pronunciar contrariamente aos valores discriminatórios ainda presentes na sociedade brasileira dita cosmopolita e civilizada. O poeta não desaparece como sujeito, visto que

⁴³ Esta palavra é empregada no sentido barthesiano, no qual a literatura teria a capacidade de “girar os saberes, não fixa, não fetichiza nenhum deles: ela lhes dá um lugar indireto, e esse indireto é precioso” (BARTHES, 2002, p. 18).

sua poesia constrói imagens que denunciam o valor dado à cultura afrodescendente no Brasil e no mundo. O alerta é dado: “Quem atíça o tição/ sabe do risco que corre”; o “tição”, neste contexto ambíguo, pode depreender um caráter diabólico, retomando o arquétipo de Exu, e/ou marcar a condição de negro do eu poético que está com o seu “caldeirão da paciência” transbordando.

O protesto e a luta do poeta já se verificam também na epígrafe do poema: Ogun⁴⁴, mito africano, deus da guerra, é convocado para sua causa. Esta referência coloca o discurso poético do autor em uma esfera, também, de exclusão, uma vez que a cultura religiosa do negro viveu e vive às margens das vertentes cristãs. Desde a abolição da escravatura no Brasil, em 1888, o negro se vê ainda na periferia das estruturas sociais. No entanto, em tempos atuais, as “políticas culturais da diferença” permitem um deslocamento das disposições do poder não mais alicerçados em dicotomias branco/preto, mas sim na possibilidade de repensar o branco e o preto, e não o branco ou preto, já que o **ou** reiteraria a exclusão.

A voz lírica do poema “Preceituário para racistas com receita de reбуçado e contra-receita de angu” revela-se engajada na luta pela cultura do negro, atentando para os riscos que o confronto entre “etnicidades” pode promover, ironizando que o “reбуçado” pode se transformar “em razão para a racinha/ ordinária dos racistas”. O “braseiro” está “oculto”, mas não apagado. O tom de ameaça evidencia a atitude militante de Waldo Motta, o discurso se insinua e marca o tom de protesto.

A postura literária do poeta é um desabafo em relação à discriminação operante na contemporaneidade, este é trabalhado a partir de uma linguagem inflamada e ameaçadora: “Tudo pode ficar preto/ & vermelho, como queiram”. De certa forma, o diálogo com a atualidade se encerra: o racismo opera insistentemente; a exclusão e a discriminação ainda se mantêm em outras etnicidades marginalizadas, vitimando qualquer indivíduo de cuja vida o sofrimento e a violência fazem parte.

A ideia de retorno paira sobre as contradições que envolvem as questões sociais e culturais; assombra e aterroriza o homem moderno, o qual deve sempre lutar para o reconhecimento das especificidades de cada cultura, seja erudita ou popular. Os versos de Motta ateam **fogo**⁴⁵ nas práticas das ideologias dominantes e colaboram para manter

⁴⁴ “Ogun, o valente guerreiro,/ o homem louco dos músculos de aço!/ Ogun, que tendo água em casa,/ lava-se com sangue!” (VERGER, 1997, p. 14). O arquétipo de guerreiro é trazido para a poética de Motta, caracterizando-a como um discurso de luta e protesto.

⁴⁵ “Exu é uma divindade do fogo; diz-se na África que foi ele quem trouxe o Sol” (BASTIDE, 2001, p. 162).

vivas e resistentes as vozes dos indivíduos contrários aos fantasmas que ainda dividem e qualificam os homens em brancos, negros, *gays*, mulheres. A poesia do capixaba ressalta o quanto o percurso de marginalização social revela a face obscura da intolerância.

Outro aspecto relevante a ser destacado no poema “Preceituário para racistas com receita de rebuçado e contra-receita de angu” é a potência da voz enunciativa que, através do mito africano epigrafado, resgata a especificidade da cultura popular do negro, destacando o poder de transformação do projeto literário de Waldo Motta, já que Ogun é convocado para a guerra.

Este símbolo resgata a origem negra e marca sua diferença, deslocando, assim, as relações de poder. O negro (tição) não clama pelo Deus cristão, mas busca em divindades africanas a força para ressaltar sua diferença. Os mitos na obra *Bundo e outros poemas*, do poeta contemporâneo Waldo Motta, cumprem o papel de dar um novo caminho para a experiência humana.

REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **O que é o contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó, SC: Argos, 2009.
- BARTHES, R. **Aula**. Tradução de Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 2002.
- _____. **Mitologias**. Tradução de Rita Buongiorno e Pedro de Souza. 11.ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- BARCELLOS, M. C. **Os Orixás e o segredo da vida: lógica, mitologia e ecologia**. Rio de Janeiro: Pallas, 2002.
- BASTIDE, R. **O candomblé da Bahia: rito nagô**. Tradução de Maria Isaura Pereira Queiroz. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.
- ELIADE, M. **Mito e realidade**. São Paulo: Perspectiva, 1992a.
- _____. **O sagrado e o profano**. Tradução de Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992b.
- LEVI STRAUSS, C. **Mito e significado**. Tradução de António Marques Bessa. Lisboa: Edições 70, 1978.
- MELETÍNSKI, E. M. **Os arquétipos literários**. Tradução de Aurora Feroni Bernardini et al. Cotia, SP: Ateliê, 1998.
- MOTTA, V. Enrabando o capetinha ou o dia em que Eros se fodeu. In: PEDROSA, C. (Org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 59- 76.
- _____. **Bundo e outros poemas**. Campinas, SP: UNICAMP, 1996.
- PRANDI, R. **Mitologia dos Orixás**. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SIMON, I. M. Revelação e desencanto: a poesia de Valdo Motta. **Revista Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n.70, novembro de 2004.

VERGER, P. F. **Lendas africanas dos Orixás**. Salvador: Corrupio, 1997.

Artigo recebido em 01/04/2011

Aceito para publicação em 29/06/2011

ALMA VÊNUS, DE MARCO LUCCHESI:**Em busca do paraíso im(perdido)****ALMA VÊNUS, BY MARCO LUCCHESI:****In search of (un)lost paradise**Alexandre de Melo ANDRADE⁴⁶

RESUMO: O artigo propõe-se a fazer uma leitura da obra *Alma Vênus*, de Marco Lucchesi, publicada em 2000. Representativa de um viés místico e metafísico da poesia brasileira contemporânea, a obra incorpora elementos da tradição clássica, dialogando com escritores do passado mais remoto ao passado mais recente, fazendo da poesia um espaço onde cabem todas as vozes e todos os saberes. Por meio da leitura de alguns poemas, é possível identificar a singularidade da poesia de Lucchesi e estabelecer certos matizes da produção poética das últimas décadas no Brasil. Educado na cartilha de Dante Alighieri, o poeta nos insere numa poesia do eterno, da luminosidade e do retorno. Vislumbrando o deserto, as águas do mar, a luz e a própria palavra poética, o poeta nos (re)conduz ao paraíso perdido, de onde brotam as sensações de plenitude. A compreensão dessa poética do retorno em *Alma Vênus* é a intenção do nosso estudo.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Marco Lucchesi; *Alma Vênus*; Eterno retorno.

ABSTRACT: *This article aims at reading Alma Vênus, by Marco Lucchesi, published in 2000. Representative of a mystic and metaphysical slant from contemporary brazilian poetry, his play incorporate classical tradition elements, dialoguing with writers from remotest past to recent past, making the poetry a space with all the voices and all the knowledge. Through analysis of some poems, it's possible identify Lucchesi's poetry peculiarity and establish some ways of poetical production of last decades in Brazil. Educated in Dante Alighieri's play, the poet insert us in eternal, brightness and return poetry. Glimpsing the desert, the ocean waters, the light and the own poetical word, the poet lead us to lost paradise, from where flow fullness sensations. This return poetical comprehension in Alma Vênus is the intention of our work.*

KEYWORDS: *Brazilian contemporary poetry; Marco Lucchesi; Alma Vênus; Eternal return.*

⁴⁶ Professor de Literatura Brasileira da União das Instituições Educacionais do Estado de São Paulo (UNIESP) de Ribeirão Preto – SP – Brasil. CEP: 14010-060. Email: alexandremelo06@uol.com.br

Introdução

Após a virada modernista, pressuposta por radicalizações, rupturas e autoafirmação nacionalista, outros movimentos de vanguarda se desdobraram na cena literária brasileira. Tendo em comum com as primeiras vanguardas – do início do século XX – o partidarismo estilístico/estético, o rompimento com o passadismo artístico e o gosto pelo sempre novo, as vanguardas que despontaram a partir dos anos de 1950 confirmaram as rupturas e abriram possibilidades para a arte contemporânea. Podemos chamar de “segundas vanguardas” essas novas tendências artísticas que surgiram na Europa e nos Estados Unidos situadas entre a Segunda Guerra Mundial e os anos de 1970, que constam de movimentos como a *pop art*, o novo abstracionismo, o minimalismo, a arte cinética e o hiper-realismo. Essa “tradição do novo”, perseguida desde os futuristas italianos – embora enraizada no Romantismo – atinge, na segunda metade do século XX, o fastio pela própria mudança e a perda de interesse revolucionário.

O cenário que se descortina, e que se estende pelo mundo ocidental, é o de singularidades, em detrimento do sentimento de apoio coletivo. Desse estado de afirmações isoladas, surge o que a crítica normalmente chama de “multiplicidade de vozes” ou “pluralismos”. A década de 1980 corresponderia ao momento de ruptura com a própria ideia de ruptura, na medida em que reforça trajetórias artísticas individualizadas e autônomas. Poetas como Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto, ainda que tenham presenciado e até mesmo dialogado, em parte, com a ideologia modernista brasileira e os desdobramentos de vanguarda, lançaram-se acima da conduta revolucionária e revalorizaram o nominalismo, a metapoesia, a precisão vocabular e o verso como base inerente ao poema. Mesmo o Concretismo, incluso entre as segundas vanguardas, contribuiu para novos achados poéticos e para uma revalorização do signo e da sonoridade.

A produção poética dos últimos trinta e cinco anos erige-se sobre os escombros das poéticas de todos os “ismos” e reafirma sua universalidade. A poesia move-se sobre a própria tradição, reabsorve temas, subverte estilos e estruturas (embora os eternizando, como é o caso do soneto), atualiza o cânone na medida em que o insere em si mesma, num diálogo que confere imortalidade ao passado e sobrevivência de si mesma. Neste cenário, a poesia brasileira já demonstra bons frutos, que foram e devem ser imediatamente reconhecidos. Ainda que desprovida de engajamento ortodoxo a partidarismos literários, é possível entrever algumas diretrizes que foram se desenhando

no cenário das últimas décadas, o que vem sendo razão de debate nos seminários e congressos de crítica literária em todo o país.

É notório que não há muitos escritores (ao menos em poesia) diretamente ligados a problemas sociais; por outro lado, podemos destacar “[...] temas que vão de explicitações de problemáticas singulares a reflexões metafísicas e, com muita frequência, a considerações sobre o próprio fazer poético” (PROENÇA FILHO, 2006, p. 14). Neste viés, podemos destacar, na década de 70, a voz poética de Ana Cristina Cesar, que, embora muitas vezes citada entre os poetas marginais, alcançou uma linguagem renovada, com pensamentos sinuosos e estrutura fragmentada, dando margem a um hermetismo que só agora vem sendo estudado no interior das universidades. Ainda neste período – e perfazendo-se durante mais duas décadas –, a poesia de Orides Fontela afirmou-se como reveladora de um fazer poético enxuto, conciso, que consegue dizer o máximo com o mínimo, reconsiderando a linguagem substantivada e provocando um fragmentarismo ontológico. Ainda em sua obra, como na de Hilda Hilst, Ivan Junqueira, Antonio Cicero e muitos outros, há uma profusa recuperação dos próprios motivos clássicos, que neles fundem-se a uma vertente histórico-mitológica, permitindo um cruzamento entre a universalidade dos clássicos e a resistência da poesia nos dias atuais.

Dessa forma, os mitologemas e filosofemas dos quais a poesia contemporânea se alimenta (e neste caso não estamos falando apenas do Brasil) parecem confirmar a visão dos primeiros românticos alemães – Schiller, Goethe, Schlegel e Novalis, principalmente – de que a poesia se transformaria na própria religião, no templo sagrado, de onde seria possível resgatar a pureza e a ingenuidade dos tempos antigos. A crise do historicismo, aparente nas fraturas e dissonâncias da modernidade, induz a poesia a um diálogo permanente com a tradição.

Proença Filho integra, em *Concerto a quatro vozes*, poesias que salientam aspectos importantes da lírica brasileira contemporânea. Adriano Espínola, Antonio Cicero, Marco Lucchesi e Salgado Maranhão são os autores eleitos para o recorte dessas poesias. O crítico insere o primeiro no que ele chama de “tradição modernista revitalizada” (2006, p. 17); ao segundo ficam designados os “[...] territórios míticos e mágicos” (p. 17); o terceiro seria o portador de uma voz que busca a “[...] apreensão do sentido maior da existência [...]” (p. 17), e o quarto seria “[...] o poeta solar das realidades nordestes” (p. 18).

Neste momento, o que nos interessa – e o que vem a ser a matéria deste artigo – é a poesia de Marco Lucchesi. Compreendemos que o poeta possui estreita relação com vários outros poetas contemporâneos quanto ao estilo e à abordagem. Por meio da singularidade de suas composições poéticas, é possível compreender alguns meandros da poesia atual brasileira, sem que se tenha a pretensão de alinhar com rigor o perfil de escritores desta época.

Nascido no Rio de Janeiro, em 1963, Marco Lucchesi se tornou conhecido e reconhecido pela sua habilidade como tradutor, ensaísta, poeta e, mais recentemente, romancista. Sua capacidade de tradução é consequência do profundo conhecimento que possui acerca de muitas línguas, o que lhe permitiu, também, ser um poeta poliglota, que experimenta a linguagem em sua ampla possibilidade. Sua sólida formação nas áreas de Letras, História e Filosofia lhe forneceu base para uma produção literária considerada erudita, já que em constante alusão a tópicos associados a estas áreas do conhecimento. As marcas de suas viagens pelo mundo e de suas leituras aparecem na camada de seus versos de forma a revelar um olhar de eterna procura e um caminhante que tenta desvelar os mistérios profundos da natureza e de Deus recobertos pelas paisagens e pelos homens.

É válido, ainda, dizer que o poeta, além do diálogo fremente que estabelece com escritores europeus e orientais, ainda provoca referências e jogos intertextuais com a tradição literária brasileira. Nesta abordagem, Machado de Assis, Clarice Lispector, Guimarães Rosa e Jorge de Lima têm lugar seguro. Demonstrar os vínculos que o poeta estabelece com escritores e pensadores da Antiguidade Clássica, da Renascença e da modernidade seria tarefa de muitos trabalhos de análise, pois a floração é imensa, e o resultado, vasto.

Educado na cartilha de Dante Alighieri, o poeta de *Alma Vênus* sente-se um peregrino a (re)encontrar o paraíso, a Beatriz, a “flor azul” de Novalis, a luz infinita, numa sede de perscrutar o caminho de volta às origens. As marcas da infinitude, presentes na natureza, em Deus e na própria poesia tornam-se os aspectos inerentes ao seu fazer poético, de forma a exigir, do leitor, uma entrega também sem limites ao encantamento da palavra e das sensações. Em *Alma Vênus*, sua primeira obra poética, já nos é possível observar sua obsessão pela origem, pelo sagrado e pelo universal.

I – *Alma Vênus*: a revelação da origem

Depois de publicar os ensaios *Breve introdução ao estudo de Dante: poesia e teologia* (1986), *A paixão do infinito* (1994), *Mitologias da plateia* (1997), *O sorriso do caos* (1997), *Teatro alquímico* (1999), o livro de memórias *Saudades do paraíso* (1997), além de várias traduções, Marco Lucchesi surge, em 2000, com a obra poética *Alma Vênus*. Notadamente dissociado dos pós-concretistas e dos pós-cabralinos, o poeta caminha para a metafísica, o misticismo, a teologia, atribuindo radiância e pulsação à palavra; trata-se da “[...] palavra a serviço da poesia, uma poesia que raia o mediúnico, onde o poeta é o pastor da iluminação do verbo” (SEFFRIN, 2000, p. 363). Nas suas obras anteriores, ainda que ensaísticas em sua maioria, já era uma constante a abordagem da infinitude, do eterno e do retorno, como *A paixão do infinito* e *Saudades do paraíso* atestam. Agora, *Alma Vênus* mostra a poesia como fonte das verdades cósmicas e como decifração dos arquétipos da essencialidade humana; o poeta capta, no presente, e por intermédio da palavra poética, a atemporalidade, o mítico, o sagrado, a luz.

O próprio autor comentou, em entrevista a Floriano Martins, aspectos que marcaram a composição da obra:

Fascina-me a ideia do eterno retorno. E de modo ambíguo. Porque ao mesmo tempo que me atrai também me assusta. [...] Isso tudo em *Alma Vênus*, que é um livro temperado por questões cósmicas, em cujas águas tentei elaborar como paródia um microlusíadas quântico, marcado por elementos de retorno [...], e observações cosmológicas [...] e o problema da matéria [...]. (2009, p. 264).

A obra é dividida em quatro partes: “Princípios”, “Temporais”, “Horizontes” e “Altitudes”. Por estas referências, já é possível perceber uma obra marcada por observações centradas no tempo e no espaço. Em “Princípios”, o poeta traz quatro poemas – “Alef”, “Bet”, “Ghimel” e “Dalet” – que perscrutam o início da epopeia quântica, a geratriz universal, onde já se faz aparente a oposição infinitude x finitude. Em “Temporais”, composto de nove poemas, o poeta introduz um passeio pelas fases do dia, começando pela manhã, início da travessia e aparição das primeiras cores. Em “Horizontes”, constituído de oito poemas, a natureza crepuscular surge como representação da transitoriedade e da brevidade da vida, conforme o primeiro poema, intitulado “Dualismo”, prenuncia. Já em “Altitudes”, de dez poemas, surge a “alma Vênus”, o coração, a fundir novamente todas as formas a uma única luz, a convergir a matéria e o espírito numa só ordem.

Uma observação atenta às epígrafes arroladas durante a obra nos permite compreender pontos de contato entre as partes. A citação de La Place – “Uma inteligência que compreenda / todas as forças que agem na natureza” – aponta para um Absoluto que reside no incondicionado da própria Natureza, o que se confirmará pelas imagens que constituem todos os poemas. A primeira parte se abre com a epígrafe “Tudo, para mim, é viagem de volta”, de Guimarães Rosa; a segunda, “*while they expected the descent / of the tardy Angel, the doors were broken...*”, do historiador inglês Gibbon; a terceira, “*Ti perdo, ti rintraccio, / ti perdo ancora, mio luogo, / non arrivo a te.*”, do poeta italiano Mario Luzi; e a quarta, “Sinto que vou voltar-me para Ti”, de Jorge de Sena. A diversidade de línguas utilizadas nestas epígrafes aponta para uma tentativa de universalização do ato poético, como que num intento de reconhecer, em todas as línguas, a busca pelo mesmo retorno, que é aparente nas quatro citações.

A exploração de línguas estrangeiras, conforme mostramos pelas epígrafes, é uma constante também no interior de muitos dos poemas do livro. A princípio, tal recurso linguístico causa estranhamento e dificuldade; nestes pontos, a erudição do poeta e seu conhecimento de diversas línguas tornam-se aparentes. Porém, o estranhamento do leitor e o eruditismo do autor se transformam, com uma leitura mais atenta, num universo poético onde as línguas se encontram para a comunhão, em lugar da separação. A convergência delas aponta para o universal, o atemporal, o uno, a poesia. Ressaltemos, ainda, que o poeta, obedecendo a este intento, publicou muitos poemas em italiano, como ilustra a obra *Lucca dentro*, que recebeu o Prêmio da Câmara de Comércio de Lucca. Lucchesi não separa os povos e as línguas, assim como não separa a literatura da própria vida.

Todos estes aspectos já inserem Marco Lucchesi num fazer poético de convergência de todos os tempos e todos os espaços, de forma que a palavra poética, revestida por ritmo, sonoridade e flexibilidade, seja a porta-voz dessa re-união, única capaz de trazer o caos de volta para o cosmo. Pois, “[...] se o campo é vasto, mas se o abismo é profundo, se as montanhas se elevam e o horizonte recua, Marco Lucchesi não nos abandona no labirinto. Dá-nos a chave, o fio, porque, também está dito (no princípio), todos os caminhos são caminho de volta.” (BURROWES, 2000, p. 360). Procurando por esta volta, o poeta reconhece que a palavra tem rosto:

Tem rosto
a palavra

e
o luar

e
o sentido

como sol
atrás
das nuvens

como
peixe
dentro d'água...

Somente
em Deus

repousam
muitos rostos

como se fora
a rosa
de uma rosa

a se esconder
na rosa
de uma rosa

e assim *ad infinitum*

que o nada

só tem rosto

de escamas e de espinhos
(LUCCHESI, 2000, p. 22-23).

O poema acima, intitulado “Bet”, segundo da primeira parte, institui algumas tensões significativas para o jogo poético característico da obra de Lucchesi. Os quatro poemas desta parte são intitulados de acordo com as letras iniciais do alfabeto grego: “Alef” remete ao início, ponto que contém todo o universo; “Bet” refere-se à deusa da fertilidade; “Ghimel” representa um ideograma primitivo, geratriz das coisas espirituais, manifestação do Divino; e “Dalet”, por sua vez, seria o conjunto de rios e terrenos que formam canais até o mar. Muito a propósito, todos os títulos apresentam o sema da unidade e da volta às origens. Lucchesi, em passeio pelas paragens egípcias, identificou no deserto, nos traços orientais e na língua, um tempo que é sempre o mesmo: a convergência entre o passado, o presente e o futuro.

“Bet”, como os poemas de Lucchesi de um modo geral, chama a atenção, num primeiro momento, pelos versos curtos, pelas estrofes igualmente enxutas e enfeixadas com uma quase regularidade. Em toda a sua *Alma Vênus*, a pontuação é pouco utilizada; quando muito, o poeta insere as reticências, normalmente apontando para uma gradação entre a origem das coisas e seu desenvolvimento. É característico no poeta, conforme a transcrição acima atesta, sua predileção por uma linguagem nominal, despida de excessos adjetivosos; os substantivos, sempre acompanhados por artigos definidos, sinalizam a precisão e a singularidade com que o poeta trata dos objetos, da natureza e da própria palavra.

Tendo como traço fundamental a fertilidade, o poema trata do nascimento das coisas, do aparecimento do “rosto” – marca singular da presença e do visível. Neste sentido, há um paralelo, nas três primeiras estrofes, entre “palavra”, “lunar” e “sentido”, que remontam, respectivamente, à criação, à natureza e ao homem. Estas relações são comparadas, nas duas estrofes subsequentes, ao “sol / atrás / das nuvens” e ao “peixe / dentro d’água...”, compreendendo que o “rosto” das coisas se esconde por trás de outros “rostos”, numa multiplicação infinita em que cada rosto transparece o outro, “e assim *ad infinitum*”. É notório, em todo o poema, a repetição incisiva do fonema /o/, que estabelece uma estreita relação com a palavra central do poema: “rosto”. As palavras que finalizam os versos criam, em sua maioria, rima toante com a referida vogal, de forma a obtermos a seguinte sequência: “rosto”, “sol”, “como”, “repousam”, “rostos”, “fora”, “rosa”, “rosa”, “rosa”, “rosa”, “rosto”. Esta assonância (aberta e fechada; pulsante) colabora para o aspecto circular proposto pelo rosto, pelo sol e pela rosa. O fundo de tudo corresponderia, poeticamente, a uma imagem circular que redesenha as formas aparentes, na mesma medida em que unifica, miticamente, todos os elementos. Assim, a rosa esconde outra rosa, que esconde outra rosa... A conjunção “e”, isoladamente reiterada na segunda e na terceira estrofe, seguida, em outro verso, pela vogal “o”, reforça a relação entre acréscimo, progressão, e as coisas em si mesmas. O único verso com recuo da margem esquerda é “e assim *ad infinitum*”, que justamente promove a gradação e o desdobramento da palavra e da criação. Na mesma entrevista já referida, Lucchesi afirmou: “A minha paixão tem sido a de conjugar as partes quebradas de um diálogo. E tenho como certo que a cidadania vem dos âmbitos de uma conversa toda marcada de adição. Não quero ‘ou’. Quero ‘e’” (2009, p. 262).

A procura pelo “fundo” da rosa nos lembra a procura pela flor azul, de Novalis. O poeta alemão, fundando uma verdadeira religião na poesia da natureza, encontrou

inspiração na noite e nos astros, identificando nestes aspectos a própria inspiração; sua flor azul tornou-se um mito romântico de busca pelo sagrado que há na natureza. A intangibilidade da divindade, em Lucchesi, é mola propulsora do rompimento com o tempo histórico e da volta do relógio ao tempo mítico, onde ressurge o rosto de Beatriz, o Santo Graal, a sua Ítaca iluminada.

Deus aparece, em seus versos, como a concentração de todos os rostos, o princípio e o fim, a partida e o retorno: “Somente / em Deus // repousam / muitos rostos”. O nada, que aparece nos versos finais, opõe-se ao todo, às “escamas” e aos “espinhos” de que os “rostos” se constituem, reiterando a oposição finitude x infinitude, tão cara aos românticos, que já demonstravam nostalgia de um tempo mítico, isento de contradições.

A própria palavra, igualmente constituída de “escamas” e “espinhos”, perfaz-se num rosto que aparece na trama construída sobre a folha. Iniciando o poema com os versos “Tem rosto / a palavra”, o poeta alude ao caráter designativo da palavra, em sua função de nomear o que existe – daí sua preferência pelo uso dos substantivos. Ele compreende a poesia como a voz que evoca o manancial, a fonte original sempre pura das coisas, o cerne da própria matéria/essência. Vale, aqui, o pensamento de Benedito Nunes, ao pensar a poesia como revelação:

A poesia efetua esse retorno sempre renovado. E o poeta é aquele que perfura os mananciais, tomando os vocábulos como palavras dizentes. Seu caminho não vai além das palavras; ele caminha entre elas, de uma a outra, escutando-as e fazendo-as falar. O retorno se opera no intervalo do silêncio, que vai de palavra a palavra, quando o poeta nomeia no discurso dizente. É a *nomeação* que leva uma coisa a ser coisa. Palavras e coisas nascem juntas. (1992, p. 267; grifo do autor).

Em Lucchesi, conforme o poema acima ilustra, a economia verbal, a concisão, o nominalismo e os recursos sonoros apontam para essa nomeação de que nos fala Nunes, de forma que o sentido das coisas estejam impressas verso a verso, palavra a palavra. “Bet” ainda sinaliza, metapoeticamente, a fertilidade da própria palavra, que funda suas “escamas” no “rosto” do poema. Ademais, a palavra “rosto” reaparece incisivamente nos outros dois poemas seguintes – “Ghimel”:

[...]
a dor
que aflige
a Deus

[...]

(o rosto
dessa dor
embrionária)
(p. 25).

e “Dalet”:

Mil rostos
nas sombras do nada
[...]
(p. 27).

ambos opondo a face e o vazio, o todo e o nada, a palavra e o silêncio.

Em “Temporais”, o poeta persegue esses mesmos enfrentamentos, embora agregando, na maioria dos poemas, a figura do “mar”, indicando a confluência, a perenidade e o Absoluto. Outros elementos que constam na primeira parte reaparecem aqui, o que confere à obra unidade e dicção. O poema “Rosa”, por exemplo, oferece-nos mais uma vez a possibilidade de assimilar a figura da “rosa” à própria poesia, ambas se multiplicando em pétalas/palavras sobre o branco do espaço/folha:

Oh sonho
que te perdes
na memória

nas múltiplas
camadas
do poema...
(p. 35).

Identificado com a negação e a impermanência, o “mar” se opõe à efemeridade do que existe fora dele. Tal abordagem foi comum em poetas da tradição lírica brasileira, como Fagundes Varela, autor do poema “O mar”, do livro *Vozes d’América*, e Cecília Meireles, autora de *Mar absoluto*. Em Lucchesi, o mar aparece como ponte de ligação entre a materialidade e os deuses, entre um tempo inacabado e um tempo que é sempre o mesmo:

Corre na superfície
das águas
a impermanência

e volta solitária
 ao coração dos deuses

corre na superfície
 e no abismo das coisas
 a semear as formas
 de um tempo inacabado
 [...]

(p. 39).

A constante migração entre a origem das coisas e a descendência delas, figurativamente associada ao mar, faz da poesia lucchesiana uma “epopeia do espírito” cuja viagem seja pressuposta, como a de Ulisses, por uma aventura pelo mundo exterior, porém, predestinado a voltar ao seu lar/origem, onde estaria livre das lutas e dos percalços da existência “desgarrada”. A epopeia homérica foi assunto de *A paixão do infinito*, de 1994, onde Lucchesi explora o tema da viagem de Ulisses, do Mar, do Cosmo, da Nostalgia da Casa, do Retorno. *O paraíso perdido* apresenta-lhe igual fascínio, já que nas malhas destes fios, “[...] Milton agasalha alta poesia, poderosamente metafísica, que mergulha no mistério da criação [...] urdido pelo Arquiteto soberano, no Reino da Luz [...]” (LUCCHESI, 1994, p. 93). A oposição entre a luz e a sombra é reiterada em toda a *Alma Vênus*, sendo, a primeira, indicação de excesso de Amor e unidade, e a segunda, falta de Amor e deformidade.

Em “Horizontes”, brilham as imagens crepusculares, as nuvens e os primeiros raios noturnos. Há um embate entre os aspectos diurnos, que se findam com a aproximação da noite, e a natureza noturna, a sinalizar a aproximação de um mistério. Neste sentido, o fim de tarde incorpora as dicotomias e as contradições, sobrepostas de forma contundente. O poema que abre esta terceira parte da obra, cujo título – “Dualismo” – já alude aos aspectos mencionados, vale como representação de traços que fundamentam sua poética crepuscular:

Teu rosto é claro se meu sonho é escuro,
 só vens me visitar quando não quero,
 andas perdido quando te procuro,
 se mais confio em ti mais desespero.
 Se buscas o passado sou futuro,
 se dizes a verdade és insincero,
 se temo tua face estou seguro,
 se chegas ao encontro não te espero.
 Bem sei que em nosso olhar refulge o nada,
 que somos, afinal, a negação

mais funda, mais sombria e desolada.
 Como lograr, meu Deus, reparação,
 enquanto segues longe pela estrada,
 de nossa irreparável solidão?
 (LUCCHESI, 2000, p. 51).

O poema reabsorve o soneto, forma clássica por excelência, porém subvertendo sua estrutura estrófica, já que se apresenta sem separação de estrofes. Esse diálogo com a tradição é pertinente ao poema, que recupera também aspectos caros ao Barroco – quando a estrutura poética predominante ainda era o soneto –, como a dualidade, vazada em linguagem paradoxal e antitética. Os oito primeiros versos, apenas separados pelo ponto-final, sobrepõem contradições que apontam para a incoerência inerente ao eu poético; no primeiro verso, “rosto” confirma um traço semântico da obra, conforme demonstramos anteriormente, além da oposição entre “claro” e “escuro”, que, nitidamente barroca, é reaproveitada pelo poeta na abordagem que faz entre o mundo deiforme e o mundo terreno. O condicional “se”, anaforicamente explorado, reforça o estado de incerteza e hesitação do eu poético.

Nos seis versos finais, ressurgem o nada, a negação e a sombra, que se opõem à plenitude de Deus, a quem o poeta imediatamente se dirige, indagando sobre sua distância em relação à solidão em que vive o homem. Tal indagação pressupõe, assim, que o estado de “dualismo” descrito nos versos iniciais é decorrente da própria carência do Absoluto, inerente ao mundo contingente.

Convém dizer que, dos oito poemas que compõem os “Horizontes”, seis são escritos com a mesma estrutura do poema de abertura, citado acima; neles, o poeta transita entre cromatismos que sugerem escuridão e penumbrismo, e outros a espargirem radiância e luminosidade, de modo a concorrerem para imagens tipicamente crepusculares. O pôr-do-sol representa, em Lucchesi, um elo entre o mundo físico e o espiritual, uma porta que separa duas realidades e intui o eu lírico sobre um mundo que se opõe à contingência. O horizonte, que para o poeta romântico já designava morte e transição, impõe, para a poesia lucchesiana, um mundo em perspectiva e, conseqüentemente, como di-visão. Dessa forma, o poeta enxerga a si mesmo e ao mundo como aspectos de delimitação, transvendo o que está além. Cabe, muito a propósito, a seguinte afirmação de Ronalds de Melo e Souza:

O horizonte não se define como conceito, mas como imagem que inscreve o rigor do pensamento inteligível no vigor da plenitude

sensível. [...] A intuição transcende o que lhe é realmente dado. No horizonte, interligam-se dois mundos, um que se vê aquém, outro que se imagina além da linha que delimita a visão. No jogo do espelho do visível e do invisível, o ponto de vista humano exhibe o conhecimento encarnado da finitude do tempo-espaço. (2004, p. 304).

Pela caracterização que o poeta oferece, neste e em tantos outros poemas, o mundo visível é o da escuridão, ao passo que o invisível é o da luz. Estes dois extremos encaminham a poética de Lucchesi para uma tensão de nível maior: o real e a verdade não são o que se vê, mas o que se esconde muito acima, na intangibilidade de um tempo-espaço primevo, para onde o poeta se sente voltar.

Nos poemas de “Altitudes”, há uma elevação progressiva a este mundo de luz, ao “paraíso perdido”. Os “Princípios”, os “Temporais” e os “Horizontes” insinuam a peregrinação do poeta em sua viagem pelo mundo da matéria; e agora, resta-lhe a elevação, a contemplação do sorriso de Beatriz, o retorno. Não há dúvida de que essa oposição entre dois mundos possui raízes platônicas; o poeta não hesita em aproximar poesia e filosofia, conferindo à poesia a via de acesso a uma realidade cada vez mais superior. No poema “Nuvens”, a referência ao pensamento platônico é evidente:

Poço
esquecido

lívido
lume

da espera

e o sonho
de Platão

céu
acima

límpido
e claro

(2000, p. 68).

As “nuvens” ganham importância extrema no universo poético de Lucchesi, pois separam, simbolicamente, as duas referidas realidades, a de “cima” e a de “baixo”. Composto de seis estrofes, as três primeiras aludem à contingência, e as três finais, às alturas. Este paralelo estabelecido entre uma e outra parte do poema evidencia oposições metafóricas na referência aos dois planos. De um lado, “poço”, “esquecido”,

“lívido”; de outro, “sonho”, “céu”, “acima”, “límpido” e “claro”. Ainda chamam a atenção as palavras “lívido”, “lume”, “límpido” e “claro”, atraídas pela aliteração em //, o que as aproxima, pelo mesmo recurso sonoro, da palavra “Platão”, além da aproximação semântica e filosófica, a ver com a teoria do mundo inteligível, da harmonia e do Absoluto, teorizada pelo pensador grego.

Lucchesi faz da poesia o lugar dos encontros, lugar onde a História, a Filosofia, a Antropologia, a Religião, os Mitos, os espaços geográficos e a própria Literatura se confundem e se unificam. Ainda em “Altitudes”, o poeta faz referência a Karandeniz (nome atribuído ao Mar Negro pelos turcos), à Cantiga de Amor (composição poético-musical valorizada pelos portugueses medievais), a Vasco da Gama (empreendedor da viagem que os portugueses fizeram rumo ao Oriente, em 1498, e personagem de *Os Lusíadas*, de Camões), a Teilhard (francês estudioso do panteísmo cósmico), aos deuses, minotauros e medeias (personagens mitológicos) etc. O que poderia, por um lado, causar estranheza e erudição, ganha, por outro, expressão de unidade, e o poema se abre à convivência harmônica entre os seres e os saberes, num desejo de que a poesia esteja em tudo e de que tudo esteja na poesia. Como o próprio poeta nos diz, na entrevista a Floriano Martins, “[...] a poesia não conhece limites” (2009, p. 263).

A reabsorção, e mesmo subversão, da estrutura e dos motivos clássicos, reaparecem não apenas na poesia de Marco Lucchesi, mas em muitos dos poetas contemporâneos, como em Orides Fontela, Ivan Junqueira, Hilda Hilst, Alexei Bueno, Antonio Cicero e Adriano Espínola. O sopro clássico entre os poetas das últimas décadas atesta não apenas a permanência do passado no presente, mas a garantia de que a poesia é a expressão do diálogo, da união, do inter-lugar, da palavra sempre renovada e da própria universalidade.

Neste cenário, o autor de *Bizâncio* tem espaço consagrado. Ainda que sua produção seja relativamente recente e esteja em andamento, é notável que sua dicção poética seja de grande singularidade e envergadura para os leitores de poesia contemporânea. Seu fazer poético, que é o da conjunção, e não o da restrição, confunde os ponteiros do relógio/história e, a exemplo de um “Rimbaud iluminado”, lida com a palavra de forma alquímica, perfazendo um vocabulário que não dispensa neologismos, encontrando no deserto e no mar as imagens do eterno, e imprimindo neles, como folha em branco, a escritura do poema igualmente universal, eterno e sempre vivo. O poeta, fazendo o percurso de volta a Ítaca, vivenciando a experiência da busca pelo Graal e pela presença luminosa de Beatriz, alcança a língua dos arquétipos e da mitificação,

como um messias saído das páginas do paraíso de Dante, para trazer ao mundo sua poesia/luz justamente num momento em que a reconquista da sensibilidade parece ser o grande desafio.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, M. de. Reflexões sobre a prática artística pós-moderna brasileira. In: GUINSBURG, J.; BARBOSA, A. M. (Org.). **O Pós-Modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 2005 (Stylus, 12). p. 261-277.
- BURROWES, P. Alma Vênus. In: LUCCHESI, M. **Poemas reunidos**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 359-360.
- LUCCHESI, M. Alma Vênus. In:_____. **Poemas reunidos**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 17-77.
- _____. A vertiginosa aventura da unidade (entrevista a Floriano Martins). In:_____. **Ficções de um gabinete ocidental: ensaios de história e literatura**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2009. p. 259-274.
- _____. **A paixão do infinito**. Niterói: Clube de Literatura Cromos, 1994.
- MELO E SOUZA, R. de. Poesia e filosofia no Romantismo. In: JUNQUEIRA, I. (Coord.). **Escolas literárias no Brasil**. Rio de Janeiro: ABL, 2004 (T. 1). p. 301-341.
- NUNES, B. **Passagem para o poético**. 2.ed. São Paulo: Ática, 1992.
- PROENÇA FILHO, D. (Org.). **Concerto a quatro vozes: Adriano Espínola, Antonio Cícero, Marco Lucchesi, Salgado Maranhão**. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- SEFFRIN, A. Marco Lucchesi: a palavra encantada. In: LUCCHESI, M. **Poemas reunidos**. Rio de Janeiro: Record, 2000. p. 361-364.

Artigo recebido em 29/06/2011

Aceito para publicação em 23/07/2011

DOIS LIVROS
OU AS ENCRUZILHADAS DO DIZER DE MARIA ESTHER MACIEL

TWO BOOKS
OR THE CROSSROADS OF MARIA ESTHER MACIEL'S SPEECH

Patrícia Aparecida ANTONIO⁴⁷

RESUMO: O presente tem por objetivo uma leitura da contemporânea mineira Maria Esther Maciel. Tomando como base dois de seus livros publicados, quais sejam, *O livro de Zenóbia* (2004) e *O livro dos nomes* (2008), pretende-se pontuar aspectos decisivos de sua produção: a utilização do formato dicionaresco, a demanda pela participação do leitor como construtor efetivo das histórias que narra, a fragmentação dessas mesmas narrativas, o caráter extremamente híbrido das duas obras, e, sobretudo, a fundamentação num dizer de teor claramente poético. Estes livros de poemas em prosa-conto-romance trabalham, ainda, a relação entre ficção e realidade, ao propor um movimento em que os personagens, verdadeiras figuras, como que se escrevem a si mesmos, envolvidos sempre num ambiente de matizes claramente poéticas. É este substrato poético produtor de personalidades vivas e diversas que procuramos enfatizar nestes textos cuja marca principal é a mistura de dizeres.

PALAVRAS-CHAVE: Literatura brasileira contemporânea; Gêneros híbridos; Dicionários; Maria Esther Maciel.

ABSTRACT: *This present work aims a reading of Maria Esther Maciel's work. Based on two of her published books, O livro de Zenóbia (2004) and O livro dos nomes (2008), the intention is to compare defining aspects of her production: the use of dictionary meaning format, the demand for the reader's participation as an effective builder of the stories that are told, the fragmentation of this stories themselves, the extremely hybrid distinction of both works, and above it all, the foundation in a clearly poetic speech. These poetry books, written in prose-short story-novel, also work with the relation between fiction and reality; they suggest a movement in which the characters, true pictures, write to themselves surrounded by an environment where the poetry is the text's engine. It's this poetic surface, responsible for lively and diverse personalities, that is highlighted in these texts which the main characteristic is the mixture of speeches.*

⁴⁷ Mestranda (Bolsista FAPESP; Orientador: Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires). Departamento de Literatura. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Araraquara – SP – CEP 148.000-901 – Brasil – gafinha@yahoo.com.br

KEYWORDS: Brazilian contemporary literature; Hybrid genre; Dictionaries; Maria Esther Maciel.

1

Qual distância separa, na literatura de Maria Esther Maciel, o poema, o conto e o romance? Com *O livro de Zenóbia* (2004) e *O livro dos nomes* (2008), observamos uma maneira de tecer cujos fios se lançam em direções distintas, embora com centro definido. Esse tecer se estende a tal ponto que atinge em cheio a questão incômoda dos gêneros literários e de suas fronteiras. Da concentração elevada da poesia (do seu teor de dança), à distensão (ao caminhar direto e preciso da prosa), são borradas as distâncias que podemos medir nos escritos dessa mineira. Apostando nos “usos críticos-criativos das classificações”, nos gêneros híbridos, a autora mistura tempos e lugares, personagens, nomes, envolvendo o leitor num mundo de delicadezas poeticamente construído. Mas este é somente um aspecto das duas obras. Poderíamos ainda dizer da estrutura sempre dividida, como que dosada, equilibrada, com a marca de quem sabe que contar é contar ainda mais um conto, mais uma vez, como se a história não acabasse ali. Que se dizer, então, das palavras que parecem delirar e ganhar outra vida nas linhas de uma personagem tão exótica quanto seu próprio nome? Dos nomes, da nomeação, do fazer existir, centro e fuga dessas obras, dardos apontados para a palavra, nesse caso, verdadeiro sopro de ar fresco?

2

Começemos pelo final: *O livro dos nomes*, de 2008. A obra rende tributo a uma linhagem que se pauta por uma fórmula já muito experimentada (desgastada, até): a do dicionário. Digamos que esse diálogo com formas textuais alternativas é bastante usado no contemporâneo da poesia brasileira – a ele adere, para que fiquemos com um só exemplo, Fernando Fábio Fiorese Furtado, com o seu *dicionário mínimo*. O livro de Maria Esther Maciel se consolida com base em verbetes: a cada letra, um nome cuja história é contada em quatro mini-contos numerados e independentes, mais o inicial de teor informativo, aquele que deveras dicionariza o nome em questão. Vejamos como não só está em causa aqui o dicionário, mas também os popularescos livros de nomes, que informam os significados, o futuro, o passado, a sorte, de cada nome. A fórmula é conhecida e usual – todos já buscamos o significado e as raízes da palavra que nos dá

nome. Tem-se, portanto, um dicionário de nomes, etimológico, de pessoas, de vivências. Dicionário de histórias.

Da soma daquilo a que poderíamos chamar células narrativas (consideremos cada nome uma célula narrativa), forma-se, ao final, um todo que passa a ideia de um romance, e no qual o leitor acaba por encontrar e formar (ou não) um quadro de referências: nomes, lugares, acontecimentos, parentescos, semelhanças, dessemelhanças, pensamentos, acontecimentos. Por aí, pode-se até mesmo se perder, esquecer, voltar e refolhear as páginas a fim de (re)estabelecer a relação entre, por exemplo, Quitéria e Irene ou tantas outras pessoas. Há uma formação contínua de lacunas que preenchemos pela memória, pela releitura, pela procura. Há um substrato lacunar mais profundo ainda cuja escrita nos cabe: o que aconteceu com tal letra, qual seu caminho, seu final verdadeiro? A fatura do livro dos nomes como provável romance requisita de certa forma a presença daquele que o lê para que junte os pedaços. Não só os que encontra ali, mas aqueles de uma vivência sua, que espera de si a lembrança de uma tia rabugenta ou de um pai não mais presente. Em última análise: da capacidade imaginativa do leitor. Quais são nossos nomes? Como lidamos com eles? Essas são as perguntas que *O livro dos nomes* parece nos fazer a cada verbete que lemos.

A partir de “Antônio ou Os dons do erro”, pode-se ter uma ideia geral da matéria de que se constituem os verbetes. Na verdade, fica claro que os recursos de que se vale esse livro são de caráter eminentemente poético. Desta poeticidade aproveita-se o narrador (sempre onisciente, e, portanto, heterodiegético), com o fito de focalizar momentos ímpares da existência das personagens, delineando-lhes um retrato. Todavia, lidamos ao fim e ao cabo com um narrador? Volta a pergunta: o que temos são minicontos, micro-contos, cápsulas poéticas, células poéticas, pequenos poemas em prosa? Modesto Carone (2003, p.9), num texto basilar sobre o conto, diz que uma espécie de “[...] concentração elevada num momento de crise aproxima decisivamente o conto da poesia, uma vez que sua linguagem e o que ela veicula dependem de valores como tensão interna, ritmo, respiração e timbre das palavras.” Não é diferente o que se dá com Maria Esther Maciel, ao lidar com cada instante com a máxima concentração possível, concentração poética, em que cada palavra significa exponencialmente, em que vale cada vocábulo colocado. Sem deixar, contudo, de contar, de narrar uma história, várias histórias envolvidas uma na outra.

Estrada de mil vias, melhor deixar os acessos abertos, tateá-los, ficar lá e cá. Jogar o jogo que torna tão interessante e belo este conjunto de vidas. Não excluir

possibilidades, pois fato é que alguém diz alguma coisa (à moda lírica de um poema) e ao mesmo tempo conta uma história (um conto). A costura final (o romance), a quem cabe? Fiquemos com o cambiante, o poético, o ritmo, com o dizer e o dito. Vamos ao primeiro verbete:

Antônio
ou
Os dons do erro

Antônio é um nome sem origem explícita. Está marcado pela fatalidade dos que erram e vêem no erro sua salvação ou sua graça, por acharem que é no desvio que as coisas acontecem. Segundo os dicionários, Antônio vem do grego Ánton e significa “o que se opõe, faz frente a alguma coisa”. Há também quem o vincule ao latim Antius: “o que está na vanguarda, vanguardeiro”. Dizem que as pessoas com esse nome não suportam as certezas de um dia sem nuvem ou de uma estrada sem poeira.

(MACIEL, 2008, p.11, grifo do autor).

Inicialmente, o que se tem é a origem do nome, sempre buscada em outros tantos e variados dicionários (etimológico, botânico) que, de fato, não sabemos se são verdade ou invenção. Buscada a uma fonte aparentemente fictícia ou, ainda, emanada da cultura popular que nos parece ser imemorial, a etimologia que o narrador tenta fixar é o primeiro aceno ao leitor do personagem que virá. A primeira possibilidade de que o leitor se identifique ao personagem (especialmente, se ele mesmo é um Antônio, Hildegarda ou Rita). Ali se colocando, aquele que lê pesa verdades, pesa ficção, aproxima e distancia a sua própria pessoa das outras que ali conhece. Verdade, invenção: qual o lugar da literatura?

O significado do nome, portanto, como que direciona a leitura dos poemas em prosa que se seguem. De modo geral, há sempre um subtítulo, espécie de *incipit* que apresenta aquela que será a característica fundamental do personagem e daquilo que se diz sobre ele. Junto à acepção dada ao nome, este sintagma é também ele partícula norteadora, definidora da personalidade, da existência que ali se coloca. Para Antônio, aquilo que o define é o dom do erro; Beatriz é definida pelo teor primeiro que sempre dá às experiências. Esforço de concentração: todos nós cabemos num sintagma? Qual a palavra que define o que somos? Aquilo que se é estanca e estaca no nome?

Com a marca do dizer, esses micro-contos (usamos proposital fluidez de termos!) aparecem imersos num ambiente marcadamente cotidiano. Aliás, quando se pensa no espaço desses pequenos retratos, o que salta à vista é sempre uma espessura

rarefeita, já que ocorre em lugares diversos, que só aparecem a título de citação – a cidade em que o personagem nasceu, aquela para a qual ele foi ao se casar, a casa onde mora, o país para onde fugiu. Nada se define, muito menos tempo e espaço. O intercâmbio, portanto, é estabelecido não somente entre uma ou outra letra, mas entre tempos, espaços, pensamentos, acontecimentos. Em verdade, é como se o tempo e o espaço fossem dispensados em proveito de um quando e um onde modelares, que permanecem por meio daquelas palavras que sempre não de nos estar próximas ainda que distantes. Palavras que têm a capacidade, quase oracular, de definir sujeitos. Ressoa qualquer coisa de mítico, de original, mas ligado ao familiar, às relações que se travam com aqueles que vemos diariamente ou só conhecemos. Convivência que se alastra ao plano expressivo e que coloca como centro determinado personagem que, no verbete seguinte, torna-se periferia. Trata-se de um protagonismo múltiplo, ato generoso em que todos os personagens importam na mesma medida. É um fragmentário que fala, mas que não domina porque se tem a certeza do entre.

Os quatro mini-contos (sempre numerados) que integram “Antônio”, bem como seu relacionamento com outros dois “Irene” e “Sílvia”, são bom exemplo de como se dá a dinâmica da tessitura de *O livro dos nomes*. Já em sua definição, as prerrogativas para Antônio mostram-se eminentemente claras, mas com um ar de vaticínio, de predestinação: “*Antônio é um nome sem origem explícita. Está marcado pela fatalidade dos que erram e vêem no erro sua salvação ou sua graça, por acharem que é no desvio que as coisas acontecem.*” (MACIEL, 2008, p.11, grifo do autor). Portanto, o nome guarda o peso daquilo que é trazido à tona quando do ato de nomear (feito pelo sujeito-narrador), aliado ao peso da definição, do significado inicial que é proposto. Este, é claro, anterior à própria nomeação, porque o nome vem antes e Antônio depois. Interessante é notar que se a definição parece fechar as possibilidades do personagem num *a priori* inescapável, ela ao mesmo tempo cria um jogo extremamente ficcional que mistura a gênese da pessoa e do nome. Em outras palavras: Antônio erra porque erra ou porque é seu nome que o fataliza para o erro? E para além disso: é justo o encaixe entre o nome e o homem?

Lemos que Antônio “[a]limenta a ilusão de que sempre há algo para ver e acha que viver é especializar-se no erro.” (MACIEL, 2008, p.12). Posição do personagem que será endossada pela conduta que se mostra na leitura de dois outros contos, por exemplo, naquele que se intitula “Irene ou Da nascente à foz”, em que se lê: “Até que [Irene] começou a observar os olhos tristes de seu patrão, Antônio, um homem generoso

e tão mal-amado pela esposa.” (MACIEL, 2008, p.52). Irene e Antônio terão um caso, logo descoberto pela esposa deste, Silvia. O que corrobora com o corolário de erros de Antônio, é, evidentemente, o que se narra no conto que trata de sua mulher, “Sílvia ou As memórias do medo”. Neste, a voz onisciente cede espaço (grifado em itálico) a outros personagens como se suas vozes pudessem ser ouvidas, materializadas, porque geralmente têm algo de fundamental, de significativo, a dizer e que diz delas. No que se relaciona à figura de Antônio, o terceiro mini-conto de “Silvia” reza:

Mais triste do que o que acontece é o que nunca aconteceu – ele [Antônio] disse para si um dia, ao pensar no que podia ter vivido com ela. No entanto, o que recebeu foi todo tipo de ultraje, que ia desde frases humilhantes a pequenas (e incisivas) crueldades. Tudo porque Sílvia sempre queria o que o marido não tinha, cobrava o que ele não devia. Até que, uma tarde, Antônio encontrou nos olhos de Irene, a empregada da casa, o que interpretou como sendo um afago. Teve medo, é claro, mas acabou por se render ao desejo. (MACIEL, 2008, p.120, grifo do autor).

Aí está: o dom do erro de Antônio que prefere as coisas que acontecem. Erro ainda que de certa forma se solapa. Era mesmo erro amar Irene? Vejamos que há distância também entre o personagem e o *incept*. Como se a palavra não fosse o bastante para explicar a vida, ainda que preferível ao silêncio. Mas, por um outro lado, o amor entre o patrão e a empregada, de tão puro, marca a especialização de Antônio – erro acertado, enfim.

É, portanto, no desenovelar da vida de Antônio, nas quatro pequenas narrativas que lhe são dedicadas, que se estabelece um panorama de sua existência. Mas, não somente, já que o narrador, altamente onisciente (“Daqui a três anos Antônio vai morrer”), estabelece uma trama que torna plenamente intercambiáveis todos os contos do livro. Sabemos, então, que Sílvia descobre a traição de Antônio e que este, antes de morrer, compra para Irene “[...] uma casa em Patrocínio (segundo as más línguas, com o dinheiro de Sílvia), onde ela hoje vive muito bem com o companheiro, um agente de polícia.” (MACIEL, 2008, p.57). O que se dá é como que um mosaico que vai se montando aos poucos: com peças que estão por vir ou que já se foram. Esse procedimento, de intercâmbio, de colmeia, verdadeiro quebra-cabeças, atua em praticamente todos os verbetes conferindo dinamicidade às personagens, mantendo como que uma roda que nos reaviva a memória a cada trecho lido.

Do primeiro ao último verbete: “Zenóbia ou O roubo das palavras”. O conjunto de mini-contos que encerra *O livro dos nomes* tem, por si só, um título muito sugestivo. Aliás, é bom que se diga que, durante todas as narrativas, a autora nunca prescindiu tematicamente do próprio ato de escrever e da obra de arte. Temos o poeta e intelectual, que acaba morrendo num incêndio; a moça casta, mas nem tanto, que mantém um relacionamento somente com base nas palavras. Enfim, personagens que andam às voltas com a escrita, como se isso as definisse, como se elas escrevessem a si mesmas. Ou não, como no caso de Antônio: sua definição se dá pela falta de contato com os livros. Falta que há de se tornar, algum dia, matéria indefinível de literatura a uma de suas filhas: “Prevê que um dia uma das filhas escreverá sua história, mesmo sabendo que ela não será capaz de dizer exatamente tudo que o define.” (MACIEL, 2008, p.12). Farol iluminando o próprio rastro, inúmeras são as formas de autorreferencialidade.

A célula narrativa “Zenóbia ou O roubo das palavras” parece fechar a obra como um todo, já que trata de uma suposta mulher, de nome homônimo, cujo intento era escrever um livro com base nas anotações de um caderno que foi roubado. O direcionamento evidente a que é levado o leitor é que o livro roubado está em suas mãos, uma tática que, em última análise, traz à tona a discussão acerca do estatuto de verdade da literatura. Ora, estamos ou não de posse das anotações de Zenóbia? Mesmo que saibamos que não, o que se coloca com tal brecha para reflexão é uma outra distância: entre a verdade e a literatura. Coloca-se em questão, ainda, a visão ampla, um verdadeiro *mise-en-abîme* que essa narrativa de encerramento proporciona.

Interessante notar, em relação à etimologia do nome Zenóbia, é que significa “vida dada por Zeus”, ou, ainda, uma planta cujas flores são “brancas e miúdas, em forma de signo”. Definições que deixam arriscar uma relação com a literatura e com o ato da escrita, comumente divinizado e relacionado à flor. De resto, pode-se dizer de Zenóbia, que se trata de uma mulher que está em meio à potência da escrita como ofício e da palavra – uma estudiosa e escritora. “Iniciou-se na vida literária ainda na adolescência. Dizem que escreveu três livros de poemas, dois romances, uma coletânea de vinte contos curtos, duas biografias de santas e um pequeno estudo sobre orquídeas. Quase todos inéditos.” (MACIEL, 2008, p.164). Além do mais, essa personagem encontra-se em clara consonância com a proposta de *O livro dos nomes*, pois ela

[a]credita que nenhuma palavra pode explicar a vida de uma pessoa, apesar da fixação que sempre teve pelos nomes e suas etimologias.

Presta atenção em tudo o que respira, e aprendeu com um amigo que o destino gosta de repetições, variantes e simetrias. Tem uma atração pelas coisas inconclusas, por achar que nem tudo o que começa termina. (MACIEL, 2008, p.164-165).

O que só acentua e assevera o esquema fragmentário e inacabado do livro (o de Zenóbia e *O livro dos nomes*), em que personagens e contos se complementam formando um verdadeiro tecido narrativo-poético. De fato, um conto nunca termina, há sempre uma lacuna a ser preenchida no conto seguinte pelo conto anterior.

Com efeito, o quarto mini-conto dedicado à Zenóbia é decisivo:

4.

Zenóbia, por vários anos, manteve um caderno de anotações sobre os significados dos nomes. Consultava fontes de todos os tipos entre dicionários onomásticos e enciclopédias antigas, com o intuito de criar para cada nome um destino. Na falta de referências precisas, inventava origens para os mais raros, sem com isso deixar de se fundamentar em procedências legítimas. O propósito dela era, mais tarde, dar a cada nome um personagem e escrever para cada um uma história. Depois os disporia em ordem alfabética, criando com base nas ligações entre eles um romance ou enciclopédia fictícia. Anotou tudo o que pôde, valendo-se inclusive de livros de hagiografia, como a *Legenda áurea*, do século XIII. O amigo Plínio, cuja morte num incêndio ela ainda lamenta muito, ajudou-a na tarefa, oferecendo-lhe referências sobre vários nomes de procedência greco-latina e emprestando-lhe as *Etimologias* de santo Isidoro de Sevilha. Ao optar pelo gênero “retrato” para descrever seus personagens, Zenóbia procurou ler Schwob, Cioran, Machado, Flaubert e Borges. Planejou com minúcias todas as histórias, inspirando-se por vezes em experiências próprias. Seu intento era dedicar-se à escrita do livro nos últimos cinco semestres, de modo a terminá-lo em meados de 2007. Porém quando foi pegar o caderno para começar o trabalho, ele tinha desaparecido do armário. Procurou-o, desesperada, por todos os cantos do escritório. No final, concluiu que havia sido roubado. (MACIEL, 2008, p.169-170).

Interessante notar como está posto o molde no qual se fundamenta a obra de Maria Esther Maciel: a forma como se subdivide, o voltar de olhos ao dicionaresco, o teor inventivo, a opção pelo “retrato”, a busca de bases que se dão em autores consagrados. De resto, a indicação cronológica “terminá-lo em meados de 2007”, põe termo ao que parece ser uma estratégia auto-reflexiva da obra e lúdica, em que podemos apontá-la como uma verdadeira metanarrativa, muito bem realizada por sinal, já que, além de pensar a obra de arte, parte de uma perspectiva inclusiva do leitor. Além de montar o panorama dado em *O livro dos nomes*, encontra-se de posse da narrativa original, não a

que Zenóbia escreveria, mas a que ele próprio está escrevendo a cada verbete lido, porque de certa forma é este leitor o afanador do caderno de anotações de Zenóbia. Mas, quem é Zenóbia?

3

O livro de Zenóbia, de 2004, de projeção bem mais tímida no cenário da literatura contemporânea brasileira, traça o panorama completo da existência e das peripécias de Zenóbia. Aqui, um só retrato é formado por meio de vários quadros relativos a uma única personagem. O tom é o mesmo de *O livro dos nomes*, embora um tanto menos apurado. Está ali, todavia, o corolário de delicadezas que tem se tornado típico da escrita de Maria Esther Maciel (não só da literatura, também da crítica). Reino de simplicidades, Zenóbia ganha existência em suas relações, em seus amores, em seus amigos. As belas ilustrações de Elvira Vigna dão elegância e vida ao ofício da personagem, como se ela, enquanto botânica, tivesse colhido cada espécie de flor ou broto que vemos acompanhar o texto.

Este livro, de modo mais profundo que o último, propõe dúvidas, enseja misturas. Num de seus setores intitulado “As coisas delicadas” lemos:

Zenóbia diz que a lírica, e não a crônica, define seu pacto com a vida e o sonho. Mas o trágico é o seu *pathos*, o seu idioma subterrâneo. Não é na dor que reluz o mundano? Mas atenta aos danos do patético, ela busca também no úrico, no irônico, o estranho de tudo. Sua luz, por isso, é de um branco quase castanho. Ou da cor do estanho, esse metal macio e insone.

(MACIEL, 2004, p.93).

Difícil pensar neste livro como um romance ou livro de contos. Pela referência clara, pelo ritmo. O ouvido lírico acusa os poéticos pares: úrico/irônico, estranho/castanho/estanho, macio/insone. Mas o olho lírico acusa também: pela imagem da luz, do branco quase castanho, da maciez do metal, sinestesia que chega às raiais do tato. O pacto lírico de Zenóbia, de fato, fundamenta este seu livro. Não só este pequeno poema liga sua história à lírica como o ofício literário está presente em vários momentos: nos “três sonetos, duas odes e um epicédio” que Zenóbia escreve para seu cão Orfeu, que não tinha a orelha esquerda, na celebração do amor com Amâncio por meio de “vinte noturnos, escritos em oito noites de junho”, dentre tantas referências explícitas e implícitas. A existência de Zenóbia é lastreada pela literatura, relação que se

observa ainda nos seus contos, extraídos de “Os cadernos de Zenóbia” (mais um setor do livro), em suas receitas e em *O livro dos nomes*, do qual é a possível autora, se assim tencionamos imaginar.

Jogo com autoria, jogo com existências. O mundo de Zenóbia e ela própria são verdadeiros. Veja-se a orelha de Nelson de Oliveira que perdoa esta mulher estranha por não colocá-lo no rol dos seus amores perfeitos. Ou os depoimentos-prefácio sobre essa figura, feitos por Ana Marques Gastão, Donald Schüller, Lúcia Castello Branco e Luís Alberto Brandão. Intercâmbio entre o ficcional e o real, esses leitores-prefaciadores acabam também eles se ficcionalizando ao tornar verdade a personagem. A Nota, à página 149, mostra mesmo que Zenóbia é autora deste livro, praticamente sua autobiografia fragmentada e poetizada. Existência ratificada por outras. Verdadeira, portanto. Autoria *en abîme*. Beleza dos nomes, delírio das palavras nas listas de coisas, fulguração do nome. Zenóbia é milagre ou sonho.

4

Que literatura contemporânea é esta, poderíamos nos perguntar, que encena a sua própria ficcionalidade? Que modo encruzilhado é este que desloca e realoca os dizeres em locais nem sempre usuais? A literatura contemporânea colou-se ao jogo, desceu do salto. Não é mais matéria inalcançável e cansável, por vezes; ela requisita o leitor. Ganha corpo ao corporificar uma mulher que é quase símbolo da poesia lírica: Zenóbia, a da vida dada por Zeus, que contém em si o *bios*, a vida. Com *O livro dos nomes* e *O livro de Zenóbia* temos o contemporâneo jogando com formas e conteúdos, com lugares instituídos, e formando outros lugares. Reinventam-se os dicionários, os livros de receitas, as listas. E reposicionam-se prosa e verso um em relação ao outro, movendo-se para longe de uma ciranda há muito conhecida.

Marca da contemporaneidade é essa capacidade de mobilidade em relação àquilo que veio antes. Pois é preciso que o poeta saiba ler o seu próprio momento à luz de acontecimentos totalmente diversos. É preciso fazer o novo, ter dicção própria, estar em consonância com seu tempo e em estado de alerta. É essa vigia a novos modos de dizer que se imprime nos escritos de Maria Esther Maciel. Não produzindo mais o impacto das vanguardas, o contemporâneo como que se vale desses mesmos impactos, agora em clave interativa, e lê desta vez a época em que vive. Movimentos como o da Poesia Concreta (e seus desdobramentos), o Tropicalismo, a Poesia Marginal, “[...] abriram novas perspectivas para a linguagem poética; propiciaram à arte nacional novos modos

de fazer que culminaram nos *happenings* e *performances*, bastante frequentes na década de 1980, sem falar nas experiências com a infopoesia.” (PROENÇA FILHO, 2005, p.12). □ Multiplicidade de dizeres, dispersão, a lírica contemporânea mergulha na reflexão sobre o fazer poético, bem como na consciência de linguagem. Ora, os personagens de Maria Esther Maciel têm sua gênese no seio do convívio com a palavra, circulam entre vocábulos, entre poemas, em meio à literatura. Sabem-se ficção. Num plano geral, evidentemente que isso se dá pela via do Concretismo e, mais enraizadamente, via Modernismo com Mário de Andrade. “Ao longo dos anos 80-90, a partir da sugestão marginal, assistimos ao progressivo e triunfal retorno da revalorização da poesia como discurso e como trabalho *do* e *no* verso. Ou seja, a poesia como trabalho de colocação do discurso nas formas clássicas ou modernas do verso.” (MORICONI, 1998, p.19, grifo do autor). Recolocação do discurso nas formas clássicas e modernas do verso, consciência de linguagem, quer dizer não o vale-tudo linguístico que tem sido feito aos borbotões, mas literatura pensada, poesia medida, que leva em consideração um mínimo vocábulo – simples nome.

De uma poesia que se debruça sobre si mesma, não deixaria de estar presente ainda o questionamento acerca do seu posicionamento na realidade social e mercadológica. Ao contrário das vanguardas utópicas, que foram incorporadas pelo mercado cultural-consumista, a poesia contemporânea resiste porque “ao *princípio-esperança*, voltado para o futuro [fez] sucede[r] o *princípio-realidade*, fundamento ancorado no presente.” (CAMPOS, 1997, p.268, grifo do autor). A lírica contemporânea se vale do mercado, tem consciência dele. A morte da utopia (mais uma a ser proclamada) chegou. Cada vez mais os projetos gráficos dos livros de poesia procuram se sobressair em meio à avalanche de ofertas do mercado editorial. A beleza das ilustrações do livro de Zenóbia é marca disso. O jogo com o leitor também, por sua acessibilidade. Tudo isso se dá quase como numa inversão dos valores da geração de 70, pois, se a poesia continua “[...] sendo uma prática marginalizada dentro do grande circuito cultural do presente – e esta é uma das peculiaridades que a definem – isso se dá agora dentro de um outro contexto, marcado pelo processo de mercantilização de praticamente todos os setores artísticos e culturais deste final de século, em todo o mundo.” (MACIEL, 1999, p.45).

Mas, voltemos à pergunta inicial: qual distância separa, na literatura de Maria Esther Maciel, o poema, o conto e o romance? Nenhuma, poderíamos responder. Mas, com alguns senões. Vejamos que Nelson de Oliveira (2008, p.22, grifo do autor),

adotando uma definição clássica de conto, diz que este “[...] vem de *contar* (do latim *computare*: fazer conta, calcular, computar) verbos com inúmeros significados, dentre os quais *narrar, referir, relatar.*” De fato, n’*O livro dos nomes* temos uma parte substancial de relatos, de referências, de narrativas, de histórias que são contadas. Todavia, mais substancial ainda é o modo lírico como são contados esses acontecimentos. A própria Maria Esther Maciel (2006, p.103), enquanto crítica (estranho espelho esse o da literatura contemporânea que junta e distancia a um só tempo dois ofícios num mesmo sujeito), diz que:

[N]ão apenas o verso é capaz de determinar fisicamente, modelar ou delinear um poema. A frase, furtando-se à simetria das linhas cortadas, inserindo-se no fluxo de um parágrafo ou em fragmentos de discurso, também pode deflagrar um poema, sem que com isso resvale necessariamente para a referencialidade. Nesse caso, a frase passa a ser presidida especialmente pelas leis da imagem e do ritmo, abrindo-se ao fluxo dos sentidos múltiplos e de uma sintaxe por vezes inusitada.

Um ritmo e uma força que já apontamos na literatura da autora. E, de fato, até gasta é a ideia de que nem todo verso é poema e nem toda prosa é romance. Mas, reivindico aqui (se é que reivindicar vale de alguma coisa) o pendor lírico desses livros de Maria Esther, sem contudo macular o que eles têm de conto ou romance. Reivindico porque parece, sobretudo, ser a poesia o que fundamenta uma certa voz que vai se instituindo ao longo de tudo que é dito. Uma voz como que antiga e conhecida que demanda a presença do outro, que o incita a criar com as formas e histórias fragmentadas que lhe são dadas. Há, por exemplo, certo prazer da palavra que se ganha ao ler *O livro dos nomes* que nos põe a inventar sintagmas para nós mesmos. Ou fazer listas de palavras preferidas e de livros que lemos e gostamos, ao ver as listas de Zenóbia. Há prazer em repetir a estrutura dos verbetes, como faz o próprio Nelson de Oliveira na orelha do livro. O lírico pesa mais porque a voz que ouvimos é a nossa criando o criado no ato de leitura – os personagens ganham vida, estatuto de referencialidade inventada. Uma realidade que é cônica de seu estatuto de invenção, de construção de linguagem – ora, os contos, as pessoas cujas histórias são contadas, são verbetes, palavras; temos um dicionário. Gostamos disso. Maria Esther Maciel nos faz pensar que a própria existência, no caso, de Antônio, Sílvia, Irene, Zenóbia, e tantas outras são possíveis, prováveis, verdadeiro fato não só naquele momento, lógica aristotélica em causa. Em outras palavras, *O livro dos nomes* e *O livro de Zenóbia*

acabam por nos fazer pensar nisso mesmo: qual o real da literatura, qual o real da poesia? Que metro serve para medir-nos? Qual nossa forma?

Vejamos o quanto este jogo com *personas* ficcionais é típico expediente da poesia (nem precisaríamos lembrar Fernando Pessoa aqui). Se pudéssemos estrangular os gêneros e as nomenclaturas (exercícios que o híbrido já invalida, é claro), diríamos que se trata de dois “romances de poemas em prosa”. Fiquemos, no entanto, com o híbrido e o jogo. Magistral, pois a soldagem do todo (pequeno, ainda) da obra de Maria Esther Maciel se dá de forma gradativa, numa ficcionalização sem medo, que extrapola a ordem do simplesmente escrito e inventado ao nos incluir no trançado das histórias. Afinal, a única vida verdadeiramente vivida é literatura.

REFERÊNCIAS

CAMPOS, H. de. Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.243-269.

CARONE, M. Anotações sobre o conto. In: BARBOSA, A. B. et al. **Boa companhia**: contos. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.7-10.

MACIEL, M. E. **O livro dos nomes**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

_____. Travessias de gênero na poesia contemporânea. In: PEDROSA, C.; CAMARGO, M. L. de B. (Org.). **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p.103-109.

_____. **O livro de Zenóbia**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

_____. **Voo transverso**: poesia, modernidade e fim do século XX. Rio de Janeiro: 7Letras, 1999.

MORICONI, I. Pós-modernismo e a volta do sublime na poesia brasileira. In: PEDROSA, C.; MATOS, C.; NASCIMENTO, E. (Org.). **Poesia hoje**. Niterói: EdUFF, 1998. p.11-26.

PROENÇA FILHO, D. (Org.). Poesia brasileira contemporânea: multiplicidade e dispersão. In: _____. **Concerto a quatro vozes**. Rio de Janeiro: Record, 2005. p.7-18.

OLIVEIRA, N de. Retrato falado do conto. In: _____. **A oficina do escritor**: sobre ler, escrever e publicar. Cotia, SP: Ateliê, 2008. p.21-32.

Artigo recebido em 01/09/2011

Aceito para publicação em 30/09/2011

**A LÍRICA CONTEMPORÂNEA DE FERNANDO FIORESE E DE JOSÉ
FERNANDES:**

Relações intertextuais com as tradições

**THE CONTEMPORARY LYRIC OF FERNANDO FIORESE AND JOSÉ
FERNANDES:**

Intertextual relations with traditions

Rosângela Aparecida CARDOSO⁴⁸

RESUMO: Este artigo investiga, no âmbito da lírica brasileira contemporânea, a intertextualidade em poemas da obra *Corpo portátil* (2002), de Fernando Fábio Fiorese Furtado, e da obra *Cicatrizes para afagos* (2002), de José Fernandes, elucidando o “esfolhamento das tradições” (cânone descanonizado) que perpassa a (re)criação poética, amalgamado à reflexão sobre o fazer literário.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Intertextualidade; Fernando Fábio Fiorese Furtado; José Fernandes.

ABSTRACT: *This paper analyzes the intertextuality that is present in Corpo portátil (2002) by Fernando Fábio Fiorese Furtado and in Cicatrizes para afagos (2002) by José Fernandes. These creations, by the Brazilian authors, will be presented from the perspective of the comparative literature. This way, we want to show how the lyric contemporary inserts other languages in the establishment of its own, giving body to play between the poet and the reader.*

KEYWORDS: *Brazilian contemporary poetry; Intertextuality; Fernando Fábio Fiorese Furtado; José Fernandes.*

Este artigo tem por objeto perscrutar o “esfolhamento das tradições”⁴⁹ que, de acordo com os pressupostos teóricos de Benedito Nunes (1991, p.179), significa “a

⁴⁸ Doutoranda (Bolsista CAPES). Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística (Estudos Literários). Departamento de Estudos Linguísticos e Literários – Faculdade de Letras – Universidade Federal de Goiás (UFG) – Goiânia – GO – CEP 74001-970 – Brasil – rosangelaacardoso@hotmail.com

⁴⁹ De fato, no artigo de 1991 (“A recente poesia brasileira: expressão e forma”), publicado na revista *Novos estudos CEBRAP*, Benedito Nunes escreve “*esfolhamento das tradições*” (NUNES, 1991, p.178-179; grifo do autor; negrito nosso). Porém, no livro *A chave do poético* (2009), seleção de artigos do crítico-filósofo organizada por Victor Sales Pinheiro, no mesmo artigo consta “*enfolhamento das tradições*” (NUNES, 2009, p.167-168; grifo do autor; negrito nosso), embora a expressão não sofra diferenciação conceitual, aqui citada na íntegra: “Enfolhamento das tradições quer dizer: a conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais

conversão de cânones, esvaziamento de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas”, ou seja, o usufruto dos poetas atuais de todo cânone, porém descanonizado. Para tal, nosso foco de interesse incide sobre a convergência e o entrecruzamento das múltiplas sendas percorridas pelos poetas Fernando Fábio Fiorese Furtado em *Corpo portátil* (2002) e José Fernandes em *Cicatrizes para afagos* (2002), que são textos outros, de cronotopias distintas. Apresentamos, desta forma, uma constante que configura “o híbrido perfil poético dessa cena literária móvel do presente: a tematização reflexiva da poesia ou a poesia sobre poesia” (NUNES, 1991, p.179), potencializada por Gilberto Mendonça Teles em *Arte de armar* (1977).

O procedimento de fundir as palavras **armar** e **amar**, gerando conotações metalinguísticas, intertextuais e eróticas, fica patente em *Arte de armar*. Primeiramente, porque este livro intertextualiza com a cultura latina, a partir de seu próprio título, visto que recria fônica e semanticamente o título do livro de Ovídio, *Arte de amar*, inclusive mencionado em latim (“*ars amandi*”) no corpo do poema de Teles (1978, p. 40), também intitulado “Arte de amar”: “Ar de amor (*ars amandi*)/ com astúcias de ofídio./ Arde amor como um grande/ incêndio nos ouvidos”. Além disso, mediante jogo de sons, este poeta faz referências a Ovídio, através dos vocábulos “ofídio” e “ouvidos”, bem como à criação artística (“astúcias de ofídio”/ofício), entendida como um ato de amor, até erótico, que pressupõe uma inesgotável conquista das formas, das palavras. Diante do exposto, cabe ao nosso estudo elucidar como o jogo de palavras armar/amar também consubstancia significativamente a arte dos poetas Fiorese e Fernandes.

Portanto, a abordagem da tese de Julia Kristeva (1974, p.176) segundo a qual “os textos da modernidade [...] se constroem absorvendo e destruindo, concomitantemente, os outros textos do espaço intertextual”, e, na sua esteira, a sondagem do cânone descanonizado, preconizada por Nunes, são imprescindíveis para a realização de uma leitura profícua das referidas obras de Fernando Fiorese e de José Fernandes.

A linguagem do poema, de acordo com a teoria de Barbosa (1986, p.36), permite leitura sucessiva da multiplicidade das linguagens no espaço e no tempo. No espaço da poética, infiltrado pela permanente passagem de outras linguagens, a linguagem poética

incessantemente dialogam os poetas. Depara-se-nos a convergência, o entrecruzamento dos múltiplos caminhos por eles percorridos, que são outros textos, de tempos e espaços diferentes, na cena literária móvel do presente dentro da Biblioteca de Babel da nossa cultura [...]” (NUNES, 2009, p.168) (Nota do Editor).

erigida pelo movimento tradição/tradução é um instante individual dos tempos da linguagem. Assim, a leitura do poema moderno envolve um modo localizado de ler o grau de componente intertextual que permite ao poeta responder ao dinamismo das relações entre dois tempos: o das circunstâncias e o das intersecções culturais. À luz dos pressupostos teóricos barbosianos ora elencados, nosso enfoque dado aos poemas selecionados incide sobre o desejo de Fernando Fiorese e de José Fernandes de instauração de um poema único, confluência de tempos e espaços.

No âmbito da poética brasileira contemporânea, Fernando Fábio Fiorese Furtado realiza o “esfolhamento das tradições” em *Corpo portátil*, por meio do diálogo intertextual revelado pela epígrafe: “Em homenagem ao ensaio homônimo de Theodor W. Adorno” (FURTADO, 2002, p.32), presente na abertura da série de poemas intitulada “Caprichos bibliográficos”, e outros recursos muitos, tal qual o registro da memória de uma “Conversa na alfaiataria” dos tios, instaurado no poema “Prova”: “[...] A mim cumpre desenredar a meada,/ quer se chame memória, sonho ou dor./ – Ofício vão desfazer o novelo,/ com outra mão sempre a refazê-lo,/ como página depois do leitor” (FURTADO, 2002, p.41). Fica patente que, na instigante tessitura de *Corpo portátil*, memória e metapoesia são tecidos que, (re)cortados e (re)costurados artesanalmente, vestem o *corpus* nevrálgico da hospedagem lírica. Desta forma, entre Minas Gerais e o mundo, a poética fioresiana vai cerzindo sua mitologia pessoal entre tradição e contemporaneidade.

Os poemas de Fernando Fiorese escritos entre 1986 e 2000 “vestem” o *Corpo portátil*, publicado em 2002, desafiando-nos ao desnudamento dialógico a série de poemas reunidos sob o título de “O corpo e as cidades” (1998-2000), poética que se encarna na fabricação de uma arquitetura sintática que, entre intertextos e múltiplas percepções cronotópicas, mimetiza a pulsação do próprio corpo.

De acordo com José Merquior (1972, p.3), “poesia é o tipo de mensagem linguística em que o significante é tão visível quanto o significado, isto é, em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido”. Baseando-nos nesta afirmação, ressaltamos que a carne da palavra “corpo” (significante) é tão relevante quanto seu sentido (significado) e que a seleção das palavras “corpo” e “portátil” é tão significativa quanto a combinação entre as mesmas “corpo portátil”, que oportuniza a leitura de “corpo” que “porta” o que é “tátil”, ou seja, suscetível de ser tateado, posto que concreto e encarnado. Há possibilidade de conotações outras: corpo que carrega consigo o que é passível de ser tateado (o seu próprio corpo e/ou o corpo do outro);

corpo que chega ao lugar capaz de ser tateado (o corpo e/ou o lugar). A análise semântica do termo “portátil” também comporta o significado de algo pequeno e, por isso, fácil de transportar, tal como o livro de bolso e as linguagens e vozes que perpassam os poemas.

Em *Corpo portátil*, o sujeito lírico e a linguagem estão demudando continuamente, de forma tal que o corpo se converte em linguagem e a linguagem se converte em corpo, esboçando uma percepção metafórico-metonímica do mundo. Corpo e linguagem realmente se imbricam desencadeando uma reflexão do estar no mundo sendo o mundo. O sujeito prolifera na medida em que se vê (trans)portado pela linguagem que (trans)porta, como verificamos no poema “4” da série “Caprichos bibliográficos”: “O que do livro faz transporte,/ conquanto nele não comporte,/ deixa vestígios nas margens: [...]/ rebojo onde o corpo às avessas/ desvia a trama do que enovela [...]” (FURTADO, 2002, p.35).

O título *Corpo portátil* já epifaniza a multiplicação do sujeito poético: do singular do “corpo” para o plural do corpo ou o corpo plural, o múltiplo, que se pode a(r)mar e desa(r)mar, sendo, portanto, mais ou menos facilmente (trans)portável. Respalda-nos, em “Nota do autor”, a observação: “Escrever semelha às muitas tentativas de assentar a mão à rubrica. E tal rubrica não é de modo algum pessoal e intransferível, pois que urdida pelos gestos de muitos” (FURTADO, 2002, p.177). Para maior elucidação do exposto, basta que atentemos para as inserções reflexivas do poema “1”, da série “Caprichos bibliográficos”: “Livro só existe no plural./ De modo que não há como abrir/ um único, sem com isso outro,/ e assim acionar a espiral/ que, par em par, outros abrirá [...]” (FURTADO, 2002, p.32).

Por sua vez, os poemas de *Cicatrices para afagos*, escritos ao longo de vinte anos (1979-1999) e publicados em 2002, constituem um resgate da própria biografia de José Fernandes, cidadão goiano e goianiense nascido em Alto Rio Doce (MG). Esta obra epifaniza o desejo do poeta de atar as duas extremidades da vida, de retecer o tempo passado, enveredando pela intertextualidade, de forma a promover um instigante dialogismo entre o momento presente de sua *poiesis* e a sua memória múltipla de leitor contumaz. O cânone descanonizado que perpassa as três partes: “Amor à poesia”, “Cicatrices do tempo” e “Erosótica”, imbricado à reflexão sobre o fazer poético é tão recorrente que faz da (re)criação poética o *Leitmotiv* do livro *Cicatrices para afagos*.

Considerando que na poética de José Fernandes se encontram os sinais conscientes/inconscientes de um processo de enunciação em que alguns elementos

metalinguísticos emergem como balizas naturais, nosso enfoque do paradoxo da paródia em seu poema “Testamento” perscruta a convergência entre a tese postulada por Julia Kristeva (1974, p.176) segundo a qual “o texto poético é produzido no movimento complexo de uma afirmação e de uma negação simultâneas de um outro texto” e a tese de Linda Hutcheon (1989, p.48) consoante a qual “o prazer da ironia da paródia não provém do humor em particular, mas do grau de empenhamento do leitor no ‘vaivém’ intertextual (*bouncing*) para utilizar o famoso termo de E. M. Forster, entre cumplicidade e distanciamento”.

Vale lembrar que, em conformidade com os pressupostos teóricos de Gerard Genette (1982, p.45-46), a paródia clássica e moderna é um “jogo” com endereço certo, posto que consiste em desviar o texto de sua significação inicial em direção a uma outra aplicação antecipadamente conhecida e que requer cuidadosa adaptação.

A natureza textual ou discursiva da paródia é esclarecida em seu elemento constitutivo *odos*, cujo significado é **canto**. Linda Hutcheon (1989, p.47) chama a atenção para o fato de que o outro elemento constitutivo, o prefixo *para*, costuma ser associado apenas ao significado de **contra** ou **oposição**. Segundo argumenta, *para* em grego tem um segundo sentido: **ao longo de [ao lado de]**, que também deve ser considerado por sugerir um acordo ou intimidade, potencializando a pragmaticidade da paródia, de modo a contribuir para os debates acerca das formas de arte modernas.

No poema “Testamento” – pertencente a “Erosótica”, terceira parte da obra *Cicatrizes para afagos* –, José Fernandes “carnavaliza a alma romântica” por meio da paródia. Devido ao diálogo que se estabelece em torno ao tema comum e ao consenso na atitude do sujeito lírico que tece deliberações sobre a conduta a se seguir após sua morte, é inevitável a aproximação entre este poema, “Se eu morrer hoje ou amanhã, / não chorem por mim. / Não gastem lágrimas inúteis. / Não percam tempo com velórios, / nem hoje nem amanhã” (FERNANDES, 2002, p.104), e o texto poético “Lembrança de morrer”, de Álvares de Azevedo (1995, p.59): “Quando em meu peito rebentar-se a fibra/ Que o espírito enlaça à dor vivente, / Não derramem por mim nenhuma lágrima/ Em pálpebra demente”.

Nosso enveredamento pela natureza textual da paródia exige que nos concentremos não somente na intimidade referida, como também na oposição engendrada pelo texto fernandesiano em relação ao azevediano, pois, ainda de acordo com a teoria de Linda Hutcheon (1989, p.48), no que diz respeito ao prefixo *para* com o significado de **contra** ou **oposição**, “a paródia é [...] na sua irônica

transcontextualização e inversão, repetição com diferença. Está implícito um distanciamento crítico entre o texto em fundo a ser parodiado e a nova obra que incorpora, distância geralmente assinalada pela ironia”.

A inversão semântica e a avaliação pragmática, segundo Linda Hutcheon (1989, p.73), “estão implícitas na raiz grega, *eironeia*, que sugere dissimulação e interrogação: há uma divisão ou contraste de sentidos, e também um questionar, ou julgar”. Estas duas funções da ironia permeiam o poema “Testamento”, à medida que este consiste em uma leitura crítica da forma de fazer poesia traduzida por “Lembrança de morrer”. A essa leitura acrescenta-se uma outra maneira de compreender a atividade poética. Fica patente que o sujeito lírico de “Testamento” é um poeta que se refere a si mesmo com imagens auto-irônicas: “Não me joguem flores. / Meus convidados não suportam/ temperos perfumosos. / Depois, não valho seus perfumes. / Deixem-nas enfeitar a vida” (FERNANDES, 2002, p.104), enquanto o de “Lembrança de morrer” está impregnado de tédio existencial: “E nem desfolhem na matéria impura/ A flor do vale que adormece ao vento:/ Não quero que uma nota de alegria/ Se cale por meu triste passamento./ Eu deixo a vida como deixa o tédio/ Do deserto, o poento caminheiro” (AZEVEDO, 1995, p. 59).

O estabelecimento de um paralelo entre os poemas fernandesianos “Testamento” – “Levem-me logo à terra para que/ os vermes famintos/ possam banquetear-se sem perda de tempo” (FERNANDES, 2002, p.104) – e “Rascunho” sugere que, se a morte é fato e ao sujeito lírico cabe aceitá-la, ao menos o faça **sem** “passar a vida a limpo”, sendo “sempre rascunho, sempre início, vir-a-ser”, partindo-se do pressuposto que quer “**apenas** ser passagem para si mesmo, para seu eterno rascunho” (FERNANDES, 2002, p.93; grifo nosso). Em “Testamento”, a forma possível de permanência se evidencia também na referência ao ciclo vital, em especial no verso em negrito: “Eu serei a carne deles. / Durarei alguns dias – hoje ou amanhã – / na vida dos vermes menores. / **Alimentarei milhares e milhares de vidas famintas**/ num banquete velório em que serei prato, / talheres e até sobremesa fria” (FERNANDES, 2002, p.104; grifo nosso).

Portanto, o leitor que perscruta o “vaivém” intertextual entre o poema “Testamento” e o poema “Lembrança de morrer”, como já o fizemos, ou entre o poema “Testamento” e a dedicatória do narrador-defunto, pertencente ao romance *Memórias póstumas de Brás Cubas*, de Machado de Assis (1994, p.7): “Ao verme que primeiro roeu as frias carnes do meu cadáver dedico com saudosa lembrança estas Memórias Póstumas”, frui o prazer da ironia entre a “duplicação textual (que unifica e reconcilia)”

e a “diferenciação (que coloca em primeiro plano a oposição irreconciliável entre textos e entre texto e ‘mundo’)” – termos da teoria de Linda Hutcheon (1989, p.129) que utilizamos para elucidar a paródia fernandesiana.

No que concerne ao poema “Testamento” e à dedicatória póstuma do texto machadiano, a “cumplicidade” se instala no diálogo em torno ao tema da morte e na atitude irônica do sujeito lírico e do defunto-autor em relação ao(s) verme(s). O “distanciamento” se instaura porque à leitura machadiana acrescenta-se uma outra maneira de compreender a atividade literária. Enquanto o verbo no passado (“roeu”) significa que Brás Cubas nada mais é, não existe, e, portanto, sente-se favorecido pela morte, devido ao total descomprometimento para narrar sua vida, no poema fernandesiano, por meio de testamento, o sujeito lírico delibera a conduta a se seguir após sua morte: “não chorem por mim”, leiam-me (sugestão implícita), pois a morte é uma forma possível de permanência para o poeta. Indubitavelmente, no texto poético fernandesiano “Testamento”, corporifica-se o prazer suscitado pelo “vaivém” intertextual engendrado pela ironia da paródia.

Ainda tendo por finalidade a elucidação da arte fernandesiana de (des)estruturação de uma infinidade de discursos para a estruturação de um novo discurso, nosso foco de interesse incide sobre o “esfolhamento das tradições” realizado em um texto poético de “Amor à poesia” (“Nova ordem”) e mais um de “Erosótica” (“Rios da vida”).

Tal qual assumiu no verso vinte e dois de seu poema “O santuário”: “[...] carnavalizei a alma romântica [...]” (FERNANDES, 2002, p.71), no metapoema alegórico e lúdico intitulado “Nova ordem”, José Fernandes “carnavaliza a alma romântica”, engendrando dois momentos. No primeiro, visto que expressa: “Não gosto das musas do passado,/ cantadas e decantadas pelos poetas./ Não quero musas gêmeas ou virgens. [...]”, a “musia” fernandesiana (entendida como aglutinação de musa e poesia) se configura nos versos: “[...] Quero musas livres, decididas/ que despertam todos os eros adormecidos:/ Ceres, Calipso, Vênus Calipígia [...]” (FERNANDES, 2002, p.43). No segundo momento, porquanto o sujeito lírico manifesta: “Também não gosto de musas fugidias,/ voláteis, etéreas, imaginárias.../ Nem mesmo de musas pálidas,/ lendárias, impalpáveis:/ musas-vento, musas-azoto:/ Dulcinéia, Beatriz, Laura, Nice [...]”, a musia fernandesiana se corporifica, via intertexto camoniano, em: “Quero **musas de carne e osso**:/ lábios grossos, quentes, vermelhos.../ Canto musas que incendeiem as palavras/ que explodem os vulcões das ilhas dos amores./ Canto musas

que me armem ciladas/ Nos quartos crescentes da linguagem” (FERNANDES, 2002, p.43, grifo nosso).

A desarticulação do texto romântico cristalizado pelo tempo e pela cultura literária, conforme podemos constatar no poema “Nova ordem”, e seu **ordenamento** dentro de uma **nova** estrutura e de uma **nova** visão do mundo e do homem gera, simultaneamente, o aprofundamento da mensagem e a criação do humor e da ironia. Assim, quando o ser lírico se refere às musas de Cervantes, Dante, Petrarca e Cláudio Manuel da Costa – “Dulcinéia, Beatriz, Laura, Nice”, respectivamente –, contraria a seriedade inerente aos poemas-modelo românticos, uma vez que a intenção precípua do poeta é a de ironizar a alma romântica por meio de imagens densamente sugestivas, quais sejam, “musas-vento, musas-azoto”. Considerando-se que azoto é o antigo nome do elemento químico gasoso hoje conhecido por nitrogênio, o poeta confere às musas românticas as qualidades de incolores, inodoras e insípidas. Em outras palavras, no poema “Nova ordem”, encontramos o poeta em pleno exercício da iconoclastia. O jogo oposicional proporcionado pela intertextualização entre as “musas-vento, musas-azoto” e as “musas de carne e osso” facilita o deslocamento do poeta no tempo e no espaço da história e da existência. A atualização consciente dos textos, gerando significados *ad infinitum*, revela, de acordo com Eduardo Menezes (1974, p.12), o desejo latente de o poeta “submeter a si o universo e de se liberar dos conflitos provenientes das limitações que sofre da parte do real”. Portanto, em “Canto musas que me **armem** ciladas/ nos quartos crescentes da linguagem”, últimos dois versos do poema, fica patente que, para o poeta José Fernandes, a “musia” metaforiza a arte de a(r)mar o texto, cuja construção implica a absorção e a destruição concomitantes de outros textos, porque em constante atualização do passado do homem e da arte. Por isso, de acordo com o poema intitulado “Rascunho”, o poeta precisa “ser sempre rascunho, sempre início, vir-a-ser./ Nada de ser definitivo” (FERNANDES, 2002, p.93). Dessa forma, a poética fernandesiana se aproxima da poética telesiana na arte de a(r)mar o texto via intertextualização e tematização reflexiva da poesia. **Armar** e **amar** se confundem nas “ciladas” metalinguísticas, intertextuais e eróticas engendradas pela linguagem poética de José Fernandes.

Por sua vez, em *Corpo portátil*, de Fernando Fiorese, o “corpo” – como espaço concreto, sinestésico e sensível – é vestido pela cidade que o hospeda liricamente. A linguagem (trans)porta o corpo do eu ao corpo do outro e, muitas vezes, esse corpo do outro se refere à “musia”, fusão de mulher e poesia.

No poema “Das cidades em geral”, pertencente à parte intitulada “O corpo e as cidades”, o sujeito lírico expressa: “De quantas cidades estive [...] / poucas vestiram este corpo, / camisa feita de encomenda, / sem rugas, pences, rebordos” (FURTADO, 2002, p.21). A cidade-musia que – uma vez visitada – hospeda, veste e (trans)porta poeticamente seu corpo portátil e por este é, concomitantemente, hospedada, vestida e (trans)portada, certamente não é a cidade “De Ouro Preto”: “De quantas cidades estive, / Ouro Preto me exigiu menor, / da estatura do penitente / que suplica baixar o céu / (e o céu já não baixa, Senhor). / São casas, outeiros, igrejas / lecionando na vertical [...]” (FURTADO, 2002, p.23), porquanto neste poema se privilegia a estatura histórica da arte e da arquitetura da cidade em detrimento da “estatura do penitente”. Esta observação nos remete ao poema “3” da série “Caprichos bibliográficos”: “[...] Do professor, [o livro é] como que o gato / que contra as visitas conspira / com seus caprichos bibliográficos: / ora novelo, ora leopardo, / humor que nenhum domestica” (FURTADO, 2002, p.34). A tradução do urbano em imagens significa a operação sobre arquétipos que remontam à fundação da cidade. A cidade, tal qual o livro do professor, conspira contra as visitas, pois a representação da cidade pressupõe a escavação das camadas de tempo e matéria acumuladas e armadas pelo labor de gerações, assim como a representação do livro implica o desnudamento do foro íntimo do professor, subjacente aos seus caprichos bibliográficos, quem sabe a inserção de grifos no texto, anotações às margens das páginas, que constituem seus enigmáticos intertextos mais recônditos.

No livro *Corpo portátil*, Fernando Fiorese tateia novas direções estéticas, instigado sobretudo por uma releitura surrealista, uma apropriação original no contexto brasileiro, que incide no desejo de hospedagem sob medida no corpo da “musia”, mulher e poesia. Entretanto, também não é na voz poética surrealista do texto “De Tiradentes” que adquire contorno a cidade-musia: “Tiradentes me fez enorme, / desajeitado de comprido, / menino que enfim se descobre / com estatura de abismo [...] / e encolhe os braços com cuidado / para não alertar os emboabas, / nem condenar ao mar as águas / do Chafariz de São José” (FURTADO, 2002, p.24), uma vez que a estatura histórica da cidade-maquete esculpida milimetricamente opõe-se à “estatura de abismo” do menino. Estas reflexões nos reportam novamente ao poema “3” da série “Caprichos bibliográficos”: “[...] Do menino [o livro é] secreta íngua / que mais de ano demorasse, / purgando o corpo do que ainda / será furor, ferida ou frase [...]” (FURTADO, 2002, p.34), posto que o corpo acompanha a escrita, e fica a descoberto, exposto à ferida das

sucessivas erratas que o roçar do real rascunha no papel da pele. De acordo com Jean-Michel Maulpoix (1998, p.125, tradução nossa), “o lirismo define-se menos pela expressão de um estremecimento íntimo do que pela errância nas periferias do sujeito”. A tentativa de expressão visita todo o corpo, procurando frestas por onde passe o cerne da palavra ou por onde possa acolher o mundo e dele vestir-se. O crivo fundamental que separa as águas do tempo presente dos anteriores, em que subjaz a concepção deste período atual, consiste na dúvida sobre o sujeito e sobre a continuidade histórica. As relações do indivíduo consigo próprio e com o outro, a cidade, a linguagem, ou mesmo com o passado e o futuro são questionadas.

No âmbito dessa questão, assume relevância o fato de que o poema fioresiano “De Diamantina” revela a “cidade” como outro corpo – no caso, feminino –, e, simultaneamente, outra linguagem, a que o corpo do sujeito lírico se entrega prazerosamente, porquanto, em relação ao *corpus* de sua “musia”, não se sente “menor”, como diante da cidade de Ouro Preto, ou “enorme”, como perante a cidade de Tiradentes: “De quantas cidades estive,/ Diamantina tem o tamanho/ do corpo com que se ama e vive/ com folgas e bolsos largos/ para acolher-nos no regaço [...]” (FURTADO, 2002, p.25). Cumpre-nos enfatizar a alusão aos livros *Sevilha Andando* e *Andando Sevilha*, de João Cabral, em que encontramos a Sevilha cigana, cujas ruas estreitas sabem acolher o homem, e a “Sevilha de bolso”, que será sempre levada pelo poeta: “[...] uma casa que vai comigo/ e que invoco quando é preciso” (MELO NETO, 1995, p. 641-642). Conforme sugerem esses títulos de livros cabralinos, a cidade é a mulher e a mulher é a cidade.

Na poética fioresiana, as metáforas visuais conformam a cidade que habita o sujeito na cidade que o sujeito habita. O hedonismo do corpo se funde ao hedonismo estetizado, gerando a singularidade de um corpo plural. O corpo do sujeito a(r)ma a arquitetura erótica da cidade-musia e é por esta a(r)mado: “[...] Tem os olhos da altura do homem,/ e ruas que arregaçam as mangas,/ e pátios de pássaros destros,/ e capelas que erguem as saias/ para deixar fugir o céu” (FURTADO, 2002, p.25), posto que, como o sujeito lírico expressa no poema “Do céu de Diamantina”, essa cidade sabe “[...] a medida / de nos dar o céu sem o impor./ E começa por estendê-lo [...] / até que possamos tocá-lo,/ físico e azul como um lençol” (FURTADO, 2002, p.26). Estas constatações nos reportam ao poema “3” da série “Caprichos bibliográficos”: “Do emigrado, o livro é o céu/ onde lembrar a terra lábil/ (a que denominamos língua),/ e nem a sombra de Babel/ eclipsa esse sol portátil [...]” (FURTADO, 2002, p.34). Sendo o

livro o “céu”, o “sol portátil”, e, portanto, o “corpo portátil”, configura o passaporte para a polifonia que instaura, ao contrário da incomunicabilidade gerada na Torre de Babel, o enriquecimento do discurso em múltiplas possibilidades linguísticas e intertextuais, conceito este veiculado na obra barthesiana *O prazer do texto*, em que o autor analisa o prazer sensual do texto para quem lê ou escreve. Segundo enfatiza Roland Barthes (1977, p.7-8), o antigo mito bíblico se inverte em relação ao texto de prazer, posto que este corporifica uma Babel feliz, onde o sujeito chega à fruição pela coabitação das linguagens. E é justamente este procedimento de colocar, em sincronia e diálogo babélico, literaturas de diversas épocas e vários lugares do mundo que caracteriza a poética específica de Fernando Fiorese, bem como a de José Fernandes.

A teoria de Barbosa (1986, p.36) segundo a qual a linguagem do poema permite leitura sucessiva da multiplicidade das linguagens no espaço e no tempo coaduna-se com a referida teoria barthesiana acerca da coabitação das linguagens no texto. No poema “Rios da vida”, pertencente à parte intitulada “Erosótica”, em que o poeta José Fernandes explicita o seu projeto de vida, de maneira enfática e determinada, repetindo o verbo querer, na primeira pessoa do presente do indicativo, no início dos versos um, três, seis e nove, podemos ler a passagem permanente de outras linguagens: “Quero juntar as pontas da vida: [...] / Quero recompô-los [os fios] no grande novelo, [...] / Quero também juntar os rios da vida: [...] / Quero recompô-las [as águas] no grande mar [...]” (FERNANDES, 2002, p.101). O sujeito lírico deseja abarcar a totalidade do ser, juntando “**todos** os fios” e “**todas** as águas” esparramados, a fim de aguentar “**todas** as pontas”.

Em outras palavras, há o desejo de instauração de um poema único, confluência de todos os tempos e espaços, posto que o poeta quer atar **todas** as cicatrizes e **todos** os afagos, a fim de estar “seguro/ de que **todas** as substâncias da vida/ estão guardadas nos mares calmos/ destes e de **todos** os outros dias” (FERNANDES, 2002, p.101, grifo nosso). Desta forma, o poeta promove o encontro das águas doces e do “íodo amargo” da vida, harmonizando com o cosmo.

No poema fernandesiano em questão, o poeta dialoga com o romance machadiano *Dom Casmurro*, especificamente com o segundo capítulo: “O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência” (ASSIS, 1991, p.2), para erigir um texto poético com seu próprio pensamento, sensibilidade e criatividade: “Quero juntar as pontas da vida: todos os fios esparramadas por aí./ Quero recompô-los no grande novelo,/ amarrá-los um a um no fio dos anos,/ dos meses, dos

dias e até das horas” (FERNANDES, 2002, p.101). Por sua vez, Machado dialoga com textos literários outros para engendrar o seu. Portanto, faz-se imprescindível que nos reportemos ao segundo capítulo de *Dom Casmurro*, em que, propondo-se a “atar as duas pontas da vida” e assumindo a frustração de sua tentativa, o autor constrói, desde o início, um narrador problemático e problematizador. A seleção do foco narrativo em primeira pessoa privilegia as impressões do observador em detrimento das dimensões inerentes à realidade:

O meu fim evidente era atar as duas pontas da vida, e restaurar na velhice a adolescência. Pois, senhor, não consegui recompor o que foi nem o que fui. Em tudo, se o rosto é igual, a fisionomia é diferente. Se só me faltassem os outros, vá; um homem consola-se mais ou menos das pessoas que perde; mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo. O que aqui está é, mal comparando, semelhante à pintura que se põe na barba e nos cabelos, e que apenas conserva o hábito externo, como se diz nas autópsias; o interno não aguenta tinta. Uma certidão que me desse vinte anos de idade poderia enganar os estranhos, como todos os documentos falsos, mas não a mim [...] (ASSIS, 1991, p.2).

A conclusão de que a alma não aguenta tintura diagnostica a velhice melancólica e “sem afagos” do narrador. O típico humor machadiano gravita em torno da questão metafísica do ser e do parecer, da essência e da aparência, da dúvida entre o que conhecemos das pessoas e o que elas são verdadeiramente. Um momento densamente epifânico se encontra em: “[...] Se só me faltassem os outros, vá; [...] mas faltou eu mesmo, e esta lacuna é tudo [...]”. Ao narrador falta o *iu*, a que José Fernandes, em notas de rodapé referentes ao seu poema homônimo pertencente à primeira parte do livro *Cicatrices para afagos*, tece a definição: “*Iu* significa eu. Em hieróglifo, compõe-se mediante a união do íbis e do panículo (cacho de trigo). É o eu em sentido metafísico, porquanto simboliza a essência do ser, ou a junção do eu e do me” (FERNANDES, 2002, p.44).

Segundo teoriza Martin Heidegger (1962, p.407, tradução nossa), “a análise da historicidade do ‘ser-aí’ trata de mostrar que este ente não é ‘temporal’ por estar dentro da história, mas, ao inverso, só existe e pode existir historicamente por ser temporal no fundo de seu ser”. Isso posto, a obra *Cicatrices para afagos* pode ser compreendida à luz da filosofia heideggeriana, porquanto “juntar as duas pontas da vida” é juntar o eu e o me, é voltar-se para si mesmo, interiorizar-se, resgatar-se, alcançar a plenitude, de forma que a alma não precise de tintura, como é o caso do poeta José Fernandes, no texto poético “Metafísica”, da segunda parte do livro: “[...] Sou um hieróglifo ou

hieroglifo:/ união do íbis com o panículo./ Sou eu mesmo” (2002, p.69) e no poema “Rascunho”: “[...] Quero apenas ser passagem./ Passagem para mim mesmo,/ para o meu eterno rascunho” (2002, p.93). Em seu projeto literário, José Fernandes quer juntar **todos** os discursos de autores consagrados e recompô-los no grande discurso intertextual: a Poesia (alcance da plenitude dos discursos). Por isso, sua (re)composição literária é um vir-a-ser eterno, uma vez que pressupõe o cosmos literário. No poema “Rios da vida”, o poeta estabelece, implicitamente, uma relação entre o fluxo dos rios e o fluxo dos discursos. A sintaxe coordena as relações que criam o fluxo da água e do discurso ou, como sugere uma imagem de João Cabral de Melo Neto (1995, p.350), a sintaxe “enfrasa” os fios de água e as palavras:

“Rios sem discurso”

Quando um rio corta, corta-se de vez
o discurso-rio de água que ele fazia;
cortado, a água se quebra em pedaços,
em poços de água, em água paralítica.
Em situação de poço, a água equivale
a uma palavra em situação dicionária:
isolada, estanque no poço dela mesma,
e porque assim estanque, estancada;
e mais: porque assim estancada, muda,
e muda porque com nenhuma comunica,
porque cortou-se a sintaxe desse rio,
o fio de água por que ele discorria.

O curso de um rio, seu discurso-rio,
chega raramente a se reatar de vez;
um rio precisa de muito fio de água
para refazer o fio antigo que o fez.
Salvo a grandiloquência de uma cheia
lhe impondo interina outra linguagem,
um rio precisa de muita água em fios
para que todos os poços se enfrasem:
se reatando, de um para outro poço,
em frases curtas, então frase e frase,
até a sentença-rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate.

A fragmentação do curso da água se assemelharia ao isolamento das palavras, ou seja, sem inter-relacionamento não haveria discurso. Dispor as palavras em frases ou “enfrasar” as palavras é o primeiro momento de construção dos discursos. Juntar os diferentes discursos (“rios da vida”) no espaço intertextual (“grande mar”), constitui o

processo de intertextualidade, que envolve a passagem permanente de outras linguagens.

As três partes do livro *Cicatrizes para afagos* foram feitas, de certa forma, pensando na ação do tempo sobre as palavras, à medida que elas se criam e se recriam a cada poema e em cada época, pois cada poeta é um filho e pai do tempo, que ele cria e que o destrói. Desta maneira, o poeta José Fernandes sempre teve esta preocupação em se eternizar através da criação poética.

Retomando nossas reflexões acerca de *Corpo portátil*, de Fernando Fiorese, cumpre-nos ressaltar que, no poema “Da Casa da Glória”, o desejo do sujeito lírico de que seu corpo seja ponte de outro corpo, remete-nos ao desejo machadiano e fernandesiano de “atar as duas pontas da vida”: “De quantas cidades estive,/ raras as que me acolheram/ sem o desejo de agarrar [...] / em poucas encontrei a lição/ que a Casa da Glória me dá:/ de arremessar o corpo ao longe/ (mesmo com século de espera)/ para do outro fazê-lo ponte” (FURTADO, 2002, p.27). Estas considerações oportunizam-nos a leitura de que seu corpo é portátil porque se a(r)ma para (trans)portar o corpo do outro – que, no caso, constitui uma referência ao corpo da cidade-mússia – e se desa(r)ma para que por este seja (trans)portado. A Casa da Glória (Diamantina-MG) incorpora uma amalgamação cronotópica, à maneira da recomposição dos rios da vida no grande mar intertextual fernandesiano. Esta afirmação encontra suporte evidente no metapoema de Fernando Fiorese em que há referência explícita a Manuel Bandeira e a Homero:

“Das cidades sob medida”

Embora me sirvam de abrigo,
dos cenários às personagens,
forneçam o de que preciso
para um plágio de Pasárgada
ou minha Ítaca de bolso,
das cidades entre parênteses
(neste poema ou na memória),
nenhuma desconhece a régua,
o traço do corpo que as escreve,
escreve como quem se entrega
(FURTADO, 2002, p.22).

Enfim, em *Corpo portátil*, o corpo é a medida que o tempo e o espaço hospedam e vestem e vice-versa, como se apura no poema da série “Conversa na alfaiataria”, intitulado “Aviamento”: “[...] Corpo é como ter o mar na gaveta,/ um cômodo a cumular nossas perdas,/ uma pausa conspirando o relógio” (FURTADO,

2002, p.39). Reitera nossa observação o último verso do poema “Quarto de Sá-Carneiro, Hotel Nice, Paris”: “Um quarto sozinho,/ farto das coisas que não teve. [...] / Afora isso,/ **Todos os cenários que entretanto Fui...**” (FURTADO, 2002, p.16, grifo do autor), que dialoga com o poema “Manucure”, da obra intitulada *Poemas Dispersos*, de Mário de Sá-Carneiro (1995, p.135, grifo nosso): “[...] Brumosos planos desviados/ Abatendo flechas, listas/ volúveis, discos flexíveis,/ Chegam tenuamente a perfilar-me/ Toda a ternura que eu pudera ter vivido,/ Toda a grandeza que eu pudera ter sentido, / **Todos os cenários que entretanto Fui...**”.

No que concerne à alusão ao poema de Manuel Bandeira (1974, p.222): “Vou-me embora pra Pasárgada/ Lá sou amigo do rei/ Lá tenho a mulher que eu quero/ Na cama que escolherei”, algumas elucidações ancilares fazem-se oportunas. O nome de Pasárgada, famosa cidade fundada por Ciro, o antigo, cujo significado é “campo dos persas” ou “tesouro dos persas”, suscitou na imaginação de Bandeira uma paisagem fabulosa, um país de deleites, como o “*L’invitation au voyage*”, de Baudelaire. Sob este prisma, “Vou-me embora pra Pasárgada!” configura um grito que epifaniza a mais aguda sensação de abstinência do viver. Pasárgada metaforiza o espaço onde podemos viver oniricamente o que a vida nos cerceou. Isso posto, Fernando Fiorese, em sua arquitetura poética “das cidades sob medida”, oportuniza-se a reconstrução de sua Pasárgada, antes Pasárgada de Bandeira, por sua vez, *a priori*, Pasárgada de Ciro. E quando o sujeito lírico cita Ítaca, da *Odisseia* de Homero, a que realidade geográfica se refere? Certamente, o real (se é que existe) surge filtrado, na epopeia homérica, pela plasmação poética das palavras, que se sobrepõem constantemente àquilo que se pretendia “factual”. Afinal, “no espaço incerto da relação entre o poema e uma certa circunstancialidade reconhecível como tal pelo leitor, [...] a circunstancialidade não pode ser confundida com o contexto de produção do poema” (MARTELO, 2004, p.248). Por sua vez, esta afirmação respalda-se na tese de que “[o] que é pensado é o efeito de sinceridade como verossimilhança (daí a noção de artifício, que tudo em arte tem de ser para ser arte) e nunca como verdade” (MAGALHÃES, 1999, p.268).

Em nossa leitura da série “Conversa na alfaiataria”, da obra poética de Fernando Fiorese, é imprescindível considerarmos que Paul Valéry (1999, p.204) compara a poesia com a dança, e que Octavio Paz enfatiza que o poema “[...] apresenta-se como um círculo ou uma esfera: algo que se fecha sobre si mesmo, universo auto-suficiente e no qual o fim é também um princípio que volta, se repete e se recria. E esta constante repetição e recriação não é senão o ritmo, maré que vai e que vem, que cai e se levanta.”

(PAZ, 1996, p.12-13). Isto posto, perscrutemos o poema “Corte e costura”: “Seja num baile, seja no armário,/ costura desdobra em alinhavos./ Ao mínimo gesto, a linha estremece,/ entornam os bolsos, levanta a bainha/ para acolher a flor da saia vizinha,/ dança o terno no rumor que o destece” (FURTADO, 2002, p.40). Considerando-se que, na concepção de Paz (1996, p.12), “A figura geométrica que simboliza a prosa é a linha: reta, sinuosa, espiralada, zigzagueante, mas sempre para diante e com uma meta precisa.”, os versos de Fiorese “Ao mínimo gesto, a linha estremece,/ entornam os bolsos” oferecem-nos a leitura de que naturalmente o “corpo” se (trans)porta da “linha” para o “círculo”, do “desfile” para a “dança”, da prosa para a poesia, do corpo singular para o corpo plural. Isto porque, sendo a poesia a forma natural de expressão humana e de inerência à sociedade, as origens da poesia e seu fim se confundem com os da linguagem, e, portanto, com o “corpo” que (trans)porta outros corpos, vestindo-os e sendo vestido por eles, como sugere o poema “1” da série “Caprichos bibliográficos”: “[...] o mesmo que a mão dentro do bolso/ surpreendesse outro e, nesse um, outros/ bolsos em sequências infinitas,/ à semelhança de uma dízima [...]” (FURTADO, 2002, p.32).

Sobre o lúdico, para o qual converge o “esfolhamento das tradições”, afirma Benedito Nunes (1991, p.182): “[...] parece-nos constituir um dos aspectos mais extensivos da poesia brasileira atual. Pela mesma via lúdica, unida à tematização reflexiva da poesia [...], o jogo poético vai buscar suas regras onde pode encontrá-las [...]”. Sob esta égide crítica, cumpre-nos ressaltar que o “corte e costura” e a “dança” regem as construções dos mais recentes poemas de Fernando Fiorese. Logo que o corpo se volta sobre os seus passos, à maneira do poeta, e se deixa seduzir pelas forças de atração e repulsão do idioma, que constitui o “jogo de a(r)mar”, penetra no âmbito de ecos e correspondências da musia, como parece nos revelar o poema “Prova”: “[...] Quando o corpo desborda em outro mar,/ forma com a roupa um jogo de armar,/ onde mais interessa o que se lança: [...]”. Mas quando o corpo, à maneira do prosador, resiste à corrente rítmica, fatalmente tende a manifestar-se em conceitos e não em imagens, em razões e não em correspondências, em silogismos e não em analogias, em marcha intelectual e não em fluir de imagens: “[...] uma linha desviada para o abismo/ basta para dar ao corpo o sentido/ de um impossível passo de dança” (FURTADO, 2002, p.41). Este poema, ao expressar “onde mais interessa o que se lança”, dialoga com o lido anteriormente intitulado “Da Casa da Glória”, em que o sujeito lírico aprende a “arremessar o corpo ao longe/ (mesmo com século de espera)/ para do outro fazê-lo

ponte”. Portanto, seu corpo é portátil porque se a(r)ma e desa(r)ma para, na dança, (trans)portar o corpo da “musia” e por este ser (trans)portado.

Segundo o crítico José Fernandes (1992, p.87), “partindo de recursos técnicos, o poeta contemporâneo, mediante a intersecção de palavras e consequente inserção de fonemas, obtém significados simultâneos que tornam a imagem ambígua e polivalente”. Com base nesta assertiva, ressaltamos que, no fragmento supramencionado, o termo “armar”, além de conservar a acepção de **armar**, revela o significado de **amar** e de **mar**. A expressão “jogo de armar” reflete o momento poético de fusão de duas correntes: a erótica e a metalinguística. Sustenta conotações eróticas e uma profunda meditação sobre a linguagem poética. O corpo que “desborda em outro mar” e “forma com a roupa um jogo de armar,/ onde mais interessa o que se lança” sugere o processo de intertextualidade tão amplamente aplicado nos textos de Fernando Fiorese, poeta que converte seu jogo em uma arte de a(r)mar.

No processo de “esfolhamento” do arquétipo da Esfinge, o poeta contemporâneo e o leitor interseccionam-se e amalgamam-se de acordo com o grau de absorção da e na linguagem. Neste contexto, a linguagem do poeta Fernando Fiorese é a “tradução/traição” desta consciência de leitura, posto que “começar o poema equivale a repensar a sua viabilidade através da **armação de novos enigmas** cuja solução o leitor há de procurar não somente na personalidade do poeta mas naquilo que [...] aponta para a saturação dos usos da linguagem” (BARBOSA, 1986, p.14, grifo nosso), ou seja, o *punctum saliens* incide no indício de um trajeto de leituras. Esta inserção reflexiva é reconhecível no poema “1”, de “Caprichos bibliográficos” – homenagem ao ensaio homônimo de Theodor Adorno (1973, p.17-29)–, que esclarece a assertiva do primeiro verso “Livro só existe no plural”, com a analogia do bolso em que há “chaves/ de cofres há muito saqueados,/ de gavetas que nenhuma abre,/ da cidade depois dos bárbaros,/ porque chegamos sempre tarde” (FURTADO, 2002, p.32). O sujeito lírico expressa a chegada sempre tardia para o livro e para a cidade, fato que não o impede de realizar-lhes a (re)inauguração.

A historicidade do poema moderno incorpora, além das relações entre o poeta e as circunstâncias cronotópicas, o nível de envolvimento intertextual engendrado. Portanto, para o poeta Fernando Fiorese, assim como para o poeta José Fernandes, a consciência histórica implica a cultural, porquanto se estabelece no texto poético uma relação de dependência entre a condição de sedução e a condição de enigma, conforme

preconiza Barbosa (1986, p.15): “o novo enigma é a resolução transitória de numerosos enigmas anteriores”.

Indubitavelmente, em *Corpo portátil* e em *Cicatrizes para afagos* destaca-se a existência do texto plural erigido mediante o entrecruzamento dos discursos num texto. Pelo que desenvolvemos no presente artigo, é extremamente pertinente o registro da afirmação de Roland Barthes (1977, p.49): “Saboreio o reino das fórmulas, a inversão das origens, a desenvoltura que faz com que o texto anterior provenha do texto ulterior”. Afinal, a poética de Fernando Fiorese e a de José Fernandes convidam o leitor a perscrutar tal fenômeno que, de acordo com a definição barthesiana, é “**uma lembrança circular**”. E é bem isto o intertexto: a impossibilidade de viver fora do texto infinito [...]: o livro faz o sentido, o sentido faz a vida” (BARTHES, 1977, p.49, grifo do autor). *Corpo portátil* e *Cicatrizes para afagos* constituem, por meio de seu enveredamento intertextual, uma deferência a poetas e teóricos literários renomados que, ostensiva ou veladamente, permeiam a habilidosa urdidura de um discurso notadamente *sui generis*.

Enfim, o fio condutor que perpassa os poemas fioresianos e fernandesianos consubstancia o pressuposto de Manoel de Barros (1996, p.75): “A expressão reta não sonha”, posto que, em *Corpo portátil*, o poeta Fernando Fiorese tece, com o “corpo”, a “dança” que não se quer “interrompida pelo voo da Esfinge” (FURTADO, 2002, p.16), assim como, em *Cicatrizes para afagos*, o poeta José Fernandes tece, com “cicatrizes”, a sua “lembrança circular”, engendrando um texto que se quer infinito. Isto posto, fica patente a relevância da afirmação de Barbosa (1986, p.14): “não se escreve mais apenas **para** o leitor [...]. Por isso, a decifração não está mais na correta tradução do enigma mas sim na recifração, criação de um espaço procriador de enigmas por onde o leitor passeia a sua fome de respostas”. A Esfinge, sedutora na recifração de seus enigmas, constitui o infinito espaço intertextual tecido pela poética contemporânea dos referidos autores.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. Caprichos bibliográficos. In: _____. **Notas de literatura I**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1973. p.17-29.
- ASSIS, J. M. M. de. **Dom Casmurro**. São Paulo: Cered, 1991.
- _____. **Memórias póstumas de Brás Cubas**. São Paulo: Scipione, 1994.
- AZEVEDO, A. de. **Poesia**. Rio de Janeiro: Agir, 1995 (Col. Nossos Clássicos).

- BANDEIRA, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.
- BARBOSA, J. A. As ilusões da modernidade. In:_____. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986. p.9-37.
- BARROS, M. de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de Jacob Guinsburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- FERNANDES, J. **Dimensões da literatura goiana**. Goiânia: Cerne, 1992.
- _____. **Cicatrizes para afagos**. Goiânia: Kelps, 2002.
- FURTADO, F. F. F. **Corpo portátil**. São Paulo: Escrituras, 2002.
- GENETTE, G. **Palimpsestes: littérature au second degré**. Paris: Éditions du Seuil, 1982.
- HEIDEGGER, M. **El ser y el tiempo**. México: Fondo de Cultura Económica, 1962.
- HUTCHEON, L. **Uma teoria da paródia**. Tradução de Teresa Louro Péres. Lisboa: Edições 70, 1989.
- KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. Tradução de Lúcia Helena França. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- MAGALHÃES, J. M. **Rima pobre**. Lisboa: Presença, 1999.
- MARTELO, R. M. Reencontrar o leitor: alguns lugares da poesia contemporânea. In:_____. **Em parte incerta: Estudos de poesia portuguesa moderna e contemporânea**. Porto: Campo das Letras, 2004. p.237-59.
- MAULPOIX, J-M. **La poésie comme l'amour**. Paris: Mercure de France, 1998.
- MELO NETO, J. C. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1995.
- MENEZES, E. D. B. de. O homem lúdico. **Revista de Ciências Sociais**, Fortaleza, v. 5, n. 2, p.5-33, 1974.
- MERQUIOR, J. G. A natureza da lírica. In:_____. **A astúcia da mimese: ensaios sobre lírica**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972. p.3-18.
- NUNES, B. A recente poesia brasileira: expressão e forma. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n. 31, p.171-183, out. 1991.
- _____. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In:_____. **A clave do poético**. Organização de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p.158-173.
- PAZ, O. Verso e prosa. In:_____. **Signos em rotação**. Tradução de Sebastião Uchoa Leite. Organização e revisão de Celso Lafer e Haroldo de Campos. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1996 (Debates, 48). p.11-36.
- SÁ-CARNEIRO, M. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- TELES, G. M. **Poemas reunidos**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1978.
- VALÉRY, P. Poesia e pensamento abstrato. In:_____. **Variedades**. Organização de João Alexandre Barbosa. Tradução de Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1999. p.193-210.

Artigo recebido em 29/03/2011

Aceito para publicação em 30/06/2011

RESENHAS

A CARTOGRAFIA DA NOITE, DE MICHELINY VERUNSCHK

Elaine Cristina CINTRA⁵⁰

VERUNSCHK, M. **A cartografia da noite**. São Paulo: Lumme, 2010. 72 p.

A cartografia da noite, de Micheliny Verunschck, é um livro que contempla os vastos espaços do eu e da própria escrita poética, realizado dentro de um projeto de precisão e cálculo, que mapeia alguns rumos e contra-rumos de territórios líricos já visitados pela autora em seus livros anteriores.

A proposta “cartográfica”, ciência que calcula, delinea e concebe mapas, está em toda parte: no léxico que deixa entrever termos dessa área, como em “Inventas latitudes/ paralelos/ me dividindo em Evas/ hemisférios” (VERUNSCHK, 2010, p. 30), ou a referência constante a espaços. Também na progressiva ordem das partes do livro de trinta poemas, o planejamento, a medição e depois a inversão do processo de se conceber um mapa da escrita poética se dão gradativamente. Assim, a “matemática” inicia o livro e é seguida pelas “projeções”. A terceira parte é a da “cartometria” propriamente dita, centralizando os temas. A quarta parte traz os “mapas” e a última, o “contrarumo”.

O livro inicia-se conduzido por dois textos precedentes que indicam, como um mapa, algumas direções a serem tomadas na leitura. No primeiro, a epígrafe com o excerto de *Avalovara*, de Osman Lins, fornece algumas pistas para a medição desse território, lugar onde o “Unicórnio circula entre essas páginas”. O livro é, então, apresentado em suas linhas centrais: a escrita de uma poética mítica de intensidades e de desafios abissais da inscrição dessas intensidades.

O segundo texto introdutório, um poema que precede todas as partes, traz a cartografia da noite explorando os espaços do eu. A escrita é conduzida pelos lugares poéticos que se interseccionam na noite, tempo mítico, no qual o sujeito tenta posicionar seus desdobramentos e inscrições. Dessa forma, rastreando, detalhando, tateando os contornos dos espaços poéticos, concebe-se um mapa, *work in progress*, que é

⁵⁰ Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, UFU, CEP 38400-000, Uberlândia, MG, Brasil – elcintra@yahoo.com

delineado à medida que seus contornos mostram sucessivamente os lugares líricos visitados pela autora.

A primeira parte do livro dedica-se ao cálculo, imitando a cartografia matemática, que subsidia a ciência dos mapas. A memória aqui surge como fundadora dos lugares a serem descritos, como se pode verificar no primeiro poema do grupo chamado “História”:

Desenterrar os mortos
e chupar seus ossos,
sugar seu mosto
de terra e sangue seco,
seu gosto secreto
de anos infindáveis,
arcos,
costelas,
arquitetura.

Se infeccionar com os mortos.
Triturar seus artelhos
de esponja ressequida,
pintar de negro e noite
os dentes e a saliva
e abandonar o sonho
viva,
muito viva.

(VERUNSCHK, 2010, p.17).

Outros mortos aparecem em “Matemática” contaminando os vivos nas idas e vindas do tempo, marcando também as tensões dos confrontos lexicais que são reiterativos na obra de Micheliny e que fazem de sua poesia um jogo intenso de sombras e luzes.

Tal tensão imprime uma marca de estilo significativa na poesia da autora. Além do cálculo e da ciência, lição aprendida no deserto cabralino, o livro traz essencialmente uma “Poética das intensidades”, como Mário Hélio apontou na crítica dos primeiros livros da autora. Tudo em Micheliny é hiperbólico, “Tudo desmedido./ Tudo voraz”. (VERUNSCHK, 2010, p.41). É com brutalidade que ela conclama a memória em suas vísceras. A dor é retorcida (“Naufrágio”), as agulhas de tricô ou em brasa estão sempre a provocar os nervos, a pele está furada, e em uma sala de dentista, a fragilidade do eu diante do outro é acentuada entre hemorragias e a “palavra/engasgada”. As escolhas lexicais e sintáticas são sempre inusitadas, o diálogo com a tradição caminha ao lado do

escatológico e inusitado. Até mesmo os exercícios metalinguísticos vêm acompanhados pelo susto, como no poema-barata:

tensa
atônita
atenta
à folha
pegajosa do poema.
Um calafrio quase
na carapaça dura
e o poema agridoce
acendendo
acendendo
dentro da madrugada escura.

O dia nasce
parindo um novo solstício
e ela,
impressa,
presa no poema-suicídio.
(VERUNSCHK, 2010, p.22).

O inseto é uma figura recorrente na poeta desde *O observador e o nada*, e, mais do que um exercício intertextual que salta aos olhos, a releitura através do humor e do asco apresentam a poesia como decorrente de tensões em que o sensível é testado em seus limites. Assim, o estímulo exterior, invasivo como na figura do inseto, provoca não só uma reflexão sobre o fazer poético, mas uma sondagem interna violenta e intensa que é dada através do olhar do e para o outro.

A presença lancinante do outro também é entrevista nas imagens eróticas e sensualistas, especialmente na segunda parte do livro, “Projeções”. Observados nas obras anteriores, esses movimentos corporais receberam uma atenção minuciosa da crítica. A respeito de *Geografia*, Solange Yokozawa (2010) afirma que o deserto em Micheline é árido, “mas conserva uma sensualidade plástica em suas formas” (p. 15), traço intenso que imprime uma das diferenciações entre essa autora e Cabral. Esses “sensualismos de intensidades”, expressos em metáforas que não são tradicionalmente associados a ela, são, segundo Yokozawa, uma “configuração da intimidade sem intimismo”.

A “Poética das intensidades” se revela principalmente na composição das imagens em *Cartografia*. Incisivas e desconcertantes, elas confirmam nesse livro a vocação para o mapeamento do nome, como atentou João Alexandre Barbosa (2003) em sua crítica. Apoderando-se do imaginário tradicional (asas, voos, pedra) ou recorrendo a

elementos míticos (“jardim de serpentes/que me devoram os pés”, p. 31; “decifre/ – ou me devore”, p. 32), os poemas confirmam o procedimento da autora de buscar, em um eterno devir, o nomear e o nomear-se, exercício de definição *ad infinitum*. Nesse sentido, a enumeração e a anáfora são os recursos usados para a tentativa de se encontrar um nome que, escorregadio, precisa ser sempre reinventado e, na maior parte das vezes, termina no nada. Bichos, insetos, lugares, o corpo, tudo é tateado e mapeado cuidadosamente, na tentativa borgeana de, através da imaginação e da criação, buscar a palavra que sempre está além. Assim, as imagens de Micheliny são lugares a serem visitados, mas que nunca se fixam, e, além do cálculo e da aridez cabralina, trazem a lição do sonho.

É preciso não esquecer que o livro, no entanto, propõe-se como uma cartografia, e as imagens visitam lugares em que as distâncias, direções e ângulos das subjetividades são metaforicamente calculados. Na parte chamada “Cartometria”, essas medições são efetuadas a partir de espaços que vão de Troia a Recife, lugar-origem da autora. No poema “Arrecife”, jogo com a descrição geográfica e o nome da capital de Pernambuco, é possível notar alguns índices dessa “cartometria”:

Desse ponto
partem distâncias imaginárias
que contam
das reais distâncias entre nós.
Um homem posto
à frente de uma janela
é o fantasma de si mesmo
suspenso por linhas
e cores improváveis.
Somos ele
e ele é todos nós
como se não fôssemos
(ainda)
a cidade
em seu entorno.
Somos ele
e seus ombros caídos.
Somos ele
e seu rosto roído pelos peixes.
Somos ele
e as ruas estreitas
que o cortam
e que nele se impalam
como postes
travas
e outras saudades sem sentido
(como qualquer outra saudade).

[...]
Somos o real
e nada somos.
E isso é tudo.
(VERUNSCHK, 2010, p.37-38).

A grande barreira de rocha que se estende pelo mar, em um movimento de intersecção entre a dura pedra e a maleabilidade do mar, conduz para outros entrelaçamentos: o personagem (um homem na janela) e o local, o real e o eu, o nada e o tudo. O plural da primeira pessoa aponta para essa desindividualização, levando para a coletividade do espaço e ao mesmo tempo, coloca o homem no local, humanizando a cidade. Assim, espaço e subjetividade se tornam um só, em uma ambiguidade que aponta para um jogo de espelho e simulacros: o real esfacela-se e refaz-se no sonho.

Todas essas imagens apresentam um viés negativista, que perpassa toda a cartografia de Micheliny, não só pela reiteração do nada, que finaliza alguns poemas, como também pelo silêncio, tom escolhido para a obra. Esse olhar de negatividade poética representa um “gesto de desenhar uma ausência”, como a autora comenta em entrevista (PIRES & YOKOZOWA, 2010), encontrado até mesmo nos exercícios metalinguísticos, nos quais as palavras ora escapam ora se aproximam, espreitando (“Cercos”), mas sempre em movimento como uma criança antiga, brincando de recriar-se.

No final, o real retoma os lugares das coisas imaginadas. No contra-rumo, sentido contrário, rumo às avessas, o mapa sonhado na noite encontra o Sol, que devolve as coisas sonhadas para a realidade, não podendo, no entanto, apagar o rastro dos sonhos, que “entre o Abismo e o Unicórnio” deixa suas marcas indelévels.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, J. A. Um pomar às avessas. In: VERUNSCHK, M. **Geografia íntima do deserto**. São Paulo: Landy, 2003. p.10-19.

PIRES, A. D.; YOKOZAWA, S. F. C. O gosto pelo rigor: Entrevista com Micheliny Verunsch. **TextoPoético**, Araraquara/Goiânia, v.8, 1º sem. de 2010. http://www.textopoetico.org./index.php?option=com_content&view=article&id=106&Itemid=30 Acesso em 29abril 2011.

VERUNSCHK, M. **A cartografia da noite**. São Paulo: Lumme, 2010.

YOKOZAWA, S. F. C. Geografia íntima das coisas: a poesia de Micheliny Verunsch. **TextoPoético**, Araraquara/Goiânia, v.9, 2º sem. de 2010.

http://www.textopoetico.org./index.php?option=com_content&view=article&id=124&Itemid=31. Acesso em 30 abril 2011.

**VIAVÁRIA: IACYR ANDERSON FREITAS
REELABORA RUÍNAS DE ERROS DA HISTÓRIA**

Paulo ANDRADE⁵¹

FREITAS, I. A. **Viavária**. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora, MG: Funalfa, 2010. 136 p.

Por isso urge unir, a frio, o que o acaso
dissipou, o que se tornou exausto
de florir, pois a si mesmo (e a prazo)
este livro se entrega em holocausto.
(FREITAS, 2010, p.17).

Ontem tudo foi promessa
Agora perdeu-se o céu
(FREITAS, 2010, p.81).

O poema *Viavária*, que abre o livro homônimo do mineiro Iacyr Anderson Freitas, funciona como preâmbulo aos vários dramas históricos e individuais, encenados em nove séries, sobre os quais o poeta transpassa tempos e espaços para mostrar que o sistema de crenças, discursos e utopias não passa de “ruína de erros”. Neste jogo de observar com distanciamento os eventos históricos, obliquamente, sua fala insurge-se contra projetos desenvolvimentistas da modernidade e suas promessas de emancipação humana.

Portador de uma voz altamente comprometida, o eu-lírico utiliza-se da linguagem da poesia para “unir, a frio, o que o acaso dissipou”. É neste sentido que o livro se oferece como oblação, reiterando o forte valor de redenção da poesia. O leitor está diante de uma voz humanista, com profundo sentimento ético e solidário, mas que exclui o lirismo sentimental, graças ao uso da ironia e do humor como arsenal crítico.

Essa voz empenhada e reflexiva, consciente de seu lugar, como sujeito histórico, posiciona-se, concomitantemente, no passado e no tempo presente, observando as transformações sociais e suas conseqüências subjetivas. Olhar é móvel, mas a consciência é fixa, aguda, e pronta para revelar as contradições, apontar as ciladas – a “ruína de erros” – , sob diferentes aspectos e desdobramentos, que o Homem criou para si mesmo.

⁵¹ Departamento de Literatura, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, UNESP, campus de Assis, CEP 19806-900, Assis, SP, Brasil – paulo_andrade@vivax.com.br

Em “Das cidades em fuga”, o poeta nos lembra que a cidade – símbolo do esforço da civilização e das ações transformadoras da cultura – tem na Natureza sua origem e fundamento. Se a cultura produz homem, ele, por sua vez é imanente à natureza.

[...]
 As pessoas não fundam
 as cidades que alinham:
 fazem-nas com o barro
 que elas mesmas continham.
 (FREITAS, 2010, p.21).

As transformações advindas das experiências da modernidade – e as cidades estão relacionadas com tais experiências – não podem romper com o passado, porque ele é inerente às transformações do moderno. Deste modo, o discurso desenvolvimentista de transformação da natureza é visto como uma “armadilha” (p.22):

[...]
 armadilha de quem,
 ao dar sua cartada,
 pensa fundar a terra
 que lhe serviu de estrada.

Ao surgir, a cidade preserva a sua memória “marca humana do permanente ao lado da criação original cujo processo de conservação é o renovar-se por ciclos (PINTO, 2004, p. 226).

Assim, a voz lírica nos lembra que povos ancestrais (“turcos, árabes, sírios, espanhóis, coreanos”) trazem na “bagagem/ um colar de cidades/ que ficaram à margem”), insistindo na permanência da memória, da origem, no interior da modernidade, mesmo que esta continuidade se dê como fragmentos de mosaico ou como rastro. As cidades são como palimpsestos ou, como diz o verso do poema, “Os terrores mudados”: “Uma cidade feita/de cidades em fuga”.

Se as lentes do poeta estavam voltadas para uma visão panorâmica em “Das cidades em fuga”, na série seguinte, “Ponto de fuga”, o foco de observação se volta para o Estado de origem, onde o poeta promove um embate tenso, evidenciando contrastes entre Ouro Preto e Patrocínio de Muriaé. A primeira detém as reservas de ouro, mas, submissa, serve como objeto da exploração da colônia; a segunda, sua cidade natal,

marcada pela ausência e pela falta, mas se assume rebelde, como sujeito da própria história.

Em “Quilombo”, a voz lírica expõe a truculência e a crueldade promovidas pelos bandeirantes, no século XVII, ampliando o timbre da voz crítica. Os treze poemas da série narram as estratégias do diabólico Domingos Jorge Velho, responsável pelo total aniquilamento dos negros do Quilombo dos Palmares, em 1695: distribuiu “entre os escravos roupas de homens mortos pela varíola” e, em seguida, facilitando a fuga, deu a eles condições para que fossem se refugiar no Quilombo, contaminando, assim, toda a comunidade, conforme registro dos historiadores Luis C. A. Costa e Leonel I. A. Mello, de cujo livro, *História do Brasil*, o poeta retira a epígrafe, que serve de prefácio à série de poemas.

O traço polissêmico do título abre-se para inúmeras possibilidades de leitura. *Viavária* pode significar desde a variedade temática, unida por profunda coerência interna, até a multiplicidade dos procedimentos técnicos: variedade de versificação, de metro, de rima, de ritmo, enfim, extraídos do vasto repertório de Iacyr Anderson, profundo conhecedor da arte poética.

Logo no primeiro poema do livro, o leitor percebe a presença de João Cabral de Melo Neto, seja no uso das quadras e no prosaísmo descritivo, seja pela objetividade e rigor no corte, no ritmo e na intensa reflexividade. O acolhimento da herança cabralina é assumido nos dois poemas da série “João Cabral: método & visita”, nos quais Iacyr praticamente assume a voz do mestre pernambucano e sua poética de contenção e concretude. O primeiro poema, “João Cabral: o método em visita”, evidencia os recursos técnicos do mestre revisitado, na seleção cuidadosa de um léxico (a cana, a cal, aceiro) e de uma prosódia, fundamentada em quadras e versos de seis sílabas. O mesmo procedimento se faz presente em “João Cabral visita o Cemitério Municipal de Juiz de Fora”.

Um dos pontos de convergência entre a obra de Iacyr Anderson Freitas e a de João Cabral de Melo Neto consiste na relação entre o fazer poético e a consciência crítica. *Viavária* está voltado para uma visão crítica da realidade, tanto do passado quanto do tempo presente, momento em que o poeta expõe os dramas humanos no cenário da **urbe** contemporânea: solidão, prostituição e vazio interior (“*Ring my bell*”), miséria e alcoolismo (“Despacho no bairro Poço Rico”), o sonho, falido, de ir para a Europa em busca de melhores condições de vida (“Ceci na Via Selci, em Roma”,

“Pablito”, “Jóia de Dijon”). Poemas marcados por um prosaísmo irônico que reiteram, no tempo presente, a mesma “ruína de erros”. Tempos de decepção e desencanto.

O alto grau de sofisticação técnica e de linguagem não impede Iacyr Anderson Freitas de buscar comunicação com o leitor, como defende João Cabral no ensaio “Da função moderna da poesia”:

O poeta moderno, que vive no individualismo mais exacerbado, sacrifica ao bem da expressão a intenção de se comunicar. [...] Apesar de os poetas terem logrado inventar o verso e a linguagem que a vida moderna estava a exigir, a verdade é que não conseguiram manter ou descobrir os tipos, gêneros ou formas de poemas dentro dos quais organizassem os materiais de sua expressão, a fim de tornarem-na capaz de entrar em comunicação com os homens nas condições que a vida social lhes impõe modernamente. (MELO NETO, p.768-9).

Iacyr atinge a um tempo um alto grau de construção poética, utilizando uma linguagem descritiva e fortemente ligada à referência da realidade histórica. Uma das vozes mais consistentes no cenário contemporâneo, Iacyr é um poeta cuja sensibilidade foi sendo curtida por décadas a fio sem alarde, mineiramente.

REFERÊNCIAS

- FREITAS, I. A. **Viavária**. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora, MG: Funalfa, 2010.
- MELO NETO, J. C. de. Da função moderna da poesia. In: _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994. p.767-770.
- PINTO, M. C. de M. Charles Baudelaire, poeta da cidade moderna. In: BARBOSA, S. (Org.). **Tempo, espaço e utopia nas cidades**. São Paulo: Cultura Acadêmica; Araraquara: Laboratório Editorial FCL-UNESP, 2004. p.226.

**INFÂNCIA, MEMÓRIA E CONFLITOS EM A ESTRELA FRIA,
DE JOSÉ ALMINO**

José Batista de SALES⁵²

ALMINO, J. **A estrela fria**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. 73 p.

A poesia brasileira contemporânea, excetuando a obra de poetas como Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto ou Mário Quintana, ainda é compreendida como manifestação literária sem vigor e de escassa originalidade. Emparedada entre a consagrada geração, merecedora de crédito diante do público e da crítica, e o que se denominou poesia marginal dos já longínquos anos 1970, identificada com o despojamento, senão com a pobreza estética mesmo, e refratária ao compromisso com qualquer ordem por significar adesão ao regime opressor e à carece, a poesia brasileira de hoje de modo geral marca-se pelo gosto ao virtuosismo linguístico, no qual parece haver predisposição para comportamentos olímpicos ou relações assépticas com a realidade e, portanto, ausente de alguma problematização da condição humana.

O livro *A estrela fria*, de José Almino, publicado em 2010, pela Companhia das Letras, parece fugir a este diagnóstico. Embora não se trata de um conjunto de poemas uniformes e da mesma qualidade, sem dúvida trata-se de uma obra coesa, em que a maioria das composições possui alto nível de realização. Alguns poemas, na tradição do poema-piada, como se fossem drops poéticos tão ao gosto da poesia brasileira dos últimos trinta anos, entre os quais podemos citar “Locatário”, no qual o tom humorístico parece prejudicado por certo hermetismo fora do programa, poderiam ser considerados os pontos fracos do livro.

A obra parece buscar sustentação no dilema entre o passado e o presente. O tratamento dos problemas da infância e sua memória. Nesta tensão, o poeta parece renegar o passado que, renitente, não o abandona. Mas deste embate surgem infância e memória, como *Leitmotiv* da obra, segundo uma ótica não convencional, nada idealizada, porém fragmentada ou mesmo atormentada. Se o poeta recusa um tratamento idealizado do período de sua infância, sua percepção de presente e de futuro

⁵² Departamento de Educação, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS, *campus* de Três Lagoas, CEP 79620-270, Três Lagoas, MS, Brasil – salesjb@uol.com.br

não contribui para visão mais otimista da realidade, como podemos ler no poema “Uma ausência horrível e eu escrevendo”.

Poesia é, sobretudo, linguagem em tensão. *A estrela fria* (2010), por sua vez, sob a tópica moderna do deslocamento no tempo e no espaço, apresenta um eu-lírico contrito diante de sensações de inadaptação ou de desconforto afetivo que resulta num infundável círculo de ambiguidade e de tensões, entre as quais destacam-se o tempo da infância e a ativação da memória, materializadas em poemas que põem em causa a idealização da infância doce e fagueira, do passado glamurizado e heroico. No plano da linguagem, há tensões no interior das convenções do poético, como a convivência entre versos longos e curtos, a instabilidade rítmica, e entre os gêneros poético e o prosaico.

A infância, período da vida humana, como tema ou objeto de pesquisa, não é tão frequente na poesia brasileira mas, pela sua componente memorialística, invariavelmente aparece nos versos de inúmeros poetas e pelo menos dois deles marcam a poesia brasileira, Casimiro de Abreu (1837-1860), com o poema “Meus oito anos”, publicado em 1859, e Carlos Drummond de Andrade (1902-1987), com o livro *Boitempo* (1ª edição:1968). Se no poeta romântico há uma clara idealização do período, no modernista é notório o reconhecimento de sua vivência (“E eu não sabia que minha história era mais bonita que a de Robinson Crusoé”), mas em *A estrela fria* (2010), de José Almino, há clara dificuldade neste reconhecimento, embora sua memória não permita paz ao poeta. Neste sentido, ganham relevância versos como: “De longe,/ a infância queima:/ ela é a luz de uma estrela fria.”, ou “às vezes bobeio, quando os meus olhos abrigam os ermos da infância.” e “brumas e vagares da infância.”, nos quais pode ser notada certa dor diante das lembranças do período e sobretudo a recusa ou incompreensão sobre os seus próprios sentimentos.

Esta dificuldade do poeta aproxima-se do paroxismo com o poema “Canção do exilado”. Desde o título, é perceptível a referência a uma outra obra marcante da literatura brasileira, “A canção do exílio” (1ª edição: 1846) de Gonçalves Dias (1823-1864) e, no interior do poema, a intertextualidade com o texto bíblico, “Salmo 137”. Entretanto, igualmente desde o título se estabelece um elemento de tensão, visto que a canção não é o exílio, mas do ser exilado. Ou seja, o problema ou o enfoque é o eu-lírico, a sua voz. Aliado ao tom violento, talvez de ira, do texto bíblico, é possível dimensionar a relação conflitiva que o poema estabelece com a memória de seu passado: “Se eu voltar a lambar as botas do passado,/ se eu voltar a chorar a memória da memória:/ que me seque a mão direita!”.

Mas o livro merece destaque principalmente por seu labor com a linguagem e com a forma poéticas, pois por meio delas materializa e representa todo o estado de tensão que o eu-lírico quer expressar. Para apontar com alguma precisão esses dados, vejamos o poema que empresta seu título ao próprio livro, *A estrela fria* (2010).

É um poema composto por estrofes irregulares, dividido em seis partes numeradas por algarismos romanos e com 61 versos livres e heterométricos. No plano formal ou estrutural, existem várias correlações antitéticas, entre as quais podemos mencionar a métrica dos versos, marcadas pela alternância entre versos longos e curtos e sua realização rítmica determinada pela ocorrência do *enjambement*. Quanto à heterometria, nota-se que há dois versos de apenas uma sílaba e sete versos de duas sílabas ao lado de dois versos de dezessete sílabas e um verso composto por dezoito e um outro por vinte. Se considerarmos como curtos versos de até cinco sílabas e, longos, a partir de seis, do total de sessenta e um versos que compõem o poema, trinta e um contam apenas cinco sílabas e 30 versos constituem-se de mais de seis.

Obviamente, este fato vai apresentar, entre outras consequências, uma realização rítmica muito peculiar, reforçada de maneira original pelo *enjambement*. Mas, ressalte-se que este encadeamento de versos não se configura de modo categórico, de modo que paira uma certa dúvida sob seu efeito ou não, conforme se realiza a leitura. Como se houvesse alguma instabilidade rítmica.

Esta alternância métrica ainda corrobora para outra antítese, no plano da organização do poema, porque aproxima o discurso poético mais evidente, com ritmo e cadência mais marcados, do discurso narrativo, graças aos versos longos, de ritmo menos cadenciado, cuja alternância rítmica é fundamental para a riqueza do poema. No aspecto visual, torna-se mais evidente a oposição prosa e poesia com a divisão do poema em partes (seis) e até uma epígrafe, que parece ter função de título de um fragmento, como se dá na terceira parte. Além de alguns recursos do discurso referencial, como “De primeiro,” e “Depois,”.

Tal alternância entre versos longos e curtos, ocorrência ou não do *enjambement* e a divisão do poema em partes pode corroborar o estabelecimento de uma nova tensão: entre a porção inicial do poema, constituída pelas partes um e dois, e a segunda, formada pelas partes três a seis. Neste sentido, na primeira parte, predomina o aspecto externo do espaço, temperatura e a luz forte do Recife, porém a infância lhe parece fria, como a *estrela fria*. Para tanto, vejamos a parte um: “O verão era permanente./ Tanto fazia: alegria e dor/ tinha/ o calor do meio-dia.” Em oposição aos três últimos versos da

parte três: “De longe,/ a infância *queima*: ela é a luz de uma estrela *fria*.” (grifos meus). Na parte três, predomina o aspecto interior da personagem, preenchido pelo medo e pela opressão, conforme os versos: Na minha infância já não se morria de tifo,/ mas havia o medo,/ sufocando-me durante as noites,/ com lágrimas/ e o travesseiro. Nas partes cinco e seis, o eu-lírico revela enfim o seu estado emocional, desorientado e carente diante da passagem do tempo.

Por fim, toda esta construção antitética tem seu coroamento nas citações de versos de outros poetas e o possível diálogo que se estabelece no interior do poema. Neste sentido, é fundamental observar, por exemplo, a pertinência da epígrafe *There’s no **there** there*, retirada de *Everybody’s autobiography*, de Gertrude Stein⁵³, em que é plausível notar identificação entre a primeira epígrafe do poema, *There’s no **there** there* (em itálico e grifo do poeta), e os três últimos versos da segunda parte: “De longe,/ a infância *queima*:/ **ela é a luz de uma estrela fria**.” (grifo meu). Assim como Gertrude Stein constata a inexistência do lugar em que transcorreu parte de sua infância, o poeta olha para o passado e, apesar de “que *em Pernambuco leva dois sois*” (em itálico no original) e afligir-se com lembranças que queimam, localiza a infância num tempo e espaços siderais, daí atribuir-lhe a frieza, como se dela fugisse ou a negasse.

Em outras citações, de versos de outros poetas, se dá o mesmo caso. O eu-lírico demonstra identificação com versos alheios, como se, ao transcrever tais versos, se desincumbiria de falar de si e de um período tão aflitivo. Além de esquivar-se de determinada realidade que, embora “estrela fria”, queimava-lhe a alma, mostra-se mais à vontade numa espécie de hiper-realidade, aquela criada pela literatura.

A título de conclusão, *A estrela fria* (2010) é um grande acontecimento editorial no âmbito da poesia brasileira, pois que alcança com razoável êxito o *status* de realização estética e representação da vida humana. E, neste sentido, é toda construída sob a égide da tensão, materializada num pleno domínio da linguagem e de seus percursos. É uma poesia que causa impacto graças ao domínio da técnica e de conhecimento do ofício poético de seu autor.

REFERÊNCIAS

ALMINO, J. **A estrela fria**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

⁵³ Stein, Gertrude. **Autobiografia de todo mundo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010

ANDRADE, C. D. de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1988.

CARPEAUX, O. M. **Pequena bibliografia crítica da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Letras e Artes, 1964.

MELO NETO, J. C. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.

MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

STEIN, G. **Autobiografia de todo mundo**. São Paulo: Cosac & Naify, 2010.

ESQUIMÓ, DE FABRÍCIO CORSALETTI

Cristiane Rodrigues de SOUZA⁵⁴

CORSALETTI, F. **Esquimó**. São Paulo: Companhia das letras, 2010. 76 p.

Fabrício Corsaletti publicou seu primeiro livro de poemas, *Movediço*, em 2001, com prefácio do poeta, crítico e professor de Literatura da USP, Alcides Villaça, volume relançado, ao lado de três outros livros, em *Estudos para seu corpo* (2007). A vida na cidade do interior de São Paulo, Santo Anastácio, abandonada por Fabrício ao seguir rumo à capital para cursar Letras, é tema de seu primeiro livro, assim como o amor e o erotismo, assuntos que permanecem em *Esquimó*.

A retomada do passado e da família marca os versos do livro de 2010, em que o poeta elege como pasárgada a casa avistada na paisagem da infância – “aquela casa à beira/ dos trilhos do trem/ na segunda curva/ do caminho do sítio/ do tio” –, lugar em que poderia escapar da rotina diária feita de pesadelos, escrita e trabalho, intercalada com pausas “para o almoço” e para o “amor”. Casa que lembra o “casarão de madeira/ pintado de vermelho/ vivo/ que [ele] via/ fascinado”, anunciado em poema anterior, mas sobre o qual decide não falar, ou a casa “com janelas/ para [sua] nostalgia”, de texto adiante, relações que mostram como os poemas de *Esquimó* dialogam e se completam.

O tema da família e do passado é quase dado como encerrado, em certa altura do livro, no “penúltimo poema sobre meus pais”, pois, como “[seus] pais pediram/ que não escreva mais/ sobre eles”, Fabrício anuncia a “procura de temas/ que justifiquem// [suas] lágrimas”. Como falar da tristeza da família para justificar a própria é recurso utilizado pelo eu-lírico que está “ficando cada vez mais triste”, Fabrício decide “descongelar [seu] amigo esquimó” para beber com ele e ver o que acha sobre a impossibilidade de continuar a “justificar [...] seus remorsos” por meio de poemas que retomem a família.

O esquimó que dá título ao livro é citado, sem maiores explicações, em dois poemas: descongelado e chamado a beber rum com Fabrício, em um deles, e venerando uma mulher não nomeada, em outro – “você se divertia/ sendo adorada por um

⁵⁴ Centro Universitário Barão de Mauá, CEP 14090-180, Ribeirão Preto, SP, Brasil – c_rodrigues17@yahoo.com.br

esquimó”. O ser do frio, marginal em nossa sociedade, mas capaz de instaurar diálogo com o poeta, tomado de empréstimo de poema de Joca Reiners Terron – “Meu amigo esquimó nunca me deixa só” – e de música de Bob Dylan – “*Quinn the Eskimo*”, como afirma Corsaletti em entrevista ao jornal *O estado de S. Paulo* (2010), parece funcionar bem como seu *alter ego*, principalmente se levarmos em conta que, em oposição ao poeta, completando-o, está a imagem quente da amada: “o vento quente/ que [o] acompanha”, a “gueixa roxa” que apareceu quando “a paisagem estava/ quase toda/ apagada”, aquela cujo nariz “lembraria o focinho/ de uma capivara/ de pelúcia” e que faz o poeta se sentir “exilado/ dentro [dele] mesmo”, em suma, a única pessoa do mundo “que não está quebrada”.

A procura do calor como solução para a vida urbana fria aparece no poema de Terron, em que a quentura é oferecida ao eu-lírico, paradoxalmente, pelo amigo estrangeiro, capaz de encontrá-la em meio ao gelo. Já na canção de Dylan, Quinn, o esquimó, aparece como alternativa à rotina da vida, já que, ao aparecer, faz “todo mundo pular de alegria”, deixando de lado a monotonia e o desespero. De forma semelhante, nos poemas do livro de Corsaletti, há também a busca de completude para o eu “quebrado”, anunciado no poema de abertura do livro.

O primeiro poema de *Esquimó* faz referência, por meio do título – “*Everything is broken*” –, a outra música de Bob Dylan, retomando da letra da canção a repetição insistente do vocábulo “quebrado(a)” que, com vogal aberta em posição tônica, possui sonoridade oposta à de seu equivalente inglês. Em meio a afirmações entrecortadas por *enjambements* – “minhas botas/ estão quebradas” –, a repetição da palavra “quebrado”, enfatizada pela sonoridade do vocábulo, assume significados múltiplos – cansado, fragmentado, lânguido – que percorrem os poemas de *Esquimó*, em que o eu-lírico se anuncia como aquele que quer “cortar [sua] cabeça com uma espada/ e chorar pelo resto da vida”.

O eu poético que escolhe carregar a dor da culpa como “um/ dedo a mais”, não aceitando se arrepender ou se perdoar, afirmando-se no poema final “cansado da vida”, ou seja, quebrado, como anunciado no poema de abertura, intercala, no entanto, à melancolia e à tristeza, momentos de leveza, conseguidos, muitas vezes, por meio de humor, como ao revelar a felicidade por viver entre as próprias orelhas que “nunca botaram outro malandro no lugar” ou quando agradece aos rabanetes “que resistiram a nove anos de análise” e à analista que “não questionou [sua] paixão por rabanetes”.

Talvez por se sentir “quebrado”, ou seja, partido do mundo, o eu-lírico procure no outro a complementação, figurativizada por meio da imagem de dois opostos que se conjugam, no poema “A história de Chang e Eng”, dois gêmeos siameses que “fizeram fortuna/ se apresentando em circos/ ao redor do mundo”, poema baseado em fatos reais. Os irmãos formam a totalidade desejada pelo poeta – “Chang bebia e era temperamental/ [e] Eng era plácido e gostava de ler” – já que são a união da divisão sentida no próprio corpo do eu-lírico de *Esquimó*.

um dos ombros – o mais politizado –
é um escudo
em defesa do outro

o que sustenta o braço displicente
e a mão que quer ser poeta

Os gêmeos Chang e Eng sintetizam os dois eus do poeta, formado, por um lado, pelo ser social, chamado a resolver problemas práticos como o encanamento que vaza na cozinha e a se preocupar com o meio ambiente e a política, e, por outro, por faceta marginal semelhante ao esquimó em meio à cidade ou ao pato que o poeta deseja pensar ser, por um momento – “pato gordo/ e libidinoso/ à beira da lagoa/ correndo atrás de uma pata”.

Ao final do poema dos irmãos siameses, ao afirmar que “esta não é a [sua] história/ esta é a história de Chang e Eng”, o poeta deixa transparecer que, na verdade, a história é sobre ele mesmo. No início de seu livro, a série de poemas intitulados “Variações”, ao oporem pares simetricamente opostos, construídos por meio de pequenas alterações que causam mudanças de sentido, nos ensina, ao retomar a técnica de construção musical, que dentro de cada afirmação está, de forma latente, o seu oposto – “sou dos que vivem/ como se nada tivesse acontecido”; “não sou dos que vivem/ como se nada tivesse acontecido”. Da mesma forma, a afirmação ao final do poema dos siameses contém o seu contrário: esta é a história [do poeta]/ esta não é a história de Chang e Eng.

A variação percorre o livro de Corsaletti, aparecendo em meio a vários textos, formando, muitas vezes, pares de versos simetricamente opostos. Além disso, os dois momentos em que o recurso da variação é colocado em destaque – no grupo de poemas disposto após o texto de abertura e no poema de fechamento do livro – construindo o início e o final de *Esquimó*, forma, por meio de sua disposição, também uma simetria,

pois enquanto “Variações” mudam sentidos por meio de pequenas alterações, o poema de fechamento, “Seu nome”, é construído por versos que, mantendo, quase todos, o final inalterado – “seu nome” –, são drasticamente modificados por meio de associações semânticas.

Assim, a estrutura do livro de Fabrício reproduz uma das preocupações fundamentais do eu poético de *Esquimó*, a saber, a tentativa de compreender e legitimar o mundo “quebrado” e o ser cindido do poeta. Afinal, “tem gente que tem uma máscara/ tem gente que tem duas”.

REFERÊNCIAS

CORSALETTI, F. **Esquimó**. São Paulo: Companhia das letras, 2010.

CORSALETTI, F. Entrevista – Um esquimó na Paulicéia. Disponível em: <<http://pphp.uol.com.br/tropico/html/textos/3214,1.shl>>. Acesso em 5 jun. 2011.

CORSALETTI, F. Entrevista – Fabrício Corsaletti lança *Esquimó*. Disponível em: <<http://tv.estadao.com.br/videos,fabricio-corsaletti-lanca-esquimo,92369,253,0.htm>>. Acesso em 9 jun. 2011.

**INTERTEXTOS: RELAÇÕES COM O MUNDO NA POESIA DE O
HOMEM INACABADO, DE DONIZETE GALVÃO**

Audrey Castañón de MATTOS⁵⁵

GALVÃO, D. **O homem inacabado**. São Paulo: Portal, 2010. 72 p.

O homem inacabado, mais recente trabalho do poeta mineiro Donizete Galvão, publicado em 2010, caracteriza-se por manter um intenso – e profícuo – diálogo com o mundo, levado a cabo por meio do recurso da intertextualidade, que estabelece uma série de relações, tanto internas, entre os poemas do próprio volume, quanto com a obra pregressa do autor e com a de outros artistas – poetas, romancistas, pintores.

A quebra da linearidade da leitura – propiciada pelas ligações intertextuais desvendadas pelo leitor –, associada aos temas cantados pelos cinquenta poemas que constituem o volume, recriam no universo poético o mundo que produz o homem inacabado a que o título do livro alude e que o poeta tenta captar.

Esse homem, cujo reflexo o leitor cuidadoso pode vislumbrar em meio ao caos imagético produzido pelos poemas do livro, é o homem contemporâneo, principalmente o que vive no meio urbano, e que se angustia diante da necessidade de lidar com as complexas relações impostas por seu mundo e por seu tempo: relações que, de uma forma ou de outra, exigem dele, sempre, uma tomada de posição, uma escolha. Não poder, nunca, possuir ou alcançar o que quer que seja sem que algo tenha de ser preterido; daí esse homem ser incompleto, inacabado: há sempre uma parte dele que ficou para trás e há sempre uma parte dele a ser construída, porque cada escolha impõe um recriar-se a si próprio.

O projeto temático do livro – bem como sua estrutura multilinear – pode ser resumido em dois símbolos: a epígrafe de Aníbal Machado, retirada do livro *Cadernos de João*, e as ilustrações do artista plástico Rogério Barbosa.

Dispostas nas páginas iniciais (há também uma ilustração de Barbosa no final do livro) tanto a epígrafe quanto as imagens antecipam a viagem ao interior do homem e a

⁵⁵ Mestranda. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, UNESP, *campus* de Araraquara, CEP 14800-901, Araraquara, SP, Brasil – audreymattos@hotmail.com

forma multifacetada como esse homem se liga ao mundo, por meio da religião, do trabalho, das artes e das relações interpessoais.

Semelhantes a radiografias, as imagens de Rogério Barbosa sugerem a visão do avesso do homem, da sua estrutura confusa e desconcertante, pois impossível de ser traduzida ao primeiro olhar.

A epígrafe, por sua vez, antecipa os pontos norteadores da poesia de *O homem inacabado*: o diálogo intertextual intenso, a quebra da linearidade da leitura (característica marcante dos *Cadernos de João*, de Aníbal Machado), a atualização de elementos da tradição clássica, pois o trecho em epígrafe, além de remeter para a própria temática do livro – a da incompletude do homem – resgata o mito platônico da divisão do homem em duas metades que se buscariam por toda a vida: “A metade que parecia dele ficou a esperar a outra, que se forjava na cidade dividida. Não conseguia juntá-las.” (MACHADO apud GALVÃO, 2010, p. 3).

O poema “Anedota japonesa” (p. 12) sintetiza com eloquência as características da poesia de *O homem inacabado*: seus jogos intertextuais, a tendência expressionista ao exagero das imagens para tentar esboçar o estar no mundo do homem contemporâneo, a erudição desvelada a cada remissão dos poemas a obras de outros artistas. Principalmente, “Anedota japonesa” sintetiza o mundo cantado nas páginas deste livro: antagônico, espaço de lutas que, obrigando o homem a constantes escolhas e perdas, faz dele um ser estilhaçado e com um sentido de incompletude latente.

O poema, transcrito integralmente a seguir, constrói-se em torno de seis ícones que apontam tanto para características desse mundo a que se refere como para as marcas que, conforme mencionamos, caracterizam este trabalho de Donizete Galvão:

“Anedota japonesa”

Peixes mecânicos nadam,
raros, no aquário em Osaka.

Seu terno de vidro quebrou
no armário de espanto.

Um corvo com bico de aço
volta a furar seu cérebro.

As vísceras de Mishima
pulam debaixo da cama.

Nenhum cão na imensa Tóquio
ganirá por sua solidão.

(GALVÃO, 2010, p.12).

O primeiro ícone, o Japão, referenciado no título do poema, é a representação metonímica do mundo atual, com as contradições impostas pela convivência entre velhas crenças e comportamentos e as novas configurações sociais delineadas, principalmente, pelo avanço tecnológico, que determina cortes profundos na forma como os homens se relacionam entre si e com seu entorno.

O segundo ícone é o Aquário de Osaka (Kaiyukan). Considerado o maior do mundo, Kaiyukan é entendido pelo poeta como símbolo do mecanicismo e artificialismo com que o homem tenta equiparar-se à natureza. Seus esforços, entretanto, são baldados: no maior aquário do mundo os peixes são raridade.

No segundo dístico do poema os termos “terno de vidro” – referência explícita ao poema “José”, de Drummond – e “espanto”, que, em se tratando de poesia remete imediatamente ao poeta Ferreira Gullar, indicam que o terceiro ícone do poema é a própria Poesia e sua forma de recriar o mundo. O terno de vidro, que em “José” já denotava a fragilidade do homem, agora quebrado denuncia seu esfacelamento, seu sentimento de fragmentação, para espanto do poeta, desta vez, diante não da beleza do mundo, mas do seu aspecto de “engrenagem produtora de ruínas” (GALVÃO, 2010, p.7).

Daí o corvo – ave que para algumas culturas é símbolo de maus presságios – ser outro ícone do poema. Será, talvez, o mesmo corvo de Poe, que atravessou os séculos e pousou na contemporaneidade, agora com bico de aço, tanto mais contundente quanto a era que visita. Seu incansável *never more* – fonte de inquietação e desespero – agora ressignificado, aponta para o caminho sem volta para o qual o homem marcha, tal qual o José drummondiano, que não sabe aonde esse caminho vai dar, mas não pode impedir-se de continuar nele.

A imagem suscitada pelas “vísceras de Mishima” – quinto ícone do poema – pulando sob a cama, é o quadro do desassossego que caracteriza o homem moderno, mesmo em seus momentos de recolhimento e repouso. O suicídio do escritor japonês Yuko Mishima, pelo tradicional ritual do Seppuku, contrapõe um mundo em constante transformação a crenças e valores que, ainda que aparentemente desprovidos de significado na nova ordem social, continuam dividindo opiniões e ditando padrões de comportamento.

No dístico final, a “imensa Tóquio” simboliza, por antítese, a pequenez do homem. Sua sonoridade e temática, que fazem lembrar os “Versos íntimos” de Augusto dos Anjos – mais uma vez é recuperada, neste poema, a característica da intensa intertextualidade de *O homem inacabado* –, apontam para o sentimento perene de solidão e de incompreensão que o homem tem diante do mundo que cada vez mais se lhe parece paradoxal.

A temática da antítese é trabalhada também na forma do poema, cujos dísticos, em sua maioria, são metrificados em redondilhas maiores – a escolha da medida velha para falar do mundo atual complementa a mensagem veiculada no poema, assim como os ícones, todos associados de alguma forma ao exagero: o maior aquário do mundo, corvo com bico de aço, vísceras vivas sob a cama, a imensa Tóquio.

Tal é a leitura do mundo que se pode depreender do poema. A anedota japonesa traduz a piada de mau gosto que é, para o homem, o estar em um mundo que constantemente lhe toma algo, o faz sentir-se inacabado.

REFERÊNCIAS

GALVÃO, D. **O homem inacabado**. São Paulo: Portal, 2010.

MACHADO, A. M. **A arte de viver e outras artes**. Cadernos de João, ensaios, crítica dispersa, auto-retratos. Rio de Janeiro: Graphia editorial, 1994.

UM POETA ENTRE OS MOINHOS DE CARNE:

O homem inacabado, de Donizete Galvão

Bruno Darcoleta MALAVOLTA⁵⁶

GALVÃO, D. **O homem inacabado**. São Paulo: Portal, 2010. 72 p.

Para Evgen Bavcar

Que o anjo distraído de Klee
 proteja aqueles de corpo incompleto
 sacrificados à máquina
 mutilados pela guerra
 jogados de encontro às rochas

zele pelo corpo ferido
 oculto pelas palavras
 preso em próteses
 coberto por máscaras

que o anjo distraído de Klee
 guarde aqueles colhidos na engrenagem
 produtora de ruínas

(GALVÃO, 2010, p.7).

O incômodo e caricato *Vergesslich Engel*, de Paul Klee, cerra os olhos sobre uma sociedade que assassinou seus mitos e anjos – “simplesmente uma máscara de proa de madeira pintada”, nas palavras de Kafka (apud BAPTISTA, 2008, p.130). É neste mundo pós-utópico (ia dizer pós-apocalíptico) que se inaugura, em 2010, a última obra de Donizete Galvão, *O homem inacabado*.

De cara – neste primeiro poema do livro – o poeta faz incômoda referência a um rol marginal de artistas modernos, pais de uma modernidade quase ignorada pela vigente cultura oficial, e chaves para compreender a angústia em nossa contemporaneidade.

Sem apressarmos a leitura do poema, é mister dissertar um pouco mais sobre esses, nas palavras de Bauman, “tempos líquidos”.

⁵⁶ Graduado em Letras. Faculdade de Ciências e Letras. Universidade Estadual Paulista (UNESP), Araraquara, CEP 14800-901, SP, Brasil – brunomalavolta@gmail.com

Enquanto o fenômeno da dispersão poética continua a espalhar-se nas muitas praias da poesia contemporânea, aumenta e permanece a sensação de solidão do poeta moderno. Caçada a sua voz e a sua fama, ao poeta restou a marginalidade inglória do esquecimento. Menos acessível que outras artes (a música, o teatro, o cinema, o romance, a dança), talvez pela sua inalienável vocação reflexiva – exigente do leitor introspectivo – a poesia há mais de um século foi banida dos salões burgueses e, mais recentemente, dos jornais, com apenas uma tímida revivescência. Não bastasse isso, parece ser a arte menos sujeita a movimentos ou grupos de qualquer gênero, tornando difícil mesmo aos artistas a sua apreensão/compreensão, embora seja, diz-se, uma arte que não se altera desde Homero.

O mundo que banuiu a poesia é, pois, o mundo do espetáculo. A consciência da sociedade do espetáculo e do mundo do consumo – que talvez tenha chegado mais tarde ao Brasil, uma vez que no século XX estávamos envoltos nas questões de formação nacional, e nem mesmo tínhamos uma economia capitalista que fosse **nossa** – já era denunciada desde o Expressionismo, em um momento posterior à aposta do Futurismo e do *Art Nouveau* (ainda fortemente agarrados ao positivismo de Comte) em uma “higienização” promovida pela tecnologia, as guerras e o mundo moderno, “chamando a si a responsabilidade de humanizar este processo” (MEURIS, 2009, p.8; tradução livre).

A fala de De Chirico flagra a perspectiva de resguardo a essa louvação da modernidade por parte deste artista, e do Surrealismo, de maneira geral (DE CHIRICO apud KLINGSÖHR-LEROY, 2007, p.34):

Perante a cada vez mais materialista e pragmática orientação de nossa era [...] não seria excêntrico no futuro contemplar uma sociedade na qual aqueles que vivem para os prazeres da mente deixam de exigir o seu lugar ao sol. O escritor, o sonhador, o pensador, o poeta, o metafísico, o observador [...] aquele que tenta resolver um enigma ou julgar alguém, tornar-se-á uma figura anacrônica, destinada a desaparecer da face da terra como o ictiossauro ou o mamute.

Em um tom premonitório, De Chirico parece descrever exatamente o **nosso** mundo contemporâneo, embora fizesse, àquela época, uma conjectura aparentemente absurda, “excêntrica”, como ele diz, mas cada vez mais temível e irrefreável. Em confluência com ele, Octavio Paz dá uma definição muito semelhante a este artista-ictiossauro: “Condenado a viver no subsolo da história, a solidão define o poeta

moderno. Embora nenhum decreto o obrigue a deixar sua terra, é um desterrado” (PAZ, 1982, p.296).

Um dos motivos que levou irreversivelmente a cultura e o homem de cultura a esse caos absoluto, este “sem ter onde agarrar”, foi a traiçoeira substituição da cultura historicamente construída por séculos de discussões filosóficas, estéticas, políticas, éticas, a cultura ocidental, por uma cultura artificial: a cultura de massa (é necessário também investigar o quanto esta é produto fracassado daquela, como incita Guy Debord). Essa pungente e cruel substituição põe irremediavelmente abaixo tudo o que o artista e o filósofo reivindicam para si. Mais que isso, essa “nova cultura”, de massa, é o escudo e a espada de um sistema, econômico, político, e, principalmente, de dominação ideológica que, com a máscara falaciosa da democracia, tenta engessar, não só o proletário, mas também o intelectual e o artista; extingui-lo e a qualquer diversidade ou autenticidade cultural.

Neste panorama, empreender uma obra poética disposta a cantar este “mundo caduco”, temido por Drummond, é uma tarefa, embora urgente, inglória, disforme, antiestética e nauseante. Mas é a tarefa de *O homem inacabado*, obra composta pela mão de um artífice sensível, que conjuga intuição e técnica a uma profunda consciência de si e do mundo “desconcertado” que o abarca.

Donizete Galvão não está só nesta empreitada. Trata-se, *O homem inacabado*, de um livro de alta condensação e irrepreensível unidade, finamente traçadas sobre um abismo: o poeta, como é claro no conjunto de sua obra, é eminentemente lírico. Com a rara habilidade, entretanto, de emprestar a esse lirismo absolutamente fluido uma racionalidade e direção objetivas. Quem ganha é o conjunto da intenção poética, compondo uma paleta rica e original, na mesma linha de todos os grandes poetas pensadores do mundo, como Drummond, Camões e Baudelaire.

Partindo do conceito eliotano do “correlativo objetivo”, ou seja, de que é necessária uma objetivação do pensamento em recursos e elementos poéticos para passar com sucesso uma mensagem, todo o movimento que faz Donizete nesta sua obra-prima enfeixa-a no sentido de construir apenas um correlativo objetivo, que, embora polissêmico, possui sua força na unidade. Donizete quis ser todos em apenas um: decidiu cantar um tempo de maneira sucinta e universal, e triunfou.

O primeiro poema, acima transcrito, apresenta-se como matriz do decurso temático em que fluirá o livro. Optamos por uma análise mais apertada deste poema

para, a partir dele, introduzir os elementos gerais que fecham a *selva selvaggia* que compõe o livro.

Reynaldo Damazio traz à baila, ao escrever a orelha de *O homem inacabado*, a leitura crítica de Walter Benjamin sobre um quadro de Paul Klee, de que o próprio crítico fora comprador, e que se intitula *Angelus Novus*. Sobre esse quadro diz-nos Benjamin (BENJAMIN apud BAPTISTA, 2008, p.131):

Existe um quadro de Klee intitulado *Angelus Novus*. Nele está representado um anjo, que parece estar a ponto de afastar-se de algo em que crava o seu olhar. Seus olhos estão arregalados, sua boca está aberta e suas asas estiradas. O anjo da história tem de parecer assim. Ele tem seu rosto voltado para o passado. Onde uma cadeia de eventos aparece diante de nós, ele enxerga uma única catástrofe, que sem cessar amontoa escombros sobre escombros e os arremessa a seus pés. Ele bem que gostaria de demorar-se, de despertar os mortos e juntar os destroços. Mas do paraíso sopra uma tempestade que se emaranhou em suas asas e é tão forte que o anjo não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, para o qual dá as costas, enquanto o amontoado de escombros diante dele cresce até o céu. O que chamamos de progresso é essa tempestade.

O anjo a que se refere o poema de Donizete não é o *Angelus Novus*, e sim um desenho a lápis, um perfeito *Anjo distraído*, desse mesmo Klee. Diferente do outro – algo satânico –, este queda irremediavelmente contrito diante das ruínas do presente e do passado, e isenta-se de velar por um futuro [falacioso, hipócrita, autárquico, fascista]. Suas mãos, ambíguas, cerram-se de culpa ou premem-se em inquieta distração. Mas, se levarmos em conta este leve (sacana) sorriso em seu rosto, poderemos inferir que o anjo, em verdade, convoca ao suicídio. Seria possível que as divindades se tivessem tornado tão irônicas conosco? Merecemos este destino, o mesmo que legamos a nossos mitos? Seremos, imperdoavelmente, igualmente descartáveis?

Sem ironia e com ironia, Donizete Galvão apela para este anjo suicida. Sem ironia já que seus versos não possuem rastro de ludicidade. Como seguisse o poeta o conselho de Rilke, nas *Cartas a um jovem poeta*, de abordar grandes temas para afastar-se da ironia. Com ironia, já que ironia é a única verdade de uma vida que se mostra completamente relegada à pilhéria na cultura em que vive, embora seja, o poeta, o mais lúcido dos homens – o cego de um só olho, de George Orwell.

Outra referência que não pode ser esquecida é o fotógrafo cego Evgen Bavcar. Que estará o poeta sinalizando (somatizando em metáfora)? Aparentemente ele tateia este mundo, como em seus próprios versos: “tateia em um mundo/que sempre lhe será

estranho” (GALVÃO, 2010, p.30). Uma fala do fotógrafo, entretanto, explicita uma forte correspondência ética entre os dois artistas, passando por uma percepção do corpo, essencial para compreender o estar no mundo deste homem fragmentado (BAVCAR apud MARSILLAC, 2005, p.2):

O corpo pode tornar-se, assim, o espaço utópico mais imediato, isto é, o substrato material e incontrolável dos nossos sonhos. Partindo de uma ideia nova de corpo com a condição material de nossa liberdade, podemos conservar a subjetividade contra a mecanização das funções corporais e, principalmente, contra a robotização de nosso espírito.

Em atitude de prece, o poeta contemporâneo parece quedar, com a mesma ironia, desistência e contrição – forças que não se esclarecem –, como o *Anjo distraído*. Como o herói trágico, que atingiu a completude de sua existência ao enxergar o nó que (se) dera em seu destino, o poeta atinge a completude (lucidez) ao contemplar as ruínas de seu presente, longe de lograr felicidade ou absoluto com este processo, entretanto.

Logrando falácia, segue o poeta o ritmo abandonado de seus versos: sem força a realizar-se como palavra cantada, musa, este canto nem mesmo é um produto do *id*, e nada carrega de simbolismo ou investigação intimista. Simplesmente vomita-se, qual “rito deflorado”: “como a romã/fora/ninfa/deflorada” (GALVÃO, 2010, p.19). Antes, suplica em uma espécie de cristianismo primitivo a vinda dos anjos – sem esperanças de um absoluto religioso, de classe ou estético.

A última palavra, e o último verso, “produtora de ruínas”, dá ao poema o fecho que ele, em seu movimento livre e branco, pede: o desfecho anti-apoteótico, cujo contrário não caberia em uma poesia tão desgastada, tão desacreditada.

A última consideração que merece ser feita, nesta breve análise, é que as referências contritas a seus pobres contemporâneos, vizinhos (as pessoas), faz-se sempre apoiada por muletas: são índices de um corpo comprometido, autômato, esfacelado. A transcrição integral prova a ligação evidente com aquele ser compartimentado da sociedade do espetáculo de Debord (este mesmo tema, “o corpo com muletas”, é muito abordado nas obras de Salvador Dalí).

O próprio corpo do poeta mostra-se relevante na unidade da obra, esta enfeixando-se como um corpo, também: mimese de um mundo sensível doente? Quedos os mitos que o salvaguardavam, resta ao eu-lírico uma “mitologia ao rés-do-chão”, composta por seus contemporâneos artistas: estes lhe preservam a lucidez, mas apenas

isto. Menos que “demasiadamente humana” essa mitologia pode apenas ter o nível do sistema consumista do qual é câncer; o homem foi subjugado às ferramentas, aos produtos, à polícia do pensamento (os que resistem são atormentados por uma solidão dolorosa, cortada por televisões, telefonemas, contas – muito diferente da solidão do eremita). Não restam aparentes esperanças. O início-fim do século se prolonga...

Por último, é apenas importante ressaltar o caráter de compaixão e misericórdia que o eu-lírico de Donizete tem para com seus semelhantes. Messias pobre, resistente ao suicídio, está muitas e infinitas gerações distante de seu primeiro parente, Orfeu. Ainda Belo e ousado, entretanto, arvora-se teimosamente em “flor amarela/que teima em brotar/em zona de perigo” (p. 61). Que será do futuro?

REFERÊNCIAS

- BAPTISTA, M. R. Sobre anjos e folhas secas: em torno do Angelus Novus de Paul Klee. In: **Horizonte**, Belo Horizonte, v. 7, n. 13, p. 127-141, dez. 2008. Disponível em: <<http://periodicos.pucminas.br/index.php/horizonte/article/view/427>>. Acesso em: 27 nov. 2011.
- DEBORD, G. **A sociedade do espetáculo**. Rio de Janeiro: Contraponto, 2011.
- GALVÃO, D. **O homem inacabado**. São Paulo: Portal, 2010.
- KLINGSÖHR-LEROY, C. **Surrealismo**. Hohenzollernring: Taschen, 2007.
- MARSILLAC, A. L. M. **Fronteiras do corpo: paradoxos na construção da singularidade**. 2005. 102 f. Dissertação (Mestrado em Psicologia Social e Institucional) – Instituto de Psicologia, Universidade Federal do Rio Grande do Sul (UFRGS), Porto Alegre, 2005.
- MEURIS, J. **René Magritte**. Köln: Taschen, 2009.
- PAZ, O. **O arco e a Lira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. **Signos em Rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2006 (Debates, 48).
- RILKE, R. M. **Cartas a um jovem poeta**. In: _____. **A canção de amor e de morte do porta-estandarte Cristóvão Rilke**. Traduções de Paulo Rónai e Cecília Meireles. 29.ed. São Paulo: Globo, 1998. p.15-77.