

Revista Eletrônica

TextoPoético

13
VOLUME

Revista *TextoPoético*

Volume 13 – 2º semestre de 2012

Sumário

EDITORIAL

Seis passeios pelo texto poético (Editorial)

Antônio Donizeti PIRES**Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA**

6

ENTREVISTA

“A poesia é o paraíso do paradoxo”: Entrevista com **Rodrigo PETRONIO****Antônio Donizeti PIRES****Patrícia Aparecida ANTONIO**

11

ARTIGOS

Sonho e poesia em *Gaspard de la Nuit*, de Aloysius Bertrand**Adalberto Luis VICENTE**

28

O convite à viagem: notas sobre o exótico nas *Flores do mal***Paulo FRANCHETTI**

36

Estetização da escrita prosaica

Celina Maria Moreira de MELLO

46

O processo de criação poética

Norberto PERKOSKI

57

Notunas águas melancólicas: sobre “Noturno da Mosela”, de Manuel Bandeira Wilson José FLORES JR.	67
As ocorrências do “Eu” na poesia de João Cabral Éverton Barbosa CORREIA	80
A imaginação material e a poetica das águas em João Cabral Maria de Fátima Gonçalves LIMA	96
<i>O rosto da memória: Décio & Oswald</i> Maria Aparecida JUNQUEIRA	113
Questões para uma antologia da poesia brasileira de 1964 a 1985 Cristiano Augusto da Silva JUTGLA	120
Razões de um desconforto: notas a propósito de dois artigos sobre poesia brasileira contemporânea e tradição Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA	131
<i>O corpo fora</i> , de Francisco Alvim, como contracena da mitologia da mineiridade Fernando FIORESE	140
No olhar oblíquo, a poesia Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES	152
Poesia, riso e testemunho em <i>Umbigo</i> (2006) de Nicolas Behr Wilberth SALGUEIRO	162
<i>Las eras imaginarias e La expresión americana: uma reinvenção imagética da América Latina</i>	

Ximena Antonia DÍAZ MERINO	172
Campos de imagens literárias em Lília A. Pereira da Silva: poesia-desenho-pintura	
Antonio Donizeti da CRUZ	182
A forma óbvia: poesia e pintura em Lucinda Persona	
Célia Maria Domingues da Rocha REIS	
Renato Cardoso de MORAES	209
Poesia e técnica: perspectivas e diálogos da criação poética no contexto das tecnologias digitais	
Rogério Barbosa da SILVA	218
RESENHAS	
O menino-poeta: no olhar oblíquo, a poesia [Manoel de Barros]	
Leandro DURAZZO	
Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES	235
As dimensões do universo poético de <i>Linear G</i> , de Gilberto Mendonça Teles	
Ilca Vieira de OLIVEIRA	238
Mobilidade e fixidez de uma poesia em trânsito [Alberto Martins]	
Fabiane Renata BORSATO	244
O rosto da poesia [Fernando Paixão]	
Anelito Pereira de OLIVEIRA	250
Roseiral de vertiginosa poesia [José Inácio Vieira de Melo]	
Alexandre Bonafim FELIZARDO	253

A máquina do mundo (re)quebrada: *Poemas reunidos* de Geraldo Carneiro

Leonardo Vicente VIVALDO

258

EDITORIAL

SEIS PASSEIOS PELO TEXTO POÉTICO

(Editorial)

Antônio Donizeti PIRES¹

Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA²

Publicam-se, neste volume 13 da revista *TextoPoético* (referente ao segundo semestre de 2012), vários trabalhos de membros do GT Teoria do Texto Poético, bem como de resenhistas convidados. Ligados a vários Programas de Pós-Graduação semeados por vários pontos do Brasil, os membros do GT aqui representados tiveram seus textos comunicados e debatidos, primeiramente, no XXVII ENANPOLL (Encontro Nacional da ANPOLL), o qual teve lugar na UFF, Niterói, RJ, entre os dias 10 e 13 de julho de 2012, sendo que o rol de resumos dos 22 trabalhos apresentados pode ser acessado e lido no *site* da ANPOLL: <http://www.anpoll.org.br/eventos/enanpoll2012>.

Para esta edição de *TextoPoético* contam-se 17 artigos, distribuídos de modo a evidenciar-se, no conjunto, um arco diacrônico que vai da modernidade à contemporaneidade; ou das origens dúbias da lírica moderna à experimentação mais atual da poesia com outras linguagens e novas tecnologias; ou da afirmação do poeta/sujeito moderno ao questionamento pós-moderno (pós-lírico, pós-utópico) do que sejam, hoje, os conceitos problemáticos de “subjetividade” e “poesia lírica”, que se imbricam mútua e medularmente. Em suma, a diacronia escolhida não é aleatória, na medida em que seu estabelecimento (em temporalidades e espaços descontínuos) lança novas luzes sobre a reflexão sincrônica, atual, acerca da poesia e do discurso poético.

Assim, embora não se agrupem em sessões temáticas, é possível estabelecer-se um roteiro de leitura que comece, por exemplo, por três estudos sobre a literatura francesa do

1 Departamento de Literatura. 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 – adpires@fclar.unesp.br

2 Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística. Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás (UFG), CEP 74001-970, Goiânia – GO – Brasil – solfiuza@hotmail.com

século XIX acoplados a um estudo de poesia brasileira contemporânea: o primeiro é voltado para o nascente poema em prosa (tão caro aos atentos poetas contemporâneos) e as relações sonho e poesia (caso de “Sonho e poesia em *Gaspard de la Nuit* de Aloysius Bertrand”, de Adalberto Luis Vicente – UNESP/Araraquara); o segundo, para a apreciação do motivo exótico na poesia de Charles Baudelaire (caso de “O convite à viagem: notas sobre o exótico nas *Flores do mal*”, de Paulo Franchetti – UNICAMP); e o terceiro para as relações Romantismo-Realismo em certa “prosa menor” francesa de transição, bastante ligada à arte da gravura e atenta ao humor e às novas formas textuais jornalísticas (caso de “Estetização da escrita prosaica”, de Celina Maria Moreira de Mello – UFRJ). Tais formas, se alteraram a produção e a recepção da literatura, no século XIX, também foram irrigadas por ela, numa evidência de que novas formas de comunicação de massa (o jornal, a internet, as novas tecnologias) estão sempre em interdiálogo com a literatura, a exemplo do que acontece hoje com parte significativa da poesia brasileira (caso do artigo “Poesia e técnica: perspectivas e diálogos da criação poética no contexto das artes e das tecnologias digitais”, de Rogério Barbosa da Silva – CEFET/MG).

Deste último artigo, o leitor pode saltar para alguns outros pontos de reflexão crítico-teórica sobre nossa poesia contemporânea, seja no instigante estudo de Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG), “Razões de um desconforto: notas a propósito de dois artigos sobre poesia brasileira contemporânea e tradição”; seja na sondagem dos mistérios da criação poética, indo do *Íon* platônico à contemporaneidade em “O processo de criação poética”, de Norberto Perkoski (UNISC/RS); seja conferindo tais perspectivas sobre o poeta inspirado e o poeta artesão na bela entrevista “A poesia é o paraíso do paradoxo”, a nós concedida pelo jovem poeta Rodrigo Petronio.

O leitor pode aproveitar a “deixa” e aninhar-se, digamos assim, em mais dois artigos que enfocam a relação poesia e pintura no trabalho atual de duas mulheres artistas não tão (ou quase nada) canônicas, estudadas respectivamente em “Campos de imagens literárias em Lília A. Pereira da Silva: poesia-desenho-pintura”, de Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE/PR), e em “A forma óbvia: poesia e pintura em Lucinda Persona”, de Célia Maria Domingues da Rocha Reis & Renato Cardoso de Moraes (UFMT).

Ou, se o leitor preferir expandir sua reflexão para a América Latina e quiser recordar a importância de um Oswald de Andrade para os poetas concretistas (lendo os dois artigos

sob a batuta da antropofagia oswaldiana – e/ou sob os arcanos do neobarroco latinoamericano de um Lezama Lima e/ou de um Haroldo de Campos), aconselhamos que se fixe então em “*Las eras imaginarias e La expresión americana: uma reinvenção imagética da América Latina*”, de Ximena Antonia Díaz Merino (UNIOESTE/PR), e “*O rosto da memória: Décio & Oswald*”, de Maria Aparecida Junqueira (PUC/SP).

Enfim, voltando o foco de seu interesse para a poesia brasileira, o leitor tem ainda um grupo interessante de estudos analítico-interpretativos de poetas, poemas e livros de poemas publicados entre o florescimento de nosso Modernismo e o momento presente, segundo revelam os títulos dos ensaios: “Noturnas águas melancólicas: sobre ‘Noturno da Mosela’, de Manuel Bandeira”, de Wilson José Flores Jr. (UFRJ); “As ocorrências do ‘eu’ na poesia de João Cabral”, de Éverton Barbosa Correia (UFPB); “A imaginação material e a poética das águas em João Cabral”, de Maria de Fátima Gonçalves Lima (PUC/GO); “Questões para uma antologia da poesia brasileira de 1964 a 1985”, de Cristiano Augusto da Silva Jutgla (UESC/BA); “*O corpo fora*, de Francisco Alvim, como contracena da mitologia da mineiridade”, de Fernando Fiorese (UFJF); “No olhar oblíquo, a poesia”, de Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS/Três Lagoas), sobre a poesia de Manoel de Barros; e “Poesia, riso e testemunho em *Umbigo* (2006), de Nicolas Behr”, de Wilberth Salgueiro (UFES).

A este último grupo de artigos ligam-se as seis resenhas (sobre livros de poesia lançados em 2010) ora publicadas neste volume da *TextoPoético*, na seguinte ordem: Leandro Durazzo (Universidade de Lisboa) e Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS/Três Lagoas), em “O menino-poeta: no olhar oblíquo, a poesia”, comentam em parceria *Menino do mato* (2010), de Manoel de Barros; Ilca Vieira de Oliveira (UNIMONTES/MG), em “As dimensões do universo poético de *Linear G*, de Gilberto Mendonça Teles”, apresenta o último livro (2010) do poeta-crítico; Fabiane Renata Borsato (UNESP/Araraquara), em “Mobilidade e fixidez de uma poesia em trânsito”, resenha o último livro de Alberto Martins, *Em trânsito* (2010); Anelito Pereira de Oliveira (UNIMONTES/MG), em “O rosto da poesia”, apresenta *Palavra e rosto* (2010), de Fernando Paixão; Alexandre Bonafim Felizardo (USP/UEG) comenta *Roseiral* (2010), de José Inácio Veira de Melo, em “Roseiral de vertiginosa poesia”; por seu turno, Leonardo Vicente Vivaldo

(UNESP/Araraquara) estuda, em “A máquina do mundo (re)quebrada”, os enfim *Poemas reunidos* (2010) do mineiro-carioca Geraldo Carneiro.

O leitor atento terá percebido que tal proposta zigzagueante de leitura sincrônica não corresponde à ordem diacrônica dos textos no “Sumário” e no corpo da revista. Mas ela é eficaz na medida em que, subvertendo a arrumação da cronologia, termina por surpreender relações, correlações e interrelações suscitadas pelos artigos, quer seja entre a tradição plural e o presente, entre a modernidade e a pós-modernidade e, claro, entre a Poesia, a Literatura e outros sistemas culturais, do passado e do presente. O leitor, por isto, é livre para encetar o seu passeio pessoal pelos vários textos que ora se publicam, inventando então um sexto percurso de re/conhecimento e aprendizado.

Como nota final, registramos que com a publicação deste volume 13 da revista *TextoPoético*, encerramos nossa temporada de coordenação do GT Teoria do Texto Poético/ANPOLL e da respectiva edição da revista *TextoPoético*, trabalhos que se estenderam de julho de 2008 a julho de 2012. Com isto, queremos agradecer a confiança em nós depositada por todos os colegas do GT, bem como a inestimável colaboração de todos aqueles (autores de artigos e resenhas, poetas convidados, entrevistadores, pareceristas, equipe técnica e membros do corpo editorial) que conosco estiveram entre o vol.6 (I/2009) e o vol.13 (II/2012), que ora se publica, da inestimável revista *TextoPoético*.

Com os melhores cumprimentos,

Antônio Donizeti Pires

Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

Araraquara/Goiânia, outubro de 2012.

ENTREVISTA

“A POESIA É O PARAÍSO DO PARADOXO”:**Entrevista com Rodrigo PETRONIO**Antônio Donizeti PIRES³Patrícia Aparecida ANTONIO⁴

Rodrigo Petronio nasceu em São Paulo, em 1975, e é formado em Letras Clássicas pela USP. Como poeta, estreou em 2000, com *História natural*, logo seguido de *Assinatura do sol* (2005), publicado em Portugal, e pelo livro de ensaios *Transversal do tempo* (2002; Prêmio Jordão Emerenciano 2001, do Conselho Municipal de Cultura da Cidade do Recife), importante repositório do *paideuma* pessoal do autor e indicador de questões poéticas e filosóficas que lhe são caras. Em 2005, o poeta nos brinda com o fundamental *Pedra de luz* (finalista do Prêmio Jabuti 2006), seguido de *Venho de um país selvagem* (2009), vencedor do Prêmio Academia de Letras da Bahia/Braskem de 2007 e do Prêmio da Fundação Biblioteca Nacional (FBN). Na entrevista abaixo o poeta dá a conhecer-se um pouco mais, revelando-nos o seu processo criativo, as suas ideias sobre poesia, filosofia e religião, e as suas opiniões sobre os quadros da poesia brasileira contemporânea.

1. **Num dos poemas de *Venho de um país selvagem*, você afirma “Quero ser estrangulado pelo canto que me liberta / Profundamente estrangulado pelo seu punho necessário”. Qual o lugar da inspiração e do artesanato no seu processo criativo? Onde começa e termina o poema?**

3 Departamento de Literatura. 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 – adpires@fclar.unesp.br

4 Doutoranda (bolsista CAPES). 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 – gafinha@yahoo.com.br

A pergunta de vocês nos remete ao cerne, não só da criação poética, mas de todo ato criativo. Ela me interessa tanto do ponto de vista da criação quanto de um ponto de vista teórico. Do ponto de vista teórico, desde as reflexões platônicas e aristotélicas, o debate sobre a criação oscila de modo pendular entre o *furor* e a *techné*, ou seja, entre aquilo que mais tarde os latinos chamarão de *ingenium* e *studium*. Porém, acredito que em boa medida essa dicotomia tenha sido produzida por uma leitura posterior, de cunho idealista, que ignora o papel central desempenhado pela ascese intelectual e pela intuição das essências presente na teoria das formas de Platão. Afinal, embora Sócrates não seja poeta, é um endemoninhado: cheio de *daimon*. Ou seja: a intuição das essências formais efetuada pela filosofia, tal como a poesia, também é fruto de um ímpeto divino. A teoria das formas, tanto inteligíveis quanto sensíveis, ou seja, tanto por via filosófica quanto poética, estaria fundada em duas premissas de possessão: uma pelo *daimon* e outra pela inspiração divina. E a verdade platônica não são conteúdos mentais, mas realidades formais preexistentes, concretas e objetivas, que se revelam à consciência por meio da anamnese. Do mesmo modo, há uma tradição peripatética muito importante, vinculada ao Problema XXX, portanto, rigorosamente aristotélica, que trata do papel central da melancolia e da bílis negra na criação poética. Ou seja: há uma psicofísica da criação pressuposta na teoria aristotélica. Conectada à teoria dos humores e contra a crença comum de que Aristóteles teria valorizado apenas o *studium* a despeito do entusiasmo, essa psicofísica poética serve de base a uma teoria da possessão e da loucura divina que chega até a Renascença. O que isso demonstra? Um fato muito interessante: a teoria platônica, que deu origem a toda a metafísica poética da *inspiração* no Ocidente, é, na verdade, uma teoria de formas, não de conteúdos prévios a serem veiculados, e a teoria da imanência poética de cunho aristotélico, que seria a versão mais antiga da concepção do poeta como artesão e da poesia como artesanato, se fundamenta em premissas psicofísicas, ou seja, em pressupostos anímicos. A partir dessa leitura, podemos efetuar uma inversão nas leituras correntes das tradições clássicas e instaurar um paradoxo: a teoria platônica do entusiasmo, ao contrário de veicular um hipotético conteúdo subjetivo ou psicológico, visaria acessar as Formas, ao passo que a defesa aristotélica da *techné*, à medida que se relaciona ao temperamento melancólico e aos humores, teria uma dimensão anímica. Tendo em vista esses aspectos, o velho ditado sobre a inspiração e a transpiração, ou seja, a dicotomia moderna entre forma e conteúdo,

presente nos conceitos de *inspiração* e *artesanato*, seria uma falsa questão. Ela nasce de uma concepção equivocada do conceito de *forma* no debate artístico. Essa concepção parece se basear na crença de que a forma é algo restrito aos efeitos da linguagem. Na acepção em que a estou tomando, a forma é o próprio enquadramento que cada artista faz do mundo. A forma é o recorte do real produzido pelo olhar. A forma da *Divina comédia* não é apenas a *terza rima* e os efeitos sublimes de linguagem específicos obtidos por Dante. O teor visionário de tudo o que é narrado e pintado compõe a sua *forma mentis*, a sua *forma mental*, que é a sua estrutura imaginária, que eu chamo de *estrutura arcana*, para designar aquela dimensão de acesso às Formas, mencionada na teoria platônica. Por seu lado, a estrutura arcana de uma obra não é uma deliberação racional e mensurável de quem a cria, mas o conjunto de realidades eidéticas inscritas em nós, que nos possuem e nos habitam. E em linhas gerais, acredito que seja praticamente *impossível* acessarmos essas realidades por meio de expedientes técnicos, teóricos ou artesanais. Quanto aos meus modos de escrita e criação, lembro o que diz Lawrence: somos uma floresta sombria. Nela muitos vultos vão e vêm. O poeta é aquele que não tem álibis. E por isso contempla esses vultos e os deixa ir e vir em paz. O poeta não é aquele que atingiu o grau zero da linguagem, como sonhou o grande Mallarmé. O poeta é aquele que chegou ao grau zero de imunidade contra o mundo. E por isso, ele é um ser poroso, afetado por tudo e por todos, de todos os lados e de todas as maneiras, como soube o maior poeta da língua portuguesa, Fernando Pessoa. Não por outro motivo a poesia é irmã gêmea da loucura. E por isso mesmo, ela é por excelência um palco de *agonia*, no sentido tanto de tensão irresoluta quanto de luta contínua: *agon*. Ela é o espaço em que se desdobra um combate infinito, que não é meramente formal, mas vital. Valéry define a poesia como o paraíso da linguagem. Maravilhosa definição, mas muito categórica e luminosa. Para mim, a poesia é o paraíso do paradoxo. E o é justamente porque ela não cobra uma resolução para os opostos e para a raiz de luz e sombra, de sentido e absurdo, de esplendor e miséria que caracteriza e define a experiência humana. O poema e o poeta nada mais são do que aqueles veículos que trazem à luz o fundo de agonia, irresolução, hesitação e trauma de que somos feitos. Todo poema que escrevo nasce de algo que irrompe em minha consciência e desarticula a minha relação usual com a linguagem. Quando isso ocorre, a linguagem passa a ser a protagonista do pensamento, e não mais um instrumento daquele pequeno ego despótico que pensa dirigir a

si próprio e aos outros. Toda experiência da beleza, sejam quais forem os âmbitos de nossa vida, vem sempre marcada por uma tensão entre algo maior do que nós mesmos que nos arrebatam e a tentativa humana de tentar nomear esse arrebatamento. Para mim a poesia sempre nasce nesse fio de navalha. Por mais que eu me interesse em dominar técnicas poéticas apreendidas e aprendidas em outros poetas, e nesse sentido *Pedra de luz* é um livro bastante diversificado em termos de formas, ritmos e metros, e por mais que a própria poesia alheia seja inúmeras vezes minha fonte de inspiração, para mim o poema sempre nasce de uma tensão entre os limites genéricos da linguagem e a ausência de limites de uma experiência irreduzível, porque absolutamente singular. Em um ensaio brilhante sobre Hölderlin, Blanchot nos dá uma bela definição: o poema é anterior ao poeta. Creio que o sentido dessa afirmação seja: o poema preexiste ao poeta porque o poema é infinito. E o é justamente porque o poema não é apenas um artesanato em uma página em branco, tampouco o veículo de um contexto social ou de uma hipotética profundidade subjetiva, mas o próprio Real que emerge no processo poético. Remetendo a Borges, o escritor é apenas um nó acidental no tecido infinito e anônimo da literatura. Esta não tem começo nem fim. Uma visão de poesia e do poema semelhante é desenvolvida por Herberto Helder em um poema não por acaso intitulado “O Poema”, no qual poema, poesia e mundo são uma coisa só. Obviamente, Helder nos engana. Trata-se de uma falsa metalinguagem, pois tudo o que se diz sobre o poema se refere, na verdade, ao mundo. O mundo é a forma pela qual o poeta habita a linguagem.

2. **Murilo Mendes, na sua *Microdefinição do Autor* afirma: “[...] dentro de mim discutem um mineiro, um grego, um hebreu, um indiano, um cristão péssimo, relaxado, um socialista amador.” Que eus discutem (ou convivem) no autor Rodrigo Petronio?**

E Murilo colocou também todos os seus eus no belo Mapa, um dos grandes poemas da língua portuguesa. Fundamentalmente, em mim discutem um animal e um anjo, como diriam Pascal e Rilke. Um hominídeo e um platônico. Um pernambucano, um mineiro, um judeu, um berbere, um xamã, um cientista, um primata e um filósofo. Um perfeccionista, um conservador, um místico, um sufi, um darwinista e um louco. Um messiânico, um cristão agônico, um incendiário, um taoísta, um monge, um pagão e um profeta.

3. **E como convivem, e em que contribuem, para o processo criativo, o editor, o pesquisador, o professor e o ensaísta?**

Quase com a mesma harmonia dos eus descritos acima (*risos*). Como quaisquer outras, essas funções correlatas ao ato de escrever oferecem vantagens e empecilhos. Para mim, oferecem mais vantagens do que qualquer outra ocupação a que eu pudesse me dedicar. Desde a adolescência tenho interesse por ensaio, teoria, filosofia e ficção. Muitos dos autores que me interessavam já eram ligados a diversas dessas áreas. Às vezes há conflitos, mas creio que consegui equacionar essas diversas frentes em um projeto comum. Acima de tudo, eu me interesso pela linguagem e pelas palavras. E pelos modos de elas tocarem o pensamento e o afeto. Pela intensidade que corre nelas. Borges diz algo muito bonito nesse sentido: de que sua vida foi inteira marcada pela linguagem. E pelo fato de saber que as palavras existem. Esse simples espanto de ver que as palavras existem e que nós as somos: isso me interessa. Mais ainda do que as suas manifestações mais formalizadas, que são a literatura e os saberes. Nesse sentido, a questão do gênero é secundária. Encontro maior intensidade em um ensaio pedregoso de filosofia ou em um texto científico ou historiográfico do que em algumas linhas de poesia e ficção que não me interessam. Então, convivo relativamente bem com essas vertentes. Além disso, tanto como professor quanto como editor venho desempenhando trabalhos cada vez mais autorais, cuja realização não só me dá prazer como considero importantes do ponto de vista político e cultural. Eles me alimentam. É o caso da edição e organização de algumas obras e autores, especialmente das obras completas de Vicente Ferreira da Silva, e das Oficinas de Escrita Criativa, que tenho desenvolvido de modo cada vez mais aprofundado. Além de criar uma espécie de método nessa área ainda incipiente, o que por si só me estimula, tenho acompanhado de perto muitos bons textos e novas vozes. Isso me deixa bastante contente e me realiza.

4. **Como sua poesia dialoga com autores de inclinação mítico-mística? Que outros autores ou temas julga decisivos para a construção da sua lírica?**

De fato, vocês perceberam muito bem a presença dessas matrizes em tudo o que escrevo. Tenho um grande interesse por autores inspirados em uma tradição literária que podemos definir como mítica. E também gosto muito, tanto da mística propriamente dita quanto das obras que, mesmo não sendo nomeadamente místicas, dialogam com uma dimensão da

experiência que pode ser assim definida. A dificuldade da resposta reside na abrangência das possíveis definições de mítico e místico. Para Bataille, por exemplo, os artistas são os místicos de um mundo sem Deus. Toda a modernidade da literatura, nesse caso, reside em uma transferência das questões transcendentais das religiões a uma ordem não institucionalizada de manifestações. Para ele, uma questão teológica central, como o problema do mal, por exemplo, é melhor enfrentada por indivíduos como Brontë, Proust e Kafka do que pelos teólogos. Temos aqui uma definição bastante ampla, na qual até mesmo (e sobretudo) um autor como Sade pode entrar como representante de uma espécie paradoxal de mística ateia negativa. Por outro lado, é preciso especificar o que venha a ser mito. Quando falo em mito e pensamento mítico, já notei haver certa confusão e incompreensão do que quero dizer. Para mim o mito *não* é uma narrativa. O mito é a *condição prévia* a todas as narrativas. É uma abertura projetiva e omnicompreensiva, uma fonte de inteligibilidade do mundo. Ele não admite nenhuma cisão positiva entre uma esfera real e uma esfera de representação, pois é a condição prévia de sustentação representacional dos mundos reais possíveis. O mito seria, nesses termos, uma espécie de instância última da cadeia representacional, fora da qual não haveria representação possível. Parafraseando Wittgenstein, se *o mundo é tudo o que é o caso*, o mito é tudo o que é mundo. Mas nesse sentido esbarramos aqui também no problema da definição. Pois partindo dessa premissa, não só a literatura e a poesia, mas as próprias línguas por si e em si mesmas poderiam ser consideradas estruturas míticas, pois elas não *representam* a realidade, mas *criam* realidade, como sugeriu Vilém Flusser. Essas concepções de mito e de mística são muito abrangentes, e creio que a maior parte dos autores e das obras nucleares para a minha escrita advenha desse horizonte de interrogações. Mesmo os autores mais prosaicos ou até satíricos me interessam justamente porque conseguem se instalar nessa abertura mítica. Ou seja: porque conseguem depreender de tipos e circunstâncias concretas uma estrutura mais geral e, por conseguinte, universal.

5. **Fale um pouco, por favor, sobre sua relação com a poesia e a figura de Dora Ferreira da Silva.**

Dora foi uma das pessoas mais luminosas que conheci. A casa da Rua José Clemente foi um dos corações intelectuais do Brasil. Corrijo: a palavra *intelectual* acaba de me incomodar.

Aquela casa era a casa do ser. Uma clareira aberta. Uma realização plena do que possa vir a ser a experiência do desvelamento. Havia algo de muito especial naquele lugar. Nunca consegue identificar o quê. Continuo tentando. Mas ainda não consigo. Convivemos todas as semanas durante os últimos três ou quatro anos de sua vida. Coordenávamos juntos o centro de estudos que ela fundou, o Cavalo Azul. Os encontros eram justamente na biblioteca, antigo escritório de trabalho de Vicente Ferreira da Silva. Estávamos sempre a um passo de cruzar o umbral. É essa a impressão mais forte que guardo dos encontros com Dora e da casa e que tentei fixar em um depoimento: entrar em sua casa e em sua poesia era cruzar um umbral. Tudo às costas se dissolvia, como na descida de Orfeu. É difícil falar dela. São muitas coisas. Desde conversas que tínhamos sobre poesia e arte até sinuosos devaneios sobre a vida após a morte, a imortalidade, a alma e visões e presságios em sonho. A sua poesia era ela e apontava na direção de tudo o que ela conseguiu mobilizar ao seu redor. No modo de falar, nos grandes olhos redondos, na palma da mão sempre elevada como uma sacerdotisa. A poesia de Dora, a obra de Vicente e aquela casa persistem em mim como um sonho continuado. E vez por outra me apalpo pra saber de fato de que lado estou desse limiar.

6. **O que você acha de certas formas híbridas de expressão, como poesia/pintura, poesia/cinema?**

Cheguei a publicar um pequeno livro de poemas em Portugal, *Assinatura do sol*, feito em diálogo com as imagens que o fotógrafo português Joaquim Cabral fez na África, na década de 1960. Foi uma experiência difícil e bastante boa, embora nesse caso se tenham preservado ambos os discursos, o verbal e o fotográfico. Tenho interesse em criar formas dialogadas entre pintura e poesia com alguns artistas que conheço e admiro. Neste momento tenho desenvolvido mais intensamente uma atividade que sempre gostei: fotografar. Tenho pensado de modo embrionário na possibilidade de uma exposição feita de poemas e fotos. Adoraria conceber um diálogo entre poesia e música erudita. Entendo que um poema visual ou cinético não parte dos mesmos pressupostos teóricos de um poema registrado em um livro, pois o próprio livro é também ele uma forma histórica do humanismo, que ganhou ainda mais destaque na sociedade burguesa. Ou seja: é fruto de duas eras, humanista e burguesa, que estão prestes a desaparecer. Porém, nada me demove

da crença em uma evidência material bastante forte: da Mesopotâmia até hoje, a história da linguagem verbal tem no mínimo cinco mil anos. E a própria linguagem verbal passou por dinâmicas enormes, ora de emancipação, ora de instrumentalização. Da mesma maneira, as línguas vivem em sístoles e diástoles, em contrações e expansões de possibilidades lexicais, sintáticas, semânticas, gramaticais. Nem uma vida inteira seria capaz de dar conta de todo o repertório da língua portuguesa, por exemplo. Imaginem o que seria preciso para abranger a complexidade de todas as línguas e das produções intelectuais de cada uma. Por isso, fica uma dúvida: se a especificidade do trabalho verbal já é tão vasta, abrangente e colossal, qual a real motivação de se fundir a linguagem verbal a outras linguagens? Não vejo nenhum inconveniente em nenhum tipo de experiência de linguagem. Pelo contrário, sou a favor do máximo de liberdade possível no âmbito privado. E vivemos em um mundo no qual a arte *ainda* pertence a uma esfera privada. Mas sempre pressinto algo de evasivo e de muito frágil na exaltação dos *media* como fontes inesgotáveis de possibilidades. Como diz Peter Greenaway, ele mesmo um insuspeito mestre da tecnologia, em uma afirmação muito mais correta do que pedante, a maioria esmagadora do cinema não é nada mais do que uma literatura do século XIX transposta para uma tecnologia do século XX. Ou seja: não há especificidade da linguagem da literatura e não há especificidade da linguagem cinematográfica. O resultado é uma diluição recíproca de uma linguagem em outra. Essa diluição deu grandes resultados, mas não podemos dizer que tenha de fato acrescentado algo efetivo aos potenciais específicos de cada uma dessas linguagens. Minha suspeita é a de que, a despeito de todo alarde, boa parte da arte experimental seja no fundo uma diluição recíproca de uma linguagem em outra. Pelo contrário, acredito que o maior desafio da arte esteja em um aprofundamento cada vez maior da *especificidade* de cada linguagem. Se vocês olharem toda a grande modernidade, eles não fizeram nada mais do que isso: criaram obras que não podem ser traduzidas em nenhuma outra linguagem. Desde o *Fausto* de Goethe, que é uma obra teatral que mal pode ser encenada, até Joyce, Proust, Kafka. Esses autores continuam sendo verdadeiros megalitos de resistência contra outras linguagens. Tanto que o cinema produzido a partir de suas obras é uma aproximação didática que não traduz o que venha a ser a obra. Como diz o filósofo Peter Sloterdijk, ser moderno não é nada mais do que endossar a vitória esmagadora da liberdade sobre a necessidade. O único problema é quando começamos a acreditar que essa vitória eliminou ou eliminará o

conjunto de contradições que nos definem, dos antropóides até hoje. Quando a liberdade passa a ser um valor e deixa de ser também ela um problema, estamos diante de um processo de uniformização da experiência. Desconfio de todo discurso teleológico, que louva a inovação e a tecnologia como modos *per se* produtores de valor. Como poderiam dizer Nietzsche e Heidegger, todo valor é uma reificação do ser. A exaltação de valores, ainda que sejam valores modernos, como a tecnologia, é uma atitude, por si mesma, pré-moderna. Quem o faz parece não ter atravessado o niilismo. E quem não atravessou o niilismo não entendeu a essência ambivalente da modernidade. Não compreende nada do que está acontecendo hoje.

7. **Qual a sua posição frente à recente tradição brasileira, leia-se, mais diretamente, Concretismo e João Cabral de Melo Neto?**

A questão é muito pertinente, mas gostaria de pontuar algumas distinções. Primeiro ponto: a herança concretista é apenas uma das heranças e tradições da poesia brasileira. Há outras tradições, do espiritualismo (Cecília Meireles, Tasso da Silveira e Vinicius de Moraes) ao modernismo (Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade), do orfismo (Mário Faustino, Hilda Hilst, Nauro Machado e Dora Ferreira da Silva) à geração da imagem (Walmir Ayala) e à poesia alquímica (Fóed Castro Chamma), da poesia épica (Gerardo Mello Mourão) e da epifania religiosa (Adélia Prado) à poesia de crítica cultural (Affonso Romano de Sant'anna e H. Dobal), da lírica meditativa (Dante Milano e Bruno Tolentino) e da poesia fescenina e pornográfica (Glauco Mattoso) ao formalismo político-existencial (Ferreira Gullar) e à vertente da transgressão (Roberto Piva e Claudio Willer), do construtivismo (Joaquim Cardozo e João Cabral) e da poesia objetivista (B. Lopes) ao primitivismo (Oswald de Andrade) e a uma poesia elementar (Manoel de Barros), da herança maldita (Maranhão Sobrinho) à práxis (Mário Chamie), do expressionismo (Augusto dos Anjos) ao impressionismo (Raul de Leoni). Entre outras tradições. Um dos problemas da herança concretista não diz respeito a suas premissas, algumas delas muito interessantes e bastante válidas. Mas à tentativa de anular a multiplicidade de tradições e a diversidade do cânone da literatura brasileira e mesmo mundial em benefício do cânone da assim chamada poesia de invenção. Segundo ponto: o concretismo em si mesmo não é homogêneo e uníssono, como muitas vezes se crê. O próprio Haroldo de Campos, em um

ensaio importante, aponta para a dimensão pós-utópica aberta pelo eclipse dos projetos das vanguardas históricas e pelas novas configurações culturais surgidas sobretudo a partir dos anos 1970. Embora esse aspecto possa ser entendido como uma abertura à pluralidade de linguagens e de formas, e Haroldo de Campos as tenha exercitado em seus livros posteriores, acredito que a tônica de seu discurso tenha mudado pouco em relação aos pressupostos e à defesa mais dura do primado da invenção sobre os demais valores da arte. Por seu turno, outros seguidores, simpatizantes e fundadores do concretismo seguiram rumos distintos, mas sempre mais ou menos atrelados à ideologia do novo que, no fundo, tem uma base mais vanguardista do que moderna. Terceiro ponto: embora haja de fato uma vinculação histórica entre João Cabral e o concretismo, sobretudo entre ele e Augusto de Campos, a leitura formalista de sua poesia admite matizes. Parece-me que a sua poesia está mais próxima de uma concepção construtivista do que de uma matriz formalista. E mesmo o seu teor surrealista não pode ser escamoteado sem perda da essência de sua proposta. Haja vista seu diálogo profundo com a obra de Miró. É preciso lembrar também da vinculação de Cabral à “Filosofia da composição” de Poe, ao *romancero* e à poesia medieval ibéricos, sobretudo a Gonzalo de Berceo. De seu diálogo com Valéry, Mondrian, Le Corbusier, Jorge Guillén e com a própria tradição popular nordestina, por mais que ele mesmo, por razões pessoais, a tenha posteriormente renegado. Ignorar essas fontes e lê-lo em uma chave formalista é continuar vinculando a sua obra de modo redutor a uma leitura exclusivamente concretista. Em resumo, como deixei claro em outros textos e entrevistas: acredito que o concretismo tenha tido uma grande importância na poesia brasileira, sobretudo no que diz respeito ao seu projeto de tradução e de atualização de poetas e poéticas. A sua herança, porém, é dúbia. Vem sempre marcada por discursos exclusivistas, que desmentem e contradizem a própria abertura teórica e criativa proposta pelos modernismos em âmbito mundial. Sobre a proposta teórica do concretismo, ao invés de dissertar sobre ela, remeto os interessados a um ensaio agudíssimo do sempre magistral Vilém Flusser, no qual ele propõe que a poesia concreta é, na verdade, abstrata.

8. **Existe, de fato, crise na poesia brasileira contemporânea? Como se constrói o novo em se tratando de poesia hoje?**

Não saberia dizer se há crise. O que acredito francamente é que para se criar o novo hoje em dia, mais do que insistir em determinados credos artísticos, é preciso criar um novo horizonte teórico. Para isso, é necessário fazer uma revisão drástica de todo discurso sobre o novo produzido ao longo do século XX. E, ao invés de postular mais um *novo* conceito de *inovação*, ou seja, mais um truísmo, é preciso repensar o conceito de *tradição*, no sentido mais radical do termo.

9. **Na sua opinião, qual o lugar do poeta e da poesia na contemporaneidade?**

A região do poeta é uma zona de sombra. É e sempre será. O lugar do interdito. O espaço onde a palavra silencia e a linguagem fala. Outro dia, conversando com um amigo, ele me relatou um caso curioso. Em uma de suas aulas, em uma das mais importantes faculdades de comunicação de São Paulo, surgiu a questão: o que afinal hoje em dia não pode ser transformado em mercadoria? Depois de uns instantes de hesitação um aluno respondeu: a poesia. Creio que essa matéria resistente que silenciosamente colide todos os dias com o mundo dos instrumentos (Adorno) e da falação (Heidegger) seja uma das essências da poesia. Nesse sentido, a poesia será atual à medida que for transistórica e será contemporânea na medida mesma em que recusar os valores de seu tempo.

10. **Em *Venho de um país selvagem* podemos observar claramente o tom de conflito entre o positivo e o negativo, a terra e o exílio, a vida e a morte. Qual a razão e a solução (ou caminho, se é que existe) para tal base conflituosa?**

Excelente pergunta. E ela remete justamente à base conflituosa que mencionei acima, e que considero um dos fundamentos de toda criação. Vocês notaram muito bem esse movimento pendular em *Venho de um país selvagem*. Essa oscilação não é apenas poética, mas dizia respeito a uma visão de mundo conflituosa que sustentei durante muito tempo. Como vocês sugerem, de fato tenho elaborado uma espécie de saída provisória dessa aporia e dessa luta dos opostos. Para mim não se trata de uma hipotética superação das contradições, porque o ser humano não é um *animal racional*, mas um *animal paradoxal*. É a criatura por excelência que articula em si doses idênticas de fatalidade e liberdade, de esplendor e desespero, de dúvida e exaltação, ou seja, de recurso e pobreza, como disse o sempre oportuno Platão. Onde quer que se tenha eliminado as contradições do ser humano podem

acreditar que ele se transformou em uma máquina ou em um vegetal. Porém, o modo de lidar com essa nossa condição trágica vem mudando dentro de mim. Tenho buscado algumas vias de acesso, não à eliminação da dúvida e do desespero, mas a uma possível contemplação da face luminosa do abismo. Tenho escrito pouco, sinto que algo está mudando em mim e na minha escrita. Estou deixando essa mudança ocorrer em silêncio. Tenho me interessado muito pelo taoísmo e por alquimia. A imagem de um centro tem surgido com frequência em minha mente. Sei que ele é e sempre será inatingível. Mas sei que se eu escrever em sua direção haverá uma síntese parcial entre a sombra e a luz. É isso o que tenho buscado, na poesia e na vida.

11. **A obra *Pedra de luz* é constituída de muitos poemas longos, de versos longos (verdadeiros versículos bíblicos) e outros que obedecem à forma fixa tradicional (o soneto, por exemplo). Qual sua relação com o verso longo, com o poema longo e com a poética tradicional, já que é formado em Letras Clássicas?**

Sempre gostei de poesia e de preceptivas poéticas antigas. Sobretudo das ideias de arte que podemos definir como pré-românticas. São outros critérios. Outros valores. A minha formação foi decisiva em muitos aspectos. Ela potencializou o escritor obsessivo e o leitor patológico que há em mim. Mas não creio que seria diferente se ela fosse outra. Acho que eu continuaria sendo o mesmo escritor e leitor que sou e nutrindo os mesmos interesses. O verso livre e o verso bíblico põem em relevo aquela máxima de Pound: a poesia moderna é feita essencialmente com base no ritmo, não no metro. Por isso que é sempre válida a ironia de Eliot: nenhum verso bom é livre. Mesmo quando temos versos polimétricos, que à primeira vista parecem ser livres, há um predomínio do valor rítmico, pois o ritmo é que estabelece a cesura, ou seja, demarca aquela famosa oscilação entre som e sentido que é o coração da poesia, segundo Valéry. Em *Pedra de luz* optei propositalmente por explorar uma gama de formas e possibilidades formais, como vocês bem notaram. A estrutura é de diversas peças poéticas encadeadas que se unificam e se diversificam ao longo do livro, como peças musicais independentes e alternantes. Em *Venho de um país selvagem*, a estrutura se adensou, tornando-se mais uniforme, de modo que cada poema, cujo título em geral é o primeiro verso, funciona como uma variação de um tema maior que seria a totalidade do livro. Porém, nele praticamente só há poemas em versos livres. Tenho grande

prazer em exercitar formas fixas e também versos bíblicos e livres. Acredito que as formas fixas não sejam modos superados de escrita, pois toda forma é a exteriorização de um conceito e de uma zona da percepção que pode muito bem se cristalizar e perdurar por um tempo muito maior do que a época de sua criação. Quando pensamos que estruturas poéticas fixas estariam ultrapassadas, esquecemos que a rima foi criada nos primórdios da era cristã, como técnica de memorização dos hinos latinos nos mosteiros. Até então ela não existia. E a rima perdura até hoje, em poemas rigorosamente modernos, como um recurso importantíssimo e como um elemento técnico eficaz, mesmo nos versos livres ou polimétricos, como é o caso *Canção de amor de Alfred Prufrock* [de T. S. Eliot], por exemplo. Esquecemos também que formas orientais como o *tanka* e o *haikai*, entre outras, que deslumbraram tantos poetas ocidentais simbolistas e modernos, de Pessanha e Pound a Tablada e Paz, são estruturas fixas rigorosíssimas. Nesse sentido, em arte, nenhuma forma é atemporal. Mas toda forma é transistórica. De um ponto de vista estritamente pessoal, tenho exercitado mais o verso livre, pois sinto que ele se sintoniza mais com uma espécie de ritmo interno e com uma oscilação entre pensamento e forma que tem determinado a maior parte dos poemas que escrevo. É como se o verso livre fosse mais maleável a essa música e a certa tonalidade psíquica e afetiva que tenho pretendido explorar.

12. **Afirmar, num breve estudo ainda no prelo⁵, que as imagens, na sua poesia (principalmente em *Pedra de luz*), são até violentamente jorradas por uma espécie de “ejaculação barroco-surrealista”. Você acha que eu exagerei? Qual a sua relação com as duas estéticas mencionadas?**

Desde que não seja uma ejaculação precoce, você está coberto de razão (*gargalhadas*). Na universidade estudei a poesia de Luis de Góngora. Gosto da arte e da literatura da Renascença e do século XVII e li muitos autores dessa época. Também gosto da literatura hispano-americana. E há grandes escritores que navegam por uma literatura do excesso que pode ser vinculada à matriz ibérica barroca, como Lezama Lima e o próprio Octavio Paz. Dentre os projetos de vanguarda, o surrealismo é um dos que me parecem mais simpáticos.

⁵ Nota do Editor: O estudo do Entrevistador/Editor intitula-se “O pêndulo de Orfeu (A poesia elementar de Rodrigo Petronio)”, foi comunicado na segunda edição do evento “Travessias Poéticas Brasil Portugal” (São Paulo, PUC/SP, abril de 2010), e está publicado como capítulo de livro em: BASTAZIN, Vera. (Org.). **Travessias poéticas**: poesia contemporânea. São Paulo: EDUC, 2011, p.71-108.

Porém, queria apenas pontuar um aspecto relevante. Embora alguns poemas meus, sobretudo de *Pedra de luz*, como vocês bem apontaram, tenham uma composição de imagens que lembre muito o surrealismo e a estética dita neobarroca, gostaria de enfatizar uma diferença entre técnica e estética. Ginsberg e Claudel usam verso bíblico, e não são surrealistas nem barrocos. Boa parte do gosto do verso longo, seja ele livre ou bíblico, eu herdei de alguns dos meus poetas favoritos: Blake, Lorca, Pound, Whitman, Helder e Eliot. Helder flertou com o surrealismo e logo se afastou. Quanto a Lorca, embora se queira vincular forçosamente, a contragosto do autor, o *Poeta em Nova York* a esta última vertente, sabemos que há problemas nessa vinculação. No mais, nenhum deles é barroco ou surrealista. Se pensarmos em *Venho de um país selvagem*, por exemplo, a sua matriz é muito mais uma linha da poesia portuguesa contemporânea e os poetas vinculados ao expressionismo alemão do que o surrealismo ou o barroco. Digo isso pelo seguinte: mesmo apreciando autores de poéticas que dialogam com o surrealismo e com o barroco, *não* me vinculo nem quero em hipótese alguma me vincular a uma vertente surrealista ou neobarroca. Para mim o surrealismo e o barroco hispano-americano são, respectivamente, uma vanguarda histórica e um movimento de ideias que tiveram bons e maus autores e bons e maus desdobramentos. E eu não tenho o menor interesse em defendê-los ou excomungá-los. Interesse-me *exclusivamente* por obras e autores singulares, bem como pela relação que cada autor e cada obra estabelecem com o passado. Seja este passado composto pelos *Vedas*, pelo *Kalevala*, pelo *Tao te King*, pelo *Gilgamesh*, pela Bíblia ou por Homero, Shakespeare, Dante, Cervantes, Rabelais, Keats, Rilke, Dylan Thomas ou Celan. Não tenho *nenhum* interesse por *nenhuma* plataforma estética e por *nenhum* movimento organizado. Interesse-me por tradições, no sentido proposto por Eliot: afinidades eletivas e pluralidades de leituras diretamente implicadas de autores e obras de tempos e espaços distintos. E, sobretudo, por tradições estabelecidas por fundamentos metafísico-formais, como, por exemplo, o caso da poesia órfica, que das inscrições órficas a Virgílio, de Virgílio a Dante e de Dante a Rilke constitui uma das maiores e mais profundas tradições da poesia jamais produzida.

13. **Na verdade, juntar barroco e surrealismo é aproximar seu *work in progress* a poetas brasileiros como Jorge de Lima, Murilo Mendes, Foed Castro Chamma e alguns ou-**

tros da chamada Geração 1960 (como Roberto Piva e Claudio Willer). Você concorda com a afirmação? Tais poetas, mais analógicos (penso nos termos de Octavio Paz), talvez perfaçam uma linha mais subterrânea da lírica brasileira moderna, mas que permeia todo o nosso século XX. O que você pensa da afirmação?

Sim. Entendo o sentido da pergunta e concordo que haja mesmo uma tradição brasileira mais eclipsada, principalmente a de gênios como Jorge de Lima, Foed Castro Chamma e Murilo Mendes. Mas, como disse acima, prefiro sempre pensar em poetas, obras e poéticas mais do que pensar em movimentos. Nesse sentido, dentre as diversas tradições da poesia brasileira que enumerei acima, há não só uma, mas algumas que são minoritárias e precisariam ser mais bem conhecidas. A concepção de *pensamento analógico* de Paz, tal como ele estabelece em *Os filhos do barro* e em outros ensaios, embora tenha relação colateral com o surrealismo, do qual ele foi inclusive um partícipe, transcende o escopo do movimento surrealista. Na verdade a *analogia* é, para Paz, uma das matrizes de toda a modernidade, paralelamente a outra matriz, a *ironia*, representada por Laforgue, Corbière e outros poetas. Aliás, acredito que o pensamento analógico seja um dos procedimentos formais nucleares de toda a grande poesia, desde a Antiguidade, e que a literatura moderna o tenha apenas radicalizado. Basta lermos Píndaro, Lucano, Ovídio, as *kenningar* islandesas, a poesia medieval arábico-andaluza, Tasso e Ariosto, toda a poesia renascentista e o maior de todos os mestres da analogia e da agudeza: Góngora. Se formos mais longe, podemos entender o pensamento mágico-analógico como sendo de raiz platônico-hermética. O próprio Paz realiza exatamente essa leitura em sua brilhante análise do ainda mais brilhante poema *Sueño* de Sórora Juana Inés de la Cruz, em seu monumental estudo crítico-biográfico *Las trampas de la fe*. Resumindo: acredito que haja sim no Brasil uma atenção ainda muito pequena a poetas mais espiritualistas e, por conseguinte, de matriz mítico-analógica. Isso ocorre por uma série de motivos e constrangimentos impossíveis de serem enumerados aqui. Para mim o motivo central está na ênfase sociológica e positivista da teoria da literatura no Brasil. Essa ênfase é compreensível se levarmos em conta diversos fatores políticos e ideológicos da história brasileira, mas hoje em dia já não o é mais, tendo-se em conta a grande abertura política ocorrida no país. Porém, mesmo considerando a minoridade crítica dessa tradição poética, penso que o melhor a fazer é a desvincularmos de movimentos organizados, como o surrealismo, ou mesmo de movimentos de cunho

programático, como o neobarroco. E a pensarmos caso a caso, como sendo composta por um conjunto de autores que pertencem a uma tradição poética de muitos séculos. Desse modo é que se estabelece uma tradição, não por meio de adoção ou rejeição de manifestos. Pois toda tradição pode ser apreendida mediante uma análise formal das obras, sem necessidade de ser vinculada a movimentos e credos preexistentes.

14. **Enfim, o ritmo em seus poemas, em consonância com a construção imagética, é extremamente encantatório, mágico, também analógico (diria Octavio Paz). Você concorda com a afirmação? A que se deve tal exploração requintada do ritmo?**

Concordo totalmente com a análise de vocês sobre a base analógica dos meus poemas. Ela se deve a leituras e predileções que vão desde poetas a tratados alquímicos e ao meu gosto pela filosofia. Também se deve ao interesse específico que tenho pelo simbolismo e pela linguagem arquetípica. E, por fim, esse gosto pela analogia deve vir do fato de eu ser, no fundo, um platônico incurável.

15. **Para concluirmos, você teceria alguns comentários sobre a relação da Universidade, hoje, com a poesia que se faz no Brasil?**

Independentemente dos problemas, acredito que a universidade seja um dos melhores lugares para os escritores. É um espaço que deve ser colonizado por eles. Sobretudo por aqueles que, como eu, tenham uma inclinação natural para a teoria e o estudo. Com relação ao estudo de poesia contemporânea, não saberia afirmar nada. A impressão é a de que tem havido um espaço cada vez maior nas universidades para o estudo da literatura contemporânea, e isso é positivo. Porém, seria preciso dar um salto fundamental: criar uma verdadeira dinâmica de cadeiras, disciplinas e departamentos ministrados e coordenados por escritores. E com uma política de escritores-leitores convidados, como ocorre nos EUA e em países da Europa. Muitas vezes o escritor tem vontade de lecionar e compartilhar o seu conhecimento de literatura e os modos pelos quais ele construiu suas obras, mas se vê desanimado ao ter de enfrentar uma artilharia teórica pesada e muitas vezes desvinculada de sua escrita para chegar ao mestrado, ao doutorado e, por fim, à docência. Assim, cria-se uma situação um tanto absurda: as universidades produzem teses e teses sobre a obra de um escritor, mas este mesmo escritor não tem nenhuma voz ativa nas universidades.

Araraquara/São Paulo, janeiro de 2012

ARTIGOS

SONHO E POESIA EM *GASPARD DE LA NUIT*, DE ALOYSIUS BERTRAND**DREAM AND POETRY IN *GASPARD DE LA NUIT*, BY ALOYSIUS BERTRAND**Adalberto Luis VICENTE⁶

RESUMO: Considerado o criador do poema em prosa na literatura francesa, Aloysius Bertrand incorporou em seus textos diversos elementos da cultura popular da Idade Média, entre eles, o sonho e o pesadelo. Neste artigo pretende-se mostrar que, em certos poemas do *Gaspard de la Nuit*, o sonho funciona não só como um motivo literário, mas também como componente da construção textual.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia francesa; Poema em prosa; Romantismo; Sonho; Aloysius Bertrand.

ABSTRACT: Considered the creator of the prose poem in the French literature, Aloysius Bertrand incorporated several elements of the popular culture from the Middle Ages in his texts. Among these elements it may be found the dream and the nightmare. In this article it will be shown that, in certain poems inside Gaspard de la Nuit, dream works not only as a literary motif, but also as a constituent of the textual construction.

KEYWORDS: French poetry; Prose poem; Romanticism; Dream; Aloysius Bertrand.

A relação entre sonho e literatura se apresenta sob dois aspectos. O primeiro é o relato de sonho, mais frequente nos gêneros narrativos em que o sonho funciona como um objeto cuja função primordial é servir de fonte de inspiração. A segunda se dá pela apropriação analógica de sua estrutura, ou seja, o sonho fornece um modelo para um discurso em que as associações livres, a incoerência e a surpresa são apreendidas como propriedades textuais. Trata-se, assim, de utilizar o sono como sujeito da inspiração. Iniciada pelos românticos e consagrada pelos surrealistas, que logo abandonaram o relato simples de sonho, essa segunda forma de manifestação do sonho na literatura é, com certa frequência, um meio de criação poética. Pretende-se mostrar, nos parágrafos seguintes, que

⁶ Departamento de Letras Modernas. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Araraquara – SP – CEP 14801-290 – Brasil – adal@fclar.unesp.br

a poesia de Aloysius Bertrand constitui uma tentativas bastante exitosa de criação de um universo poético pleno de ressonâncias oníricas.

Max Milner, na introdução à edição de 1980 de *Gaspard de la Nuit*, lembra que “é raro assistir ao nascimento de um gênero literário” e “mais raro ainda poder relacioná-lo com um escritor particular” (BERTRAND, 1980, p. 7), como é o caso de Bertrand, “inventor incontestável do poema em prosa francês” (BERTRAND, 1980, p. 7). Antes de considerar terminada a edição definitiva de *Gaspard de la Nuit*, enviada ao editor em 1839, mas só publicada em 1841, após sua morte, Aloysius Bertrand publicou uma primeira versão de alguns poemas em prosa em revistas e jornais de pequena circulação. A comparação entre essas diferentes versões demonstra a tendência do autor a expurgar os excessos do texto, a dar-lhe uma forma estruturalmente refinada e a segmentá-lo na forma de alíneas simétricas. Os poemas em prosa de Bertrand, em geral, são construídos a partir de uma sucessão de cenas isoladas, cuja unidade é estabelecida no nível poético por meio do emprego de recursos como aliterações, assonâncias, anáforas e simetrias. Ao evitar a narração e apresentar ao leitor uma sucessão de cenas em torno de um tema, Bertrand encontrou uma forma poética em que a parataxe tornou-se um procedimento privilegiado. Em razão desse fato, Max Milner afirma que Bertrand criou uma “estética do lacunar” (1980, p. 8).

Neste trabalho em particular, interessa-nos como essa estrutura fragmentária pode gerar em certos textos um “equivalente do sonho”, dando ao leitor a impressão de que está penetrando em um universo similar ao onírico. Max Milner já havia apontado que tal equivalente é produzido, em Bertrand, pela falta de uma “certa ligação lógica do discurso” (1980, p.41). Vejamos como isso se dá a partir de uma breve visada estrutural do relato de sonho.

Segundo Guy Lafèche (1999, p. 119), o relato de sonho assenta-se numa estrutura simples, que pode ser melhor compreendida quando comparada à estrutura de um relato factual:

História factual: $H_f = S_i + A_1 + A_2 + A_3 + \dots + E_n + S_f$

História de sonho: $H_s = [S_i] + A_x + A_y + A_z + \dots + E_i + [S_f]$

A história factual é caracterizada por uma situação inicial (Si) que se modifica a cada acontecimento (E) segundo leis temporais e causais, até chegar à situação final (Sf). Desse modo, o encadeamento temporal e causal, os pressupostos de verossimilhança entre as ações e o acabamento caracterizam os relatos de fatos que pretendem representar os acontecimentos da vigília. Na narrativa de sonho, a situação inicial e final é inexistente ou pouco marcada (em geral uma breve referência espacial ou temporal), e os acontecimentos (que podem ou não constituir uma sequência) se sucedem de forma frouxa ou sem ligação evidente. O sonho justapõe cenas, episódios ou imagens, mas não as subordina de modo claro e lógico. Em certos casos, é preciso a posterior interpretação para que algum tipo de coerência venha a ser restabelecida. O pesadelo seria caracterizado por um acontecimento ou sequência de acontecimentos que, em razão de sua carga emotiva, desperta o sonhador, retirando-o bruscamente do mundo onírico, portanto eliminando a situação final.

É preciso lembrar ainda que, no período romântico, predominava uma visão do sonho que G. E. Von Grunebaum chama de “pré-moderna” (1978, p. 10, aspas do autor), na qual o sonho era

[...] experimentado e visto como indicativo, na maioria das vezes, de fatos e condições não subjetivos e não psicológicos (isto é, suprapessoais e objetivos), quando não desempenha a função de um meio de comunicação entre o sonhador e os poderes super-humanos ou sobrenaturais. Em outras palavras, o sonho é olhado como se fosse possuído de uma força cognitiva em relação a setores de outra forma inacessíveis da realidade objetiva, especialmente o futuro e o Além, ou mais geralmente, em relação a verdades concernentes ao relacionamento do homem com o divino. (VON GRUNEBAUM, 1978, p. 11).

Como se poderá constatar nos poemas que serão analisados mais adiante, para Bertrand o sonho permite adentrar a um universo fantástico e instaura sempre uma dúvida, ou uma hesitação nos termos de Todorov, entre o mundo real, da vigília, e a existência de um Além, universo povoado, na concepção de Bertrand, por seres provenientes do imaginário medieval.

Para ilustrar o modo como Bertrand incorpora componentes oníricos em seus textos, comentaremos, a seguir, dois poemas – “*La Chambre Gothique*” e “*Un Rêve*”, ambos incluídos no terceiro livro de *Gaspard de la Nuit*, cujo título é “*La Nuit et ses Prestiges*”.

LA CHAMBRE GOTHIQUE

*Nox et solitudo plenae sunt diabolo.
Les Pères de l'Eglise.*

La nuit, ma chambre est pleine de diables.

*– «Oh! la terre, – murmurai-je à la nuit, – est un calice embaumé dont le pistil
et les étamines sont la lune et les étoiles!»*

*Et les yeux lourds de sommeil, je fermai la fenêtre qu'incrusta la croix du
calvaire, noire dans la jaune auréole des vitraux.*

*

*Encore, – si ce n'était à minuit, – l'heure blasonnée de dragons et de diables ! –
que le gnome qui se soûle de l'huile de ma lampe!*

*Si ce n'était que la nourrice qui berce avec un chant monotone, dans la cuirasse
de mon père, un petit enfant mort-né!*

*Si ce n'était que le squelette du lansquenet emprisonné dans la boiserie, et
heurtant du front, du coude et du genou!*

*Si ce n'était que mon aïeul qui descend en pied de son cadre vermoulu, et trempe
son gantelet dans l'eau bénite du bénitier!*

*Mais c'est Scarbo qui me mord au cou, et qui, pour cautériser ma blessure
sanglante, y plonge son doigt de fer rougi à la fournaise!*

(BERTRAND, 1980, p. 94-95).

O poema apresenta como epígrafe a frase latina “*Nox et solitudo plenae sunt diabolo*” (BERTRAND, 1980, p. 78) atribuída genericamente aos Pais da Igreja. A frase ecoa o título geral da terceira parte do *Gaspard de la Nuit*, “A noite e seus prestígios”, toda ela voltada para os mistérios que se manifestam no período noturno. Na primeira parte do poema, composta de duas alíneas, o eu poético observa a noite pela janela. De seus lábios brota um murmúrio, uma frase de alta voltagem lírica que estabelece uma comparação entre o céu, a lua, as estrelas e uma flor, com seu cálice, estames e pistilos. Trata-se, portanto, daquele tipo de “fantasia” que é característico da linguagem poética e que se fundamenta na analogia e na metáfora. Esses são os procedimentos que a imaginação criadora oferece ao poeta no estado de vigília. No entanto, o eu poético fecha a janela para esse mundo, selando-o com a cruz da vidraça, e afirma estar com olhos pesados de sono, o que prepara a

segunda parte do poema, em que o leitor é levado a crer que o eu poético dorme (a ausência de uma indicação efetiva desse fato é um dos componentes que criam o clima de hesitação que caracteriza o poema) em que os prestígios da noite se manifestam. Entre eles, estão os seres fantasmagóricos, lendários e maléficos que povoam a penumbra do quarto. Cada um desses seres ocupa uma alínea, apresentando-se, portanto, de modo isolado, constituindo um quadro independente. Uma breve referência temporal à meia noite, na primeira alínea, marca a situação inicial do poema e um aposto define-a como a hora “blasonada dos dragões e diabos”. O verbo francês *blasonner* significa “descrever”, mas também “interpretar os brasões segundo as regras da heráldica”. O segundo sentido da palavra sugere que a meia noite traz, com suas ilusões, visões de seres sobrenaturais e que tais visões dever ser interpretadas segundo regras que não são mais aquelas válidas sob a luz poética da lua e das estrelas. Acontece, a seguir, uma sucessão de quatro aparições: o gnomo que bebe o óleo da lâmpada, a ama que embala uma criança morta numa couraça, o esqueleto do soldado alemão preso no madeiramento e, por fim, Scarbo, o anão do pesadelo, uma espécie de *incubus* que aparece em outros dois poemas da coletânea. As três primeiras alíneas são introduzidas pela expressão “*si c’était*”. A conjunção condicional seguida do verbo no imperfeito cria uma atmosfera de dúvida: trata-se de ilusões que brotam da escuridão? Imagens oníricas? O fato de não haver, no texto, encadeamentos narrativos que permitam concluir que o eu lírico deitou-se e adormeceu gera certa hesitação quanto à natureza das aparições. Essa hesitação sustenta, por algum tempo, o clima fantástico do texto. No entanto, na última alínea, com a mudança do tempo verbal para o presente, “*mais c’est Scarbo qui me mord le cou*” (1980, p. 35), e com a aparição angustiante do anão do pesadelo cessa a hesitação, estamos em pleno mundo do sonho, ou melhor, do pesadelo. A representação do pesadelo como um anão disforme montado sobre o corpo do adormecido já havia sido difundida pelo pintor suíço Henry Fusili nas duas versões do seu quadro “O Pesadelo”, bastante apreciadas pelos românticos franceses. O final brusco do poema com a imagem de Scarbo que morde o pescoço do eu poético e que cauteriza a ferida com o dedo avermelhado na fôrnalha sugere o despertar abrupto que caracteriza o pesadelo.

Como se pode notar, Bertrand eliminou de seu poema todo encadeamento narrativo e lógico. Apenas uma anáfora de caráter temporal une cada uma das visões, cujo isolamento na página simula a disjunção de cenas que constituem, segundo Laflèche, o relato de sonho.

Há, no entanto, outro exemplo em que três cenas oníricas distintas se amalgamam para compor um sonho cujo tema é a morte. Trata-se do poema “*Un Rêve*”, que reproduzimos a seguir:

UN RÊVE

*J'ai rêvé tant et plus, mais je n'y entends note.
Pantagruel, Livre III.*

*Il était nuit. Ce furent d'abord, – ainsi j'ai vu, ainsi je raconte, – une abbaye aux
murs lésardées par la lune, – une forêt percée de sentiers tortueux, – et le
Morimont grouillant de capes et de chapeaux.*

*Ce furent ensuite, – ainsi j'ai entendu, ainsi je raconte, – le glas funèbre d'une
cloche auquel répondaient les sanglots funèbres d'une cellule, – des cris plaintifs et
des rires féroces dont frissonnait chaque fleur le long d'une ramée, – et les prières
bourdonnantes des pénitents noirs qui accompagnent un criminel au supplice.*

*Ce furent enfin, – ainsi s'acheva le rêve, ainsi je raconte, – un moine qui expirait
couché dans la cendre des agonisants, – une jeune fille qui se débattait pendue aux
branches d'un chêne, – et moi que le bourreau liait échevelé sur les rayons de la
roue.*

*Dom Augustin, le prieur défunt, aura, en habit de cordelier, les honneurs de la
chapelle ardente; et Marguerite, que son amant a tuée, sera ensevelie dans sa
blanche robe d'innocence, entre quatre cierges de cire.*

*Mais moi, la barre du bourreau s'était, au premier coup, brisée comme un verre,
les torches des pénitents noirs s'étaient éteintes sous des torrents de pluie, la foule
s'était écoulée avec les ruisseaux débordés et rapides, – et je poursuivais d'autres
songes vers le réveil.
(BERTRAND, 1980)*

O poema é constituído de três sequências oníricas fragmentadas nas três primeiras alíneas do poema. A frase final “*et je poursuivais d'autres songes vers le réveil*” sugere que não se trata mais do pesadelo, mas de sequências oníricas que podem se estender até o despertar. Esse poema ilustra de modo exemplar a maneira como Bertrand utiliza a tensão entre construção e dissipação do conteúdo onírico. Na primeira alínea, o autor apresenta, numa sequência simples, marcada pelo travessão, três espaços distintos: uma abadia ao

clarão da lua, uma floresta e Morimont, a praça de execuções de Dijon, cidade natal do poeta. Na segunda alínea, outras três sequências correspondem à primeira, porém o que nos é informado agora é a sonoridade dos espaços apresentados na primeira alínea: o toque fúnebre de um sino ao qual respondem soluços lúgubres numa cela, gritos cheios de lamento e o canto da procissão dos penitentes negros que conduzem um condenado ao suplício. A terceira alínea acrescenta um último elemento a cada uma das sequências: um monge que expira na cela de uma abadia, uma jovem que se enforca nos ramos de um carvalho e, horror dos horrores, o próprio eu lírico sendo atado pelo carrasco à roda das execuções em Morimont. Fecham-se assim as três sequências oníricas apresentadas pelo autor de modo sintético e fragmentado, mas que, por ocuparem posições simétricas dentro dos parágrafos, apresentam-se de modo altamente elaborado e construído. Por meio da metonímia, que põe diante do leitor partes disjuntas do todo, mas unidas pela posição simétrica no parágrafo, o poeta sugere simultaneamente o caráter fragmentário e construído das sequências oníricas, cuja concretização textual, como todo relato de sonho, já significa formalização do que apresenta de modo desordenado. Com esse procedimento, Bertrand parece sugerir que os sonhos são construídos a partir de sequências fragmentárias, cuja autonomia é relativa, que se apresentam sem relação evidente, mas que acabam por ser reconstruídas na mente do sonhador ou no ato de relatar o sonho. A experiência onírica, com suas sequências disjuntas, é organizada pelo discurso, gerando no texto uma tensão própria ao poema em prosa, cuja natureza é, como lembra Suzanne Bernard (1959), transitar entre a “anarquia destrutiva” e a “organização artística”.

Os exemplos analisados são representativos do fascínio que o sonho exerce no imaginário de Bertrand e também do modo como o poeta reelabora poeticamente o conteúdo onírico. Essa técnica de escritura, fundamentada em uma estética lacunar, vai muito além de textos específicos, é também utilizada em poemas em que o sonho não constitui o tema privilegiado. Neste caso, a utilização dessa técnica de construção textual cria uma espécie de “impregnação onírica” (a expressão é de Max Milner) que causa no leitor um estranhamento e constitui um dos elementos originais da poesia de Bertrand. Neste sentido, os poemas em prosa de Bertrand constituem um momento importante em que a poesia, no desejo de renovar-se, apropria-se de elementos oníricos, sem deixar em segundo plano o aspecto construído do texto.

REFERÊNCIAS

BERTRAND, A. **Gaspard de La Nuit**. Édition présentée, établie et annotée par Max Milner. Paris: Gallimard, 1980.

CALLOIS, R.; VON GRUNEBAUM, G. E (Dir.). **O sonho nas sociedades humanas**. Rio de Janeiro: Livraria Francisco Alvin Editora, 1978.

LAFLECHE, G. **Matériaux pour une Grammaire narrative**. Montréal: Presses universitaires de Montreal, 1999.

Artigo recebido em 31/08/2012

Aceito para publicação em 24/09/2012

**O CONVITE À VIAGEM:
NOTAS SOBRE O EXÓTICO NAS *FLORES DO MAL***

**INVITATION TO THE VOYAGE:
NOTES ON THE EXOTICISM IN *LES FLEURS DU MAL***

Paulo FRANCHETTI⁷

RESUMO: Por meio da consideração dos principais poemas que tratam de ambientes ou tempos exóticos, busca-se aqui refletir sobre as edições das *Flores do Mal*, do ponto de vista da sua organização sequencial e temática.

PALAVRAS-CHAVE: Exotismo; Baudelaire; Poesia moderna.

ABSTRACT: This paper focuses on the representation of exotic places in the poems of the first edition of Les Fleurs du Mal, aiming to discuss the organization of the book before censorship's intervention.

KEYWORDS: Exoticism; Baudelaire; Modern poetry.

I

A primeira edição das *Flores do Mal*, datada de 1857, era composta por 101 poemas.

100 deles eram numerados. O primeiro vinha separado do conjunto principal, sem número, e era denominado “Ao leitor”⁸. Já os 100 poemas numerados distribuíam-se por 5 partes.

⁷ Departamento de Teoria Literária, Instituto de Estudos da Linguagem, Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP), CEP 13083-970, Campinas, SP, paulo@iel.unicamp.br

⁸ Para maior comodidade e fluidez da leitura, refiro os poemas pelos títulos traduzidos, conforme Charles Baudelaire. *Poesia e prosa*. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar, 1995, dispondo em nota de rodapé o título original. Neste caso: Au lecteur

A primeira, denominada “Spleen e ideal”⁹ continha 77; a segunda, que levava o mesmo título do livro, 12¹⁰; a terceira seção, “Revolta”¹¹, trazia 3 poemas; a quarta, intitulada “O vinho”¹², continha 5; e a última, denominada “A morte”¹³, era composta por 3 peças.

O número redondo dos poemas numerados, a presença de um prólogo em versos, bem como a divisão clara das partes sob nomes fortes, terminando pela morte, demandam um percurso de leitura, estimulam o leitor a perseguir o que, segundo Barbey d’Aurevilly seria a “arquitetura secreta”, o “plano calculado pelo poeta, meditativo e voluntário” de um livro que seria menos uma coletânea de “poesias do que uma obra poética da mais forte unidade”, que demandava leitura na ordem em que os poemas aparecem no seu interior, sem o que muito perderia o livro, inclusive “do ponto de vista do efeito moral”.¹⁴

Quando a obra é condenada pela censura, que exige a retirada de 6 poemas, Baudelaire recorre afirmando o “perfeito conjunto”, que desde logo ficaria comprometido pela supressão dos poemas censurados. Assim também na carta à imperatriz, de 6 de novembro de 1857, afirma que tinha sido condenado a “refazer o livro” – ou seja, a retirada dos 6 poemas não lhe parecia possível sem que o desenho todo do volume fosse refeito, alterado.¹⁵

9 Spleen et idéal

10 Fleurs du Mal

11 Révolte

12 Le vin

13 La mort

14 Cf. “*Les fleurs du mal* par M. Charles Baudelaire”. Repr. em Baudelaire, Charles. *Oeuvres complètes*. Texte établi, présente et annoté par Claude Pichois. Paris, Gallimard, 1975. As notas e variantes das *Flores do Mal*, nesse volume são de autoria de Jean Ziegler. É certo que sempre se pode argumentar, como Ziegler, que o artigo de Aurevilly não era inocente, no sentido que teria sido escrito para facilitar a defesa de Baudelaire perante a censura, conforme a carta que o acompanha: “l’article que vous m’avez demandé”.

E de fato é o que faz, na segunda edição, de 1861: retira os poemas condenados e acrescenta 35 outros. Tal inclusão (o acrescentamento foi da ordem de 1/3 do número anterior) se acompanha não apenas da criação de uma nova seção (“Quadros Parisienses”¹⁶), mas ainda da alteração na ordem das que existiam em 1857 – agora, “O vinho” – que antes estava entre “Revolta” e “A morte” – recua para antes de “Flores do Mal”, vindo logo após os “Quadros Parisienses”.

A nova seção – que, a partir de Benjamin, concentraria boa parte da atenção crítica, como se fosse a epítome do livro – se organiza, por sua vez, por meio do remanejamento de 8 poemas anteriormente integrados a “Spleen e ideal” e do acréscimo de 10 outros, que estavam ausentes da edição de 1857.

Muito haveria que comentar sobre as diferenças entre ambas as edições, se este fosse o objetivo desta comunicação. Não sendo, queria apenas registrar uma das principais intervenções na seção “Spleen e ideal”: a substituição do poema “O sol”¹⁷ – deslocado para os “Quadros Parisienses” – pelo soneto “O Albatroz”¹⁸. Aqui está um dos sentidos da reformulação do livro: após a intervenção da censura, o lugar anunciado para o poeta deixa de ser o do sol, que ilumina igualmente as coisas belas e as imundas, e passa a ser o da ave hostilizada e metida em ridículo, quando em terra. Em ambos, o símile mostra que o lugar do poeta são as alturas. Mas enquanto na primeira edição a ênfase estava no brilho e na altaneria, na segunda o que vem para primeiro plano é a humilhação e a vingança do inferior.

Por fim, queria observar que, até 1966, todas as edições disponíveis parecem ter se originado da edição de 1861. Algumas tentando reintroduzir nela os seis poemas condenados, outras deixando-os fora do corpo do livro.

15 Reproduzida em Baudelaire, Charles. *Les fleurs du mal*. Édition établie selon un ordre nouveau, présentée et annotée para Yves Florenne. Paris : Le Livre de Poche, 1972, p. 324.

16 Tableaux parisiens

17 Le soleil

18 L'albatros

Pessoalmente, prefiro ler as *Flores do Mal* na ordem da edição – muito criticada, do ponto de vista filológico, mas inovadora – que Yves Florenne publicou em 1966: primeiro *As Flores do Mal*, tal como publicadas antes da censura; e, em seguida, os conjuntos acrescentados nas edições posteriores.

Nesta comunicação, por meio da leitura do motivo exótico nas *Flores do Mal*, o que vou tentar fazer é uma demonstração, no que diz respeito aos poemas em que esse tema tem lugar central, da cerrada estrutura do livro de 1857.

II

Do ponto de vista da cronologia, a evolução do tema do lugar exótico se desdobra entre 1841 e 1855: o primeiro momento está representado por “A uma dama creoula”,¹⁹ e o segundo pelo núcleo de poemas compostos em 1855, entre os quais se inclui “Moesta et errabunda” e “O convite à viagem”²⁰.

Em ambas as edições de *As Flores do Mal*, “A uma dama creoula” vem imediatamente antes de “Moesta et errabunda”. Mas apenas na de 1857 estão esses dois poemas colocados imediatamente antes de “Os gatos”²¹ e “Os mochos”²², compondo com eles um conjunto que dá conta não apenas da evolução e resolução da temática exotista nas *Flores do Mal*, mas ainda do fracasso da evasão exótica, com a confissão da impotência do apelo à viagem para combater o *spleen* vitorioso.

De fato, “Os gatos” e “Os mochos” são elogios à vida sedentária, impassível. Este último termina, inclusive, por um terceto irônico: “o homem ... carrega sempre o castigo de

19 À une dame créole

20 L’invitation au voyage

21 Les chats

22 Les Hiboux

ter pretendido mudar de lugar” – no qual ecoam lugubrememente os versos de “Moesta et errabunda”. E, no fecho desse desenvolvimento, a “Os mochos” se segue “sino rachado”²³, no qual a imobilidade fornece um dos símiles mais fortes da angústia, quando a alma do poeta é comparada a um soldado ferido que agoniza, sem poder fazer qualquer movimento, sob um grande monte de companheiros mortos.

Vejamos agora a estrutura do livro [de 1857], no que diz respeito ao tratamento do exótico. A primeira constatação da leitura sequencial é que o espaço exótico, isto é, o espaço do outro, o espaço-outro, aparece nas *Flores do Mal* sob duas rubricas: o *jadis* e o *là-bas*. Num, temos o sonho exotista que se faz por meio do deslocamento no tempo; noutro, por meio do deslocamento no espaço. Um é o domínio da reminiscência ou da reconstrução “arqueológica”. Outro, o da viagem. Em ambos os casos, temos mundos que se contrapõem com vantagem àquele a que o poeta está confinado.

Na sequência das *Flores do Mal* (1857), a primeira aparição do exótico se dá em estreita associação com o tema platônico do mundo superior, tal como descrito no *Fédon*. De fato, logo depois da apresentação do poeta e de uma alegoria sobre a sua missão no mundo (“O sol”²⁴), o terceiro poema do livro, “Elevação”²⁵, põe subitamente em cena o tema da terra degradada em que habitamos, a que se opõem as regiões puras a que o espírito se pode elevar. A forma de aceder a esse lugar de unidade é o exercício das “Correspondências”²⁶ (poema IV), que, na sequência do livro, surge como a forma de recuperar a “obscura e profunda unidade” do mundo a partir da “analogia recíproca” entre os dados dos sentidos.²⁷

23 La cloche fêlée

24 Le soleil

25 Élévation

26 Correspondances

27 « Richard Wagner e *Tannhäuser* em Paris ». Baudelaire. *Poesia e Prosa*, cit., p. 917.

É nesse momento, anunciado o propósito de recuperar a unidade, que surge o primeiro poema exotista das *Flores do Mal*, o que começa “Amo a recordação...” (V)²⁸, em que se evoca um mundo paradisíaco explicitamente contraposto aos horrores do mundo moderno, concretizados na deformidade dos corpos contemporâneos moldados pela imbecilidade, pelo erro, pelo pecado e pela mesquinhez.

O mundo anterior ao pecado, idealizado nessas épocas nuas, é o mundo em que a carne é magnífica e o homem reina pela beleza física – o mundo pagão, a que o espírito, transcendendo os limites do presente, consegue erguer-se em contemplação.

Logo no início do livro, o exótico comparece, então, sob a forma do deslocamento temporal, como tentativa de remontar, pela evocação e pelo exercício das correspondências, à Idade de Ouro, na qual o homem teria conhecido a plenitude física e sensória – agora perdida.

Não temos, porém, aqui, uma solução pacífica, mas sim uma tensão ambígua. Por um lado, trata-se de um desejo e uma proposta de elevação espiritual: na medida em que o poeta se valeria dos sentidos para recompor a unidade básica do mundo, os dados sensuais deixariam de importar em si mesmos, passariam a valer como índices de algo que os transcende e que lhes dá significado. Por outro lado, fica patente já neste quinto poema do livro que o ideal é a fruição da sensualidade em um espaço outro, que permita a suspensão da culpa e do remorso – ou seja, que o sensual é objetivo em si, pois, como os frutos, a carne do homem da idade de ouro não só é saudável e elástica, mas também convida à mordida erótica.

Veem-se bem, portanto, os suportes desse exotismo: o horror ao ambiente mesquinho que cerceia o poeta e o desejo de livre exercício dos sentidos e dos instintos.

Essa tensão entre o que o poeta denominou em outro texto o esforço de subir e a alegria de descer se cristaliza nos seis poemas seguintes, que têm marcada unidade temática, e tratam das artes (do ideal artístico e luciferino em seu desejo de totalidade [“Os faróis”²⁹]),

28 J'aime le souvenir de ces époques nues

29 Les phares

e dos obstáculos à concretização desse ideal.³⁰ Em outras palavras, nos termos baudelairianos, tratam da busca da unidade básica do mundo por meio da análise das correspondências e dos obstáculos que se apresentam ao indivíduo concreto que se dedica a esse objetivo: a doença, a venalidade, a preguiça, a velhice e o acaso [“A musa doente”, “A musa venal”, “O mau monge”, “O inimigo” e “O azar”³¹].

E então, como que emoldurando esse núcleo coeso, eis que vem o poema “A vida anterior” [XII],³² assinalando os limites do exotismo do *jadis*, pois aí o passado reconstruído pela imaginação ou pela reminiscência não é a plenitude da *aurea aetas*, mas um tempo espelho do presente, em que se equilibram a volúpia e a melancolia, sob a qual perpassa, numa *mise-en-abîme*, outra e saudosa lembrança de um tempo ainda anterior.

Na sequência dessa espécie de confissão do malogro do exotismo temporal, surge o tema da viagem, do deslocamento espacial, com os poemas “Ciganos em viagem” [XIII]³³ e “O homem e o mar” [XIV]³⁴. Em ambos, não são os limites temporais, mas os físicos, que aparecem como obstáculos a vencer para a conquista da liberdade e do futuro. Ambos referem a ação de forçar os limites espaciais como uma ação repetida desde o começo dos tempos. Em “O homem e o mar”, explicitamente. Em “Ciganos em viagem”, de modo implícito, porque só percebemos que sob a roupagem antiga dos comediantes se figura o homem da idade de ouro quando novamente comparece Cibele, cuidando maternalmente deles com a mesma solicitude com que alimentara o homem e a mulher perfeitos do poema número V.

30 Na edição da Aguilar, há uma inversão na ordem, vindo “Os faróis” antes de “Amo a recordação...”.

31 La muse malade; La muse vénale; Le mauvais moine; L’ennemi

32 La vie antérieure

33 Bohémiens en voyage

34 L’homme et la mer

No entanto, há poucos poemas em que a viagem, o deslocamento espacial surge como realidade. Nos mais importantes, trata-se de uma viagem mental, de transporte imaginário ou de vaga possibilidade de deslocamento. Em “Perfume exótico” [XXI]³⁵, o primeiro a nomear a natureza exótica, o que temos é a construção de uma paisagem a partir de um dado sensual concreto: o odor do corpo da mulher amada. Trata-se, ainda, portanto, de exercício de descoberta da analogia entre os dados dos sentidos. Mas aqui não mais dirigido para a elevação do espírito à contemplação das regiões serenas acima das estrelas. Seduzido pelo prazer sensual, o poeta constrói outro lugar, acolhedor, tropical e paradisíaco, em que a promessa do prazer se realizaria sem o costumeiro séquito de culpa e de remorso.

De um ponto de vista religioso, o procedimento é condenável, pois o que se tenta é a recuperação do estado de inocência, a eliminação do pecado original, a recuperação do paraíso terrestre (“o verde paraíso dos amores infantis”, “o inocente paraíso, cheio de prazeres furtivos”³⁶ – dirá o poeta em “Moesta et errabunda”) pela via do comprazimento na carne.

Uma vez mais o movimento é, em si mesmo, ambíguo. Se, por um lado, é de fato comprazimento nos sentidos e, por isso, pecaminoso, por outro é uma forma de revestir o impulso sexual de uma abrangência sensual que o transcende e quase neutraliza. A ambiguidade do movimento de “Perfume exótico” se torna mais clara quando o lemos na ordem do livro de 57, pois ali ele sucede imediatamente “As joias”³⁷, este sim expressão direta e erótica do desejo sexual – e, por isso, um dos poemas censurados.

O que parece bastante fortalecido pela ordenação dos textos nas *Flores do Mal* é esse duplo movimento que podemos perceber na utilização do motivo do deslocamento (temporal ou espacial), em que a construção imaginária de um mundo favorável ao desfrute do sensual, do erótico, corresponde a um movimento de recusa momentânea, ou afetação de recusa, da pura sexualidade.

35 Parfum exotique

36 V. 25 : “mais le vert paradis des amours enfantines”; v. 30 : “l’innocent paradis plein de plaisirs furtifs”

37 Les bijoux

Esse movimento duplo é perceptível também no poema mais famoso dedicado ao tema do deslocamento, “O convite à viagem”, que ganha quando lido em relação com o que o precede e o que o segue imediatamente. O que o precede é “A bela nau”³⁸. O que vem após ele é “O irreparável”. Em “A bela nau” temos uma mulher sedutora, comparada a um navio que deixa o porto “seguindo um ritmo doce, e preguiçoso, e lento”. Toda ela é um símile da viagem e em partes de seu corpo se representam, inclusive, alguns dos perigos míticos da navegação –as pernas são feiticeiras que preparam negro filtro em um vaso profundo; os braços, grandes cobras das regiões tropicais. “O convite à viagem” é, assim, simultaneamente o convite ao embarque na “bela nau” e uma reação à carnalidade chocante daquele poema.

A construção mental e o convite à conquista do espaço adequado à vivência da plenitude sensual têm aqui também dupla função: por um lado, é um discurso sedutor dirigido a uma mulher; por outro lado, é um efetivo adiamento da vivência concreta da sexualidade.

Là-bas é, assim, também e sempre outro momento, e não só porque seria preciso ir até lá para que se pudesse viver plenamente a sexualidade, mas porque esse *là-bas* não é lugar algum, é mera intenção de não ser aqui, vaga possibilidade e sonho.

Da mesma forma, o *jadis* das *Flores* não tem realidade histórica. Esfinges, tigres, montanhas de cristal, suas caravanas, oásis e tamarineiros são basicamente índices de outro lugar e de outro tempo e valem sempre como oposições ao presente parisiense, que é a única e determinante realidade dos poemas.

É isso que mostra “O irreparável”³⁹, poema que se segue a “O convite à viagem”, e localizado exatamente no meio das *Flores do Mal* (poema L): que é impossível transcender espacial ou temporalmente os limites do universo dos valores cristãos, em que o gozo dos sentidos acarreta culpa e perdição. Não é possível iludir o “velho Remorso”. Contra ele não há filtros elaborados por feiticeiras, nem possibilidade de transpor os limites físicos da nossa própria situação histórica. Por isso, a estrofe mais dolorosa do poema é a que nega a

38 Le beau navire

39 L'irréparable

transformação, pelo desejo e pela interpretação das correspondências, da paisagem hibernal europeia em clara cena tropical.

Temos aí um amargo contraponto ao gracioso quadro dos “Ciganos em viagem”. Se lá uma divindade pagã se encarregava de proteger e alimentar os viajantes, aqui é o Diabo que preside à lúgubre cena noturna.

Depois de “O irreparável” [L], o sonho exotista das *Flores do Mal* praticamente termina enquanto possibilidade ou esperança de transcendência. As paisagens idealizadas que se associavam à sublimação e ao encanto amoroso reduzem-se agora a uma simples “Conversa” [LI].⁴⁰ Ou se transfiguram no horror de “Uma viagem a Citera”.⁴¹

III

Retornemos agora a “Moesta et errabunda” [LXII] e sua posição no livro. Neste último poema de tema exotista, estrategicamente colocado – como vimos – antes da série dos *spleens*, se dá a recolha da temática. Fica aí patente que o desejado movimento no espaço é apenas sucedâneo do único movimento desejado, mas impossível, o movimento no tempo, em direção a um passado em que não existia nem o crime, nem a dor; conseqüentemente, um passado sem culpa e sem remorso.

Esse tempo anterior, como vimos, comparece aqui com o seu próprio nome: “o verde paraíso dos amores infantis”.

Mas não há caminho de volta, no tempo como na consciência, e a distância espacial é a mesma distância temporal, pois o almejado paraíso está “mais longe do que a Índia e que a China”. E, já agora, anunciando o *spleen* e a revolta, fica claro que, se por meio da decifração das correspondências, parecia possível recompor a unidade perdida do mundo, esse tempo quase isento de culpa é irrecuperável. A busca das correspondências – a desesperada tentativa de atribuir dignidade à fruição e livre exercício dos sentidos – fracassa

40 Causerie

41 Un voyage à Cythère

como projeto de abolição da culpa e do remorso. Os poemas de número LVIII a LXIII⁴² tratam do *spleen*, o estado de desagregação moral que decorre desse fracasso.

E aqui deparamos o último desenvolvimento da temática exotista, já não como possibilidade de fuga e transcendência, mas, por assim dizer, em negativo, como fixidez e morte. O poema LX, que começa “Eu tenho mais recordações do que há em mil anos”, com a sua esfinge fixada no fundo do deserto, ecoa o que começa “Amo a recordação daqueles tempos nus”, assim como o LXI, “Spleen”, ecoa “A vida anterior”, e as “Brumas e chuvas” [LXIII] (título do soneto depois deslocado para os “Quadros Parisienses”) se contrapõem aos céus amplos e abertos dos convites à viagem.

Com o triunfo do spleen, afirma-se a situação irremediável: o confinamento ao presente e ao ambiente da cidade, isto é, à decadência. Por isso, encerrando a glosa do exotismo, o poema LXIV, “O irremediável”⁴³, põe em cena sucessivos símbolos do fracasso da viagem exploratória impossível e interrompida – a confirmação da queda, enfim: e eis o poeta refletido nesse “anjo, imprudente viajante” que se debate no fundo de um pesadelo, nesse condenado descendo às escuras um abismo cheio de répteis, e, por fim, na bela nau, agora aprisionada no gelo polar.

REFERÊNCIAS

BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Édition établie selon un ordre nouveau, présentée et annotée par Yves Florenne. Paris: Le Livre de Poche, 1974.

_____. **Poesia e prosa**. Edição organizada por Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

_____. *Les fleurs du mal* par M. Charles Baudelaire. In: _____. BAUDELAIRE, C. **Oeuvres complètes**. Texte établi, présenté et annoté par Claude Pichois. Paris: Gallimard, 1975.

Artigo recebido em 29/07/2012

Aceito para publicação em 24/09/2012

42 La cloche fêlée, Spleen (Pluviose irrité), Spleen (J'ai plus de souvenirs), Spleen (Je suis como le roi), Spleen (Quand le ciel bas et lourd), Brumes et pluies.

43 L'irremédiable

ESTETIZAÇÃO DA ESCRITA PROSAICA

MAKING MORE AESTHETIC THE PROSAIC WRITING

Celina Maria Moreira de MELLO⁴⁴

RESUMO: Apresento alguns resultados do Projeto de Pesquisa "Do literário e do prosaico, interrogações sobre o realismo", desenvolvido com apoio do CNPq, de 2009 a 2012, e que tinha como um de seus objetivos categorizar os processos de estetização de cenas genéricas prosaicas na instauração de um novo sistema de *escritura*, na literatura francesa da Monarquia de Julho (1830-1848), em livros que chamei de "formas literárias experimentais". Destaco o jogo entre tradição e inovação na coletânea ilustrada, *O diabo em Paris*, publicada por Hetzel em 1845.

PALAVRAS-CHAVE: Romantismo; Realismo; Criação literária; Prosa; Gravura.

*ABSTRACT: This is a presentation of the results of the research project "From the literary to the prosaic, interrogations about realism", carried out with the support of CNPq, from 2009 to 2012, which aimed at the categorization of aesthetics processes of prosaic genre scenes in the implementation of a new writing system in French literature during the July Monarch (1830-1848), in books I have called "experimental literary forms". I highlight the interplay between tradition and innovation in the compilation *The devil in Paris*, published by Hetzel in 1845.*

KEYWORDS: *Romanticism; Realism; Literary creation; Prose; Engraving.*

A literatura, em todos os seus suportes, a revista, o teatro, o romance, concorre com o jornal para dar conta deste cotidiano.
THÉRENTY, 2007, p. 26⁴⁵

⁴⁴ Departamento de Letras Neolatinas. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas – Faculdade de Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Ilha do Fundão – CEP 21941-590 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil – E-mail: celina.mello@pq.cnpq.br

⁴⁵ Traduções da autora, exceto quando explicitamente referido.

Discussão teórica

Apresentam-se, neste breve ensaio, alguns resultados do projeto de pesquisa *Do literário & do prosaico; interrogações sobre o realismo*, desenvolvido com bolsa de produtividade em pesquisa do CNPq, de 2009 a 2012. O projeto tinha entre seus objetivos gerais consolidar a noção heurística de um espaço-histórico romântico, que encena discursivamente uma episteme moderna, na literatura francesa, e desenvolver o conceito foucaultiano de formações discursivas, nos estudos literários, aproximando-o da noção de **longa duração** da *Ecole des Annales* (Cf. BLOCH, 2001; BRAUDEL, 1969; BURKE, 1992). Seus objetivos específicos visavam levantar os traços de uma estética realista na cenografia enunciativa de formas literárias experimentais, na literatura francesa romântica, associadas a uma cena política liberal; para categorizar as cenas genéricas prosaicas na instauração de um novo sistema de estetização da **escritura**, na literatura francesa da Monarquia de Julho (1830-1848). Visavam, igualmente, relacionar as estratégias de legitimação enunciativa das novas cenas genéricas prosaicas, com as lutas simbólicas, no campo artístico, para conferir prestígio, na pintura, às cenas de gênero e, na gravura, à representação de costumes.

Neste ensaio é dado destaque ao jogo entre tradição e inovação na coletânea ilustrada *Le diable à Paris; Paris et les Parisiens*. Paris, Hetzel, 1845 (O diabo em Paris; Paris e os parisienses), com ênfase na relação entre o texto e as vinhetas e/ou ilustrações, que constrói um novo espaço de legitimação para gêneros em prosa, em movimento análogo ao dos gêneros da pintura acadêmica, na França.

De diabos e de quadros parisienses

O livro inscreve-se em uma tradição literária, cujos textos fundadores são o romance picaresco de Lesage (1668-1747) *Le diable boiteux* (O diabo coxo), publicado em 1707, que se estrutura em torno da curiosidade de Asmodeu, o diabo coxo, o qual levanta os tetos de Madrid (na verdade Paris), para expor o que ali ocorre no segredo das alcovas; e os primeiros *Tableaux de Paris* (Quadros de Paris), de Sébastien Mercier (1740-1814), publicados entre 1781 e 1800, em que são descritas cenas de costumes do cotidiano parisiense. Estas correspondem, na pintura, a cenas de gênero, as quais, desde o século XVIII, nos Salões de Pintura e Escultura, juntamente com os retratos, já tinham a preferência do público.

Le diable à Paris (O diabo em Paris) foi publicado por Hetzel e traz como subtítulo *Paris et les Parisiens, mœurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de la vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle, etc., etc.* (Paris e os Parisienses, hábitos e costumes, caracteres e retratos dos habitantes de Paris, quadro completo de sua vida privada, pública, política, artística, literária, industrial, etc., etc.). É um livro de autoria coletiva, publicado em forma seriada em 1844 e em dois volumes em 1845-1846, que retoma a fórmula de *Paris ou Le livre des Cent-et-un* (Paris ou o livro dos cento e um), de publicação anterior (1831-1834), apresentando, contudo, um fio condutor que articula todas as narrativas, que é a missão que Satã confia a um de seus demônios, Flammèche. Este deve dar conta toda semana por escrito a seu mestre, o mais exatamente possível, de tudo o que ocorre em Paris (Cf. STAHL, 1845, p. 23).

O diabo representado na vinheta não é mais Asmodeu, mas Flammèche, um diabo preguiçoso, secretário particular de Satã, que em vez de cumprir pessoalmente a missão, recolhe em uma gaveta, “A gaveta do diabo”, todas as contribuições dos vários escritores que o ajudarão na tarefa. Entre os autores que contribuem para o livro, podemos citar, em uma lista não exaustiva, J. P Stahl⁴⁶ (1814-1886), Balzac (1799-1850), George Sand (1804-1876), Alfred de Musset (1810-1857), Gérard de Nerval (1808-1855), Théophile Gautier (1811-1872), Léon Gozlan (1803-1866) e Alphonse Karr (1808-1890).

O livro, que traz a menção à contribuição dos desenhistas em sua folha de rosto, teve imenso sucesso, devido em grande parte a seus dois ilustradores, Bertall, anagrama de Albert d’Arnoux (1820-1882), ilustrador das obras completas de Balzac, e Gavarni, pseudônimo de Sulpice Guillaume Chevalier (1804-1866) (cf. MILNER, 2007, p. 651).

Desde a capa, que anuncia a coleção de que faria parte este livro, vê-se o projeto de conferir à ilustração o mesmo estatuto do texto literário. Assim, a coleção se chama *Les chefs-d’oeuvre de la littérature et de l’illustration* (As obras-primas da literatura e da ilustração). E o prólogo, escrito pelo editor em sua *persona* de autor, ressalta o caráter dual desta colaboração: “*Bref, chacun mit à sa disposition, ceux-ci leur plume, ceux-là leur crayon.*” (“Em suma, cada um colocou a sua disposição, alguns a pena, outros o lápis” –

46 J.P. Stahl é o pseudônimo do editor Pierre Jules Hetzel, quando este assume o papel de escritor.

STAHL, 1845, p. 6), o que, desde o início nesta obra, confere simbolicamente à gravura, o mesmo valor da literatura.

Em uma gravura situada no verso da falsa folha de rosto, ou seja, em *vis-à-vis* do título na folha de rosto, Gavarni representa Flammèche como um diabo disfarçado de *dandy*. Ele está usando um fraque e segura uma lanterna mágica na mão esquerda, enquanto examina com uma luneta em sua mão direita, o mapa de Paris. Nas costas carrega a cesta de palha, em que recolhe os textos escritos por seus "colaboradores". Flammèche seria o próprio editor Pierre Jules Hetzel o mesmo J.P. Stahl que assina o Prólogo, enquanto Satã seria uma charge representando o rei Luis Filipe (cf. MILNER, 2007, p. 651).

O prólogo apresenta o projeto editorial, de bandeira ironicamente moderna: “esses pigmeus são gigantes e, comparados a suas mulheres, esses próprios gigantes não passam de pigmeus” (STAHL, 1845, p. 6). A afirmação retoma o conhecido argumento de Charles Perrault (1728-1703), na *Querela dos antigos e dos modernos* (cf. NASCIMENTO, 2007, p.35-43). Para os defensores dos antigos, gigantes da tradição da antiguidade greco-latina, os modernos são como anões em costas de gigantes. O *topos* é aqui reformulado: os modernos seriam anões – pigmeus dá o toque pitoresco do exotismo romântico – que, ao imitarem os antigos se tornam maiores que seus modelos. E assume um tom galante, levando em conta a importância do público leitor feminino, para o sucesso de determinados gêneros literários: comparados a suas mulheres os modernos gigantes não passam de pigmeus.

O editor enfatiza a diversidade dos pontos de vista, obtida pelo grande número de autores, o que inova em relação ao padrão retórico neoclássico, o qual exige um plano que assegure a unidade da obra e que respeite o uso da regra da razão. O método, as classificações e a razão compõem as regras de um paradigma do conhecimento legitimado, cuja fundação se atribui a Descartes:

[...] foi decidido que para resolver a dificuldade não seria seguido plano algum. Naquele momento foram feitas as afirmações mais espirituosas e mais sensatas contra os métodos e contra as classificações, que tornam tudo muito pesado sem nada iluminar, em suma contra a regra e contra a própria razão. (STAHL, 1845, p. 6).

A cidade de Paris é comparada a um espaço teatral, em que os pontos de vista serão tão variados quanto aqueles que se tem dos diferentes lugares de um teatro – “plateia, camarotes e anfiteatro” (STAHL, 1845, p. 6) – quebrando com a visualidade única do espaço cênico e teatral do teatro à italiana, chamado de **olho do príncipe**, que é centro, origem e fim da unidade: “A verdade será encontrada entre esses diversos julgamentos” (STAHL, 1845, p. 6). Tal diversidade pode provocar “uma bela desordem”, que é, para Stahl e seus autores unânimes, representados na assembleia convocada por Flammèche, “um efeito da arte” (STAHL, 1845, p. 6). A beleza moderna é diversa e não se opõe à desordem.

Duas grandes direções temáticas parecem estruturar o livro e se encontram entrelaçadas no romance, cujos capítulos são como curtos esquetes dramáticos: a apresentação de tipos populares e pequenas cenas da vida cotidiana. O pitoresco romântico, efeito de estranhamento no espaço que produz o exótico, e efeito de deslocamento no tempo que se expressa no gosto pelos temas medievais, é suplantado pela vitrine de uma Paris popular, com seus tipos do presente. Estes são socialmente distantes do leitor burguês parisiense, assim como os espaços urbanos em que circulam constituem para aquele um novo exotismo. Paradoxalmente, este gênero será apreciado por leitores do mercado internacional do livro francês, que nele identificam o modelo parisiense.

Há uma grande predominância de tipos femininos: a parisiense, a operária, a costureirinha, mas também são apresentados como figuras de interesse os transeuntes, as pessoas que frequentam os salões da alta sociedade ou o rico herdeiro. Os diferentes espaços são cenários que vão sendo exibidos ao longo do livro, seja nas curtas narrativas, seja nas gravuras que formam sequências: a escola de natação, a Bolsa de valores, os bulevares, a praça Vendôme. Não somente os diversos capítulos podem ser comparados ao que o público vê de diferentes pontos no teatro à italiana, mas a variedade de personagens e situações faz de Paris um grande palco, com uma multiplicidade de cenários, atores e gêneros. A peça que se representa na sociedade – *Le monde* – só existiria em Paris; é um gênero insignificante, uma “peça invisível” com atores medíocres, que representam uma peça **insípida e banal** – cuja ação se passa nos bastidores. O narrador servirá de mediador para um leitor que nada ouve, vê ou entende, do espetáculo social a que assiste. As falas são ditas como apartes:

Ser espirituoso na sociedade é falar para não dizer nada e, esta inteligência sendo especialmente aquela dos que não são espirituosos, vai daí que a sociedade é um teatro em que os figurantes, os comparsas, os terceiros apaixonados, os tenores leves, os novatos e os alunos dos bancos escolares parecem, à primeira vista, representar os papéis mais importantes e ocupar todo o palco – os diretores normalmente se calam ou se limitam a soprar o texto a seus dublês, quando a isso são obrigados [...] Ao mesmo tempo em que se vê esta peça visível, é representada uma peça invisível; esta peça invisível é que confere tanto interesse a essas reuniões insípidas e banais que se chamam reuniões sociais.

A peça invisível está toda nos *apartes*, nos bastidores e na plateia, mais do que no palco. (STAHL, 1845, p. 134).

Ao comentar o jogo entre a peça visível e aquela dos bastidores que a coletânea desvela, Stahl separa nitidamente as críticas que faz ao homem dos salões, das críticas à mulher da sociedade, que é, em última análise, sua leitora. Acentuando seu caráter teatral, em alguns textos o espaço é indicado no título, como uma didascália que situa o pequeno esquete, reproduzido, graficamente, como uma cena de teatro, tal como “*Sous le maronnier des Tuileries – Sous les tilleuls de la place Royale – Dans le jardin du Luxembourg*” (“Debaixo da castanheira dos Tuileries; Sob as tílias da praça Royale; No jardim do Luxemburgo”), de autoria de Octave Feuillet (STAHL, 1845, p. 179-182). Não há nos textos a separação que aparece nas gravuras da coletânea, entre os retratos e os cenários urbanos em que encontramos os tipos retratados, os dois grupos de textos se formam a partir de predominâncias, e os títulos às vezes enganam.

Um tema a entrelaçar a diversidade é o do jovem escritor ou artista, que projeta em *Le diable à Paris* seu olhar sobre os processos de criação literária e os circuitos de publicação e circulação de escritos, que constituem o cotidiano com que se defrontam os escritores, como em “*A quoi on reconnaît un homme de lettres à Paris, et ce qu’on y entend par ce mot: un livre*” (“Como se reconhece um homem de letras em Paris, e o que nessa cidade se entende por esta palavra: um livro” – STAHL, 1845, p. 43) de Charles Nodier, “*Un mot sur les journaux – Moyen facile offert aux journaux pour perdre tous leurs abonnés.*” (“Uma breve exposição sobre os jornais – Meio fácil para perder todos os assinantes” – STAHL, 1845, p. 53-55) de Léon Gozlan, “*Mademoiselle Mimi Pinson – Profil de grisette*” (“A senhorita Mimi Pinson – Perfil de costureirinha” – STAHL, 1845, p. 116-125) de Alfred de Musset, “*Le théâtre à Paris, ce que c’est qu’un théâtre*” (“O teatro

em Paris, o que é um teatro” – STAHL, 1845, p. 252-253) de Léon Gozlan ou “*Des ouvriers de l’esprit et de ceux qui ne dînent pas*” (“Dos operários da mente e daqueles que não jantam” – STAHL, 1845, p. 263). Assim, para Charles Nodier, acadêmico que goza de grande autoridade entre os autores românticos, contrariamente aos autores da antiguidade, Pitágoras, Demócrito, Sócrates ou Epicuro, as letras agora se confundem com seu modo de publicação em formato de livro:

Paris é, sem dúvida alguma, a cidade do mundo em que há o maior número de homens de letras. Esta abundância de escritores que se nota, em Paris, origina-se provavelmente do fato de que, para ser um homem de letras em Paris, é preciso ter feito um *livro* [...] Ora, um *livro* é uma ideia, ou algo que lembre uma ideia, ou até algo que não lembre nada, e cujo nome ocupa habitualmente a parte superior de um in-oitavo de quatrocentas páginas. (NODIER in STAHL, 1845, p. 43).

A escritura do cotidiano

Entre as duas coletâneas, *Paris ou Le livre des Cent-et-un* e *Le diable à Paris*, a gravura assumiu um estatuto comparável ao da literatura, ou pelo menos, comparável a um certo tipo de literatura industrial, como aponta Sainte-Beuve a respeito do romance de folhetim (Cf. SAINTE-BEUVE in DUMASY, 1999). O projeto estético pode ser compreendido em suas relações com a cena de gênero na pintura e o *vaudeville*, no teatro. Mas à matriz do *vaudeville* deve ser acrescida a força de novos gêneros das letras produzidos por aquilo que Marie-Ève Thérénty chama de "colusão entre a esfera dos letrados e a dos 'jornalistas'" (2007, p. 13). Thérénty marca a relação de uma nova poética do cotidiano com o *esprit Paris*, artigo que se opõe ao editorial de jornal e teria sua origem na sociabilidade dos salões parisienses, associando as *nouvelles à la main*, com as piadas de salão, mas deve-se levar em conta, igualmente, a forte marca do teatro de *vaudeville*, a encenação de curtas cenas e uma sociabilidade de bulevar, também ligada à cultura oral, popular. Podemos, aqui, pensar em um gênero narrativo que resulte de uma triangulação entre a crônica cotidiana dos jornais parisienses, o *fait divers* e o romance policial.

Uma questão deve ser colocada: esta poética do cotidiano vem do jornalismo à literatura ou podemos afirmar o movimento inverso? Se jornais e revistas inauguram "novas práticas de publicação" (THÉRENTY, 2007, p. 16) que desestabilizam as poéticas por não integrarem o cânone, afirmamos que aquelas não podem ser entendidas apenas pelo

viés do jornalismo, pois seus autores provêm do campo dos letrados. A literatura apropriase de modos de escrita do jornal, mas já que não há ainda, naquele momento, jornalistas no sentido atual do termo, senão homens de letras e políticos que escrevem nos jornais, o que vemos é serem primeiro transportados para os jornais gêneros que o cânone considera menores, que se originariam de jogos de salão, *vaudevilles* e *nouvelles à la main* ou *petites nouvelles* (curta notícia ou contos), que por sua vez retornam ao campo literário, ao almejar o suporte "livro", e, no recurso a vinhetas, gravuras destacáveis e prefácios, buscam ocupar um lugar legitimado. A *petite nouvelle* se definirá, então, como "a escrita de uma narrativa mínima com uma tentativa de apagamento da instância observante." (THÉRENTY, 2007, p. 24).

Algumas características do *esprit Paris* (Cf. THÉRENTY, 2007, p. 157) podem ser encontradas nas narrativas de tais coletâneas: a exposição do não acontecimento, o pequeno, o banal; a *mise en scène* que faz do privado um espetáculo, para vizinhos ou transeuntes, no plano narrativo, representantes do leitor na cena enunciativa (Cf. MAINGUENEAU, 2003, 2004) e a estereofonia de falares de grupos específicos, sobretudo populares.

O olhar voltado para personagens da cena parisiense e aquilo que escondem os pequenos fatos do cotidiano constroem uma dupla enunciação: a do observador-personagem que não interpreta e sofre a atualidade, e a da instância autoral que se manifesta pela ironia com que interpreta o olhar do outro. O tom será, de modo geral, o da conversa ou da carta, opondo-se ao tom da tribuna ou do púlpito; ou ainda será o leve tom dos diálogos que se ouvem nos bulevares, espaço público aberto que se opõe ao espaço público fechado dos circuitos de poder. Para Thérenty (2007), as múltiplas vozes no jornal criam um efeito de cacofonia; afirmamos que nessas coletâneas, a autoria múltipla cria um efeito de grupo, que fortalece a renovação da proposta estética.

Assim, não estamos diante de um mero registro, sem interpretações, que será reivindicada mais tarde pela estética realista. Há um falso apagamento do observador, e a observação se dá em dois planos: o do espanto, com o olhar do outro, o outro leitor de outra classe social, e o plano da ironia, expressa nos cortes narrativos ou, conforme o autor, em posicionamentos explícitos.

O jogo é de contrapontos. No contexto do jornal, o *esprit Paris* é uma segunda voz que faz o contraponto do discurso político das manchetes e dos editoriais. No contexto das coletâneas narrativas do prosaico, há ainda narrativas próximas dos temas e personagens do melodrama – o que aparece, por exemplo, no famoso e já citado conto *Mademoiselle Mimi Pinson – profil de Grisette*, de Alfred de Musset – ou do *vaudeville*, fácil adaptação das comédias. São encenações de uma fala e de um cotidiano privados que expõem o detalhe aparentemente inexpressivo, mas carregado de força dramática, ou seja, a face oculta do folhetim, como o outro lado da lua, e a face real do que escapa ao olhar do leitor, mas que o cerca em seu cotidiano...

A ficcionalização do trivial cotidiano não se confunde com a ficcionalização do excepcional, alimento do folhetim. A temporalidade é feita do presente, sem a sombra da História que faz do passado construído um caminho para utopias, e que os romances históricos do romantismo apresentam como um horizonte futuro e às vezes como um destino. Há uma suspensão da linearidade histórica e ênfase no tempo presente, que abre um espaço de representação a cenas com leituras múltiplas e inúmeras interpretações. A poética do cotidiano, assim, pode ser compreendida como trazendo o cotidiano como tema, cujo comentário é dado pela ironia no tom. O caminho de pensar nesta poética leva-nos a indagar se não haveria um cotidiano lírico, um cotidiano trágico ou épico? Neste caso preciso, malgrado a força dramática de certas narrativas, haveria um esvaziamento do *pathos*.

Resultados preliminares

Apreender o traço realista no espaço-histórico da literatura francesa, recortado neste projeto, permitiu isolar este traço, ao relacioná-lo com um conjunto de regularidades apresentadas como transhistóricas, em seu processo de autolegitimação, posicionamento de que é emblemático o texto de Champfleury, *Du réalisme; lettre à Madame Sand*, publicado pela revista *L'Artiste* em setembro de 1855 (reeditado por Michel Lévy, 1857). Uma estética do prosaico, rejeitada como **vulgar** e, a seguir, acusada pelos defensores da chamada **arte pela arte** de compor uma **estética do feio** (Cf. GAUTIER, 2000) provoca a busca pelo preenchimento da função discursiva de fiador, em uma tradição que remontaria aos novos gêneros literários de sucesso junto ao público, no século XVIII.

A *genealogia* dessa estética pode ser lida nos prefácios e nas vinhetas de capa, que formam uma construção de seu passado, a tradição literária que proclamam, o que justificaria, aos olhos do leitor, a leveza, para não dizer a leviandade, a futilidade, a contemporaneidade, ou seja, a modernidade dos temas.

O jogo entre o passado e o presente pode ser acompanhado, no passo a passo da leitura das coletâneas de narrativas em prosa, de autoria compartilhada, voltadas para tipos populares da cena parisiense a que chamamos de início formas literárias experimentais, e que pertencem ao gênero de *petite nouvelle*.

É evocada uma necessidade histórica, de que têm consciência editores e autores, e que é tributária, por um lado, de um diagnóstico generalizado de viverem em uma nova sociedade, resultando da enorme ruptura social que representou a Revolução Francesa, produzindo tipos e uma cena social que necessitam ser explicados, e, por outro lado, de que o modelo de explicação de que dispõem é a causalidade histórica.

Ora, como afirma Paul Veyne: "Em cada época, os contemporâneos se encontram deste modo inseridos nos discursos como em bocais falsamente transparentes, ignoram quais sejam estes bocais e até mesmo que haja um bocal." (2008, p. 26). Assim, a opacidade em que se encontram os contemporâneos de cada época, no que se refere ao discurso que os encerra, explicaria a busca dos produtores culturais pela tradição popular que constitui o exato contraponto de sua formação escolar, na tradição das humanidades, e que pode ser um trunfo, na luta por um lugar legitimado no campo literário, com seus correlatos: publicar, vender tiragens cada vez maiores e alcançar um público leitor que não tem a mesma formação.

REFERÊNCIAS

BLOCH, M. **Apologia da História ou o ofício do historiador**. Trad. André Telles. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2001.

BRAUDEL, F. Histoire et sciences sociales; la durée. In: _____. **Ecrits sur l'histoire**. Paris, Flammarion, 1969. p. 41-83.

BURKE, P. (Org.). **A escrita da História: novas perspectivas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.

CHAMPFLEURY. **Le réalisme**. Paris: Michel Lévy frères, 1857.

CHARTIER, R. ; MARTIN, H.-J. **Histoire de l'édition française; le temps des éditeurs.** Paris: Fayard, 1990.

GAUTIER, Th. **Courbet; le Watteau du laid.** Biarritz: Atlantica, 2000.

JANIN, J. Asmodée. In: JANIN, J. et al. **Paris ou le livre des Cent-et-un.** T.1 Publié chez Ladvocat, libraire de S.A.R. le duc d'Orléans, 1831. p.1-15. [Documento eletrônico, disponível em www.gallica.bnf.fr – consultado em 16/02/2010]

LE SAGE. **Le diable boiteux augmenté des béquilles du diable boiteux.** Paris, Dabo, Tremblay, Feret et Goyot, 1819. [Documento eletrônico, disponível em www.google.books – consultado em 22/02/2010]

MAINGUENAU, D. **Linguistique pour le texte littéraire.** 4 ed. (Entièrement révisée et augmentée) Paris: Nathan, 2003.

_____. **Le discours littéraire; paratopie et scène d'énonciation.** Paris: Armand Colin, 2004a. (*Discurso literário.* Trad. Adail Sobral. São Paulo, Contexto, 2006).

MELOT, M. Le texte et l'image. In: CHARTIER, R.; MARTIN, H.-J. **Histoire de l'édition française; le temps des éditeurs.** Paris: Fayard, 1990. p. 329-348.

MERCIER, S. **Tableaux de Paris.** Paris, Virchaux & Compagnie, 1782. [documento eletrônico, disponível em <http://www.archive.org/details/tableaudeparis01mergoog> – consultado em 23/08/2012]

MILNER, M. **Le diable dans la littérature française; de Cazotte à Baudelaire 1772-1861.** Paris: José Corti, 2007.

NASCIMENTO, R. Andrade do. Gênero clássico, processo moderno: o uso do paralelo por Charles Perrault. **Terra roxa e outras terras** – Revista de Estudos Literários, Londrina, v.9 (2007), p. 35-43. [revista eletrônica, disponível em <http://www.uel.br/cch/pos/letras/terraroxa> – consultada em 27.06.2012]

SAINTE-BEUVE. De la littérature industrielle. In: DUMASY, L. **La querelle du roman-feuilleton.** Grenoble, ELLUG, 1999. p. 25-43 (*Revue des Deux Mondes*, 1^{er} septembre 1839).

STAHL, J. P. et al. **Le diable à Paris; Paris et les Parisiens.** Paris, Hetzel, 1845. [Documento eletrônico, disponível em www.gallica.bnf.fr – consultado em 12/04/2010]

STAHL, P.-J. Prologue, comment il se fit qu'un diable vint à Paris et comment ce livre s'en-suivit. In: _____. **Le diable à Paris; Paris et les Parisiens.** Paris, Hetzel, 1845. p. 1-30 [Documento eletrônico, disponível em www.gallica.bnf.fr – consultado em 12/04/2010]

THÉRENTY, M-È. **La littérature au quotidien; poétiques journalistiques au XIXe siècle.** Paris: Seuil, 2007.

VEYNE, P. **Foucault, sa pensée, sa personne.** Paris: Albin Michel, 2008.

Artigo recebido em 28/08/2012

Aceito para publicação em 24/09/2012

O PROCESSO DE CRIAÇÃO POÉTICA

THE PROCESS OF POETIC CREATION

Norberto PERKOSKI⁴⁷

RESUMO: Partindo de um dos diálogos de Platão, *Íon*, em que Sócrates questiona o rapsodo que dá título à obra, passando pelo ensaio “A filosofia da composição”, de Edgar Allan Poe, no qual o escritor detalha o processo de criação de “O corvo” e atingindo poetas modernistas e contemporâneos, apresentam-se posicionamentos acerca do fazer poético. Entre a musa inspiradora e a objetividade racional, movem-se depoimentos dos criadores, bem como poemas em que a metalinguagem se faz presente em relação ao tema. Assim, constata-se que a questão do poeta inspirado ou do poeta artífice perpassa os séculos, instituindo-se como um dos aspectos mais intrigantes a que os criadores são chamados a dar uma resposta.

PALAVRAS-CHAVE: Criação poética; Inspiração; Racionalidade; Metalinguagem.

ABSTRACT: Based on one of the dialogues of Plato, Ion, in which Socrates questions the rhapsode, who is the title character of the work, going through the essay “The philosophy of composition” by Edgar Allan Poe, where the writer gives details about the process of creating “The Raven” and affecting modern and contemporary poets, positions regarding poetic creation are presented. Among the inspiring muse and the rational objectivity, move testimonials of the creators, as well as poems where the metalanguage is present in the topic. So, it seems that the issue of the inspired poet or the craftsman poet goes through the centuries, establishing one of the most intriguing aspects that creators are asked to provide an answer.

KEYWORDS: Poetic creation; Inspiration; Rationality; Metalanguage.

Inevitavelmente, em algum momento de sua vida, os criadores, entre eles os poetas, são questionados acerca de como procedem durante o processo de criação de suas obras. Essa questão perpassa os séculos e intriga tanto o artista, que é instado a dar-lhe uma

⁴⁷ Professor da Graduação e do Mestrado em Letras da Universidade de Santa Cruz do Sul (UNISC), CEP 96815-900, Santa Cruz do Sul, RS, Brasil, perkoski@unisc.br

resposta, quanto o fruidor que tem curiosidade em saber acerca de como ocorre a realização de algo que, do inexistente, passa a integrar o contexto cultural.

Duas correntes geralmente são mencionadas: o poeta inspirado, veículo de manifestação das palavras da musa, e o poeta artífice, que se coloca na situação de um trabalhador pessoal da linguagem.

No diálogo *Íon*, de Platão, essa questão central é abordada e indaga-se acerca da criação poética, se ela é resultado da arte (no texto como sinônimo de técnica) ou da inspiração.

O diálogo entre o filósofo e Íon, o rapsodo, inicia com o primeiro questionando se o último estaria vindo de sua terra natal, Éfeso; ao que ele responde que estava voltando de Epidauro, onde haviam ocorrido as festas em honra a Asclépio, deus da medicina, filho de Apolo. Sócrates interroga se é verdade que os habitantes de Epidauro organizam um concurso de rapsodos em honra desse deus. Ao que Íon responde que ocorrem concursos “em honra de todas as artes das Musas” (PLATÃO, 1988, p. 23). Sócrates então pergunta a Íon se ele havia participado da prova e como ele tinha se saído. Íon responde que havia vencido a prova.

Sócrates declara sentir inveja dos rapsodos, pois estes “têm necessidade de estar bem familiarizados com muitos e bons poetas – e principalmente com Homero, o melhor e mais divino de todos – e de aprofundar o pensamento e não apenas as palavras” (PLATÃO, 1988, p. 25). Como Íon afirma que de todos os rapsodos ele é quem conhece melhor Homero, Sócrates incita-o a prová-lo. Íon gaba-se de ter embelezado Homero, que vale a pena ouvi-lo e que, por isso, mereceria ser coroado com uma coroa de ouro.

Sócrates questiona se Íon é especialista só de Homero ou também de outros poetas. Íon responde que exclusivamente de Homero. Através de uma série de questionamentos – o método socrático – o filósofo leva Íon a cair em contradição e conclui:

Então, meu caríssimo amigo, não erraremos ao afirmar que Íon é tão bom especialista de Homero como dos outros poetas, porque é ele próprio que afirma que um mesmo e único homem será juiz competente de todos os que falam sobre as mesmas coisas e, por outro lado, quase todos os poetas tratam os mesmos temas. (PLATÃO, 1988, p. 39).

Em sua elucidativa abordagem na obra *Platão: as artimanhas do fingimento* (1999), Maria Cristina Franco Ferraz, no capítulo “O poeta, como o sofista: um fingidor”, esclarece que, para abordar a questão da *mimesis*, o filósofo discute não com um verdadeiro poeta, mas com um rapsodo, um recitador de obras alheias, portanto não um porta-voz das musas. Segundo a autora, Sócrates encaminha os seus questionamentos a Íon com o objetivo de desmerecer a poesia, valorizando o *logos* filosófico. A autora acentua também na sua análise a total incompetência do rapsodo, presa fácil das estratégias argumentativas do pensador.

No diálogo, Sócrates tem como objetivo alcançar a anuência de Íon de que ele recita Homero não por arte, ou seja, por técnica e, sim, por inspiração:

É que esse dom que tu tens de falar sobre Homero não é uma arte, como disse ainda agora, mas uma força divina, que te move, tal como a pedra a que Eurípedes chamou de Magnésia e que a maior parte das pessoas chama pedra de Heracleia. [...] Assim, também a Musa inspira ela própria e, através destes inspirados, forma-se uma cadeia, experimentando outros o **entusiasmo**. Na verdade, todos os poetas épicos, os bons poetas, não é por efeito de arte, mas porque são inspirados e possuídos, que eles compõem todos esses belos poemas; [...]. (PLATÃO, 1988, p. 49-51, grifo do autor).

Quanto aos poetas líricos, Sócrates tem o mesmo posicionamento:

[...] os bons poetas líricos, tal como os Coribantes não dançam senão quando estão fora de si, também os poetas líricos não estão em si quando compõem esses belos poemas; mas, logo que entram na harmonia e no ritmo, são transformados e possuídos como as Bacantes que, quando estão possuídas, bebem nos rios o leite e o mel, mas não, quando estão na sua razão, e é assim a alma dos poetas líricos, segundo eles dizem. [...] o poeta é uma coisa leve, alada, sagrada, e não pode criar antes de sentir a inspiração, de estar fora de si e de perder o uso da razão. Enquanto não receber este dom divino, nenhum ser humano é capaz de fazer versos ou de proferir oráculos. (PLATÃO, 1988, p. 51).

E, mais adiante, reitera:

[...] estes belos poemas não são humanos nem são obras de homens, mas que são divinos e dos deuses, e que os poetas não passam de intérpretes dos deuses, sendo possuídos pela divindade, de quem recebem a inspiração. (PLATÃO, 1988, p. 55).

Como Íon argumenta que é “por um privilégio divino que os bons poetas são os intérpretes dos deuses” (PLATÃO, 1988, p. 55), Sócrates questiona se os rapsodos interpretam as obras dos poetas, com o que Íon concorda, ao que o filósofo conclui que os rapsodos são intérpretes de intérpretes, imitadores, portanto, de segunda ordem.

Quanto ao envolvimento do rapsodo no momento da recitação, Sócrates mais uma vez interroga:

[...] Quando declamas adequadamente versos épicos e impressionas profundamente os espectadores, [...] estás na posse da tua razão? Ou estás fora de ti e a tua alma no transporte do entusiasmo? (PLATÃO, 1988, p. 57).

Ao que Íon responde: “Com efeito, quando recito um passo patético, os meus olhos enchem-se de lágrimas; se é assustador e terrível, os cabelos eriçam-se-me e o coração bate-me mais depressa” (PLATÃO, 1988, p. 59). No entanto, a entrega não é plena, uma vez que ele também manifesta preocupação com a reação do público: “É necessário, com efeito, que os observe bem: se os fizer chorar, eu rirei quando receber o dinheiro, enquanto que, se rirem, chorarei eu ao perder o meu salário” (PLATÃO, 1988, p. 61).

Quanto à reação do público, Sócrates retoma a imagem de conectividade que a pedra de Magnésia provoca:

Vês, agora, que esse espectador é o último dos anéis de que falei. [...] O do meio és tu, rapsodo e actor; o primeiro, o próprio poeta. E a divindade, através de todos estes, atrai onde quer a alma dos homens [...]. Este poeta liga-se a uma Musa, aquele a uma outra – e chama-se a isso ser possuído. (PLATÃO, 1988, p. 61).

No polo oposto ao do poeta inspirado, situa-se o poeta artífice, aquele que elabora a sua criação através de um processo de pensamento que faz uso da razão, que invade o seu próprio texto, alterando-o por meio de correções ou acrescentando-lhe novos elementos. Um dos textos teóricos clássicos, talvez o que melhor represente essa corrente, é o estudo “A filosofia da composição”, de Edgar Allan Poe. “Filosofia” deve ser entendida, aqui, como um “conjunto de princípios” norteadores do processo de criação da obra.

No ensaio, Poe se embasa no seu próprio fazer literário. Tanto em relação à narrativa, ao conto especificamente, quanto ao poema, o escritor norte-americano defende a importância do final do texto:

Só tendo o **epílogo** constantemente em vista, poderemos dar a um enredo seu aspecto indispensável de consequência, ou causalidade, fazendo com que os incidentes, especialmente, o tom da obra tendam para o desenvolvimento de sua intenção. (POE, 1985, p. 101, grifo do autor).

Poe acentua também a relevância, desde o início da elaboração do texto, de se ter como objetivo principal a provocação de uma reação no leitor:

Eu prefiro começar com a consideração de um **efeito**. Mantendo **sempre** a originalidade em vista [...], digo-me em primeiro lugar: “Dentre os inúmeros efeitos, ou impressões a que são suscetíveis o coração, a inteligência ou, mais geralmente, a alma, qual irei eu, na ocasião atual, escolher?” (POE, 1985, p. 102, grifos do autor).

A seguir, faz uma crítica contundente aos poetas que se dizem inspirados:

Muitos escritores – especialmente os poetas – preferem ter por entendido que compõem por meio de uma espécie de sutil frenesi, de intuição estática; e positivamente estremececeriam ante a ideia de deixar o público dar uma olhadela, por trás dos bastidores, para as rudezas vacilantes e trabalhosas do pensamento, para os verdadeiros propósitos só alcançados no último instante, para os inúmeros relances de ideias que não chegam à maturidade da visão completa, para as imaginações plenamente amadurecidas e repelidas em desespero como inaproveitáveis, para as cautelosas seleções e rejeições, as dolorosas emendas e interpolações; numa palavra, para as rodas e rodinhas, os apetrechos de mudança do cenário, as escadinhas e os alçapões do palco, as penas de galo, a tinta vermelha e os disfarces postiços que, em noventa e nove por cento dos casos, constituem a característica do **histrião** literário.

Bem sei, de outra parte, que de modo algum é comum o caso em que um autor esteja absolutamente em condições de reconstituir os passos pelos quais suas conclusões foram atingidas. As sugestões, em geral, tendo-se erguido em tumulto, são seguidas e esquecidas de maneira semelhante. (POE, 1985, p. 102-103, grifo do autor).

Aproveitando a metáfora do “palco”, Poe se propõe a mostrar “os bastidores” da construção de seu fazer poético:

Quanto a mim, nem simpatizo com a repugnância acima aludida nem, em qualquer tempo, tive a menor dificuldade em lembrar os passos progressivos de qualquer de minhas composições; e, [...] não se deve encarar, como falta de decoro de minha parte, o mostrar o *modus operandi* pelo qual uma de minhas próprias obras se completou. Escolhi “O Corvo”, como a mais geralmente conhecida. É meu desígnio tornar manifesto que nenhum ponto de sua composição se refere ao acaso, ou à intuição, que o trabalho caminhou, passo a passo, até completar-se, com a precisão e a sequência rígida de um problema matemático. (POE, 1985, p. 103).

Na sequência, Poe apresenta o processo de criação de sua obra, previamente elaborado. O escritor esclarece acerca de suas decisões quanto à extensão do texto, ao efeito pretendido, ao tom, ao refrão com a escolha da palavra *nervermore* e do animal que a enuncia, ao tema, ao clímax, aos aspectos formais do ritmo e do metro, bem como acerca da eleição do busto de Minerva, onde o corvo pousa.

Conquanto seja difícil aceitar que todo o processo de elaboração do poema tenha sido pensado tão metodicamente antes de sua consecução, o ensaio de Poe instituiu-se como texto paradigmático do poeta artífice.

No século XX, renova-se a oposição com o poeta inspirado através do advento da Psicanálise, e a antiga musa recebe um outro nome: inconsciente. Na esteira freudiana, André Breton conceitua o termo que terá uma ampla repercussão no âmbito das artes:

SURREALISMO, n.m. Automatismo psíquico pelo qual alguém se propõe a exprimir seja verbalmente, seja por escrito, seja de qualquer outra maneira, o funcionamento real do pensamento. Ditado do pensamento, na ausência de todo controle exercido pela razão, fora de qualquer preocupação estética ou moral. (BRETON, 2002, p. 191).

Na literatura, o propósito surrealista redundou na “escrita automática”, ou seja, na busca do registro indiscriminado de ideias, sonhos e sensações, sem qualquer censura racional.

Antes mesmo da publicação do manifesto surrealista, em 1924, Mário de Andrade já contemplava, em seu processo de criação artística, elementos oriundos do inconsciente, sem descuidar do pensamento racional, aproveitando-se tanto de um quanto de outro. Em um dos fragmentos do “Prefácio interessantíssimo”, abertura que se poderia chamar de teórico-crítica de sua obra *Pauliceia desvairada*, de 1922, afirma:

Quando sinto a impulsão lírica escrevo sem pensar tudo o que meu inconsciente me grita. Penso depois: não só para corrigir, como para justificar o que escrevi. Daí a razão deste Prefácio Interessantíssimo. (ANDRADE, 1987, p. 59).

Na corrente exclusiva da racionalidade como processo de criação poética, João Cabral de Melo Neto é um autor paradigmático. Através da metalinguagem como, por exemplo, nos poemas “O engenheiro”, “A palo seco”, “Psicologia da composição” (em especial o de número VI) e “Graciliano Ramos”, o poeta defende a elaboração do texto como produto exclusivo da razão, o que também se pode comprovar através de um de seus depoimentos:

Eu não acredito em inspiração e nem sou poeta inspirado. O ato de criação para mim é intelectual. Minha poesia trabalha a criação e a construção. Acredito na expiração. Na composição de um poema, primeiro me ocorre um tema e eu tomo nota. Depois vou estudando-o e desenvolvendo-o. Nunca escrevi um poema inspirado, soprado pelo Espírito Santo. Isso eu não sei o que é... (MELO NETO, 2007, p. 139).

Já como exemplo do polo oposto, na origem do poema, pode-se situar a poetisa portuguesa Sophia de Mello Breyner Andresen, em seu texto “Arte poética IV”, do qual apresenta-se um fragmento extenso, mas necessário:

Fernando Pessoa dizia: “Aconteceu-me um poema”. A minha maneira de escrever fundamental é muito próxima deste “acontecer”. O poema aparece feito, emerge, dado (ou como se fosse dado). Como um ditado que escuto e noto.

É possível que esta maneira esteja em parte ligada ao facto de, na minha infância, muito antes de eu saber ler, me terem ensinado a decorar poemas. Encontrei a poesia antes de saber que havia literatura. Pensava que os poemas não eram escritos por ninguém, que existiam em si mesmos, por si mesmos, que eram como que um elemento do natural, que estavam suspensos, imanes. E que bastaria estar muito quieta, calada e atenta para os ouvir.

Desse encontro inicial ficou em mim a noção de que fazer versos é estar atento e de que o poeta é um escutador.

É difícil descrever o fazer de um poema. Há sempre uma parte que não consigo distinguir, uma parte que se passa na zona onde eu não vejo.

Sei que o poema aparece, emerge e é escutado num equilíbrio especial da atenção, numa tensão especial da concentração. O meu esforço é para conseguir ouvir o “poema todo” e não apenas um fragmento. Para ouvir o

“poema todo” é necessário que a atenção não se quebre ou atenua e que eu própria não intervenha. É preciso que eu deixe o poema dizer-se. Sei que quando o poema se quebra, como um fio no ar, o meu trabalho, a minha aplicação não conseguem continuá-lo.

Como, onde e por quem é feito esse poema que acontece, que aparece como já feito? A esse “como, onde e quem” os antigos chamavam Musa. É possível dar-lhe outros nomes e alguns lhe chamarão subconsciente, um subconsciente acumulado, enrolado sob si próprio com um filme que de repente, movido por qualquer estímulo, se projeta na consciência como num écran. Por mim, é-me difícil nomear aquilo que não distingo bem. É-me difícil, talvez impossível, distinguir se o poema é feito por mim, em zonas sonâmbulas de mim, ou se é feito em mim por aquilo que em mim se inscreve. Mas sei que o nascer do poema só é possível a partir daquela forma de ser, estar e viver que me torna sensível – como a película de um filme – ao ser e ao aparecer das coisas. E a partir de uma obstinada paixão por esse ser e aparecer.

Deixar que o poema se diga por si, sem intervenção minha (ou sem intervenção que eu veja), como quem segue um ditado (que ora é mais nítido, ora mais confuso), é a minha maneira de escrever. (ANDRESEN, 2004, p.213-214).

Não se afasta muito desse processo o teórico da literatura Emil Staiger, quando aborda o gênero lírico, na obra *Conceitos fundamentais da poética*:

O poeta lírico não produz coisa alguma. Ele abandona-se – literalmente (*Stimmung*) – à inspiração. Ele inspira ao mesmo tempo clima e linguagem. Não tem condições de dirigir-se a um nem a outra. Seu poetar é involuntário. [...] O poeta lírico escuta sempre de novo em seu íntimo os acordes já uma vez entoados, recria-os, como os cria também no leitor. Finalmente reconquista o já perdido encantamento da inspiração, ou dá pelo menos um cunho de involuntariedade a sua obra, como o fazem também muitos poetas de épocas decadentes, herdeiros deste legado útil. (STAIGER, 1993, p.28)

A seguir, já encaminhando o término desta exposição, apresentam-se depoimentos, coletados por José Domingos de Brito (2007). O primeiro de Carlos Drummond de Andrade:

Eu sou inteiramente partidário da ideia da inspiração. Seja banal, antiquado, mas sem inspiração não se faz nem se escreve nada. A pessoa adquire a técnica de se comunicar e tem facilidade, como eu tenho, de escrever coisas. Mas aquela coisa profunda que vem das entranhas da gente, isto é inspiração... (ANDRADE, 2007, p. 76).

O segundo de Anderson Braga Horta:

Parto do que chamamos inspiração (embora nem sempre espere por uma centelha mágica...), que, todavia, não prescinde das técnicas de construção, sua contraparte intelectual. Na verdade, inspiração e construção imbricam-se, são aspectos de um ato unitário – o fazer poético. Não sei dizer qual dos dois aspectos predomina em mim. (HORTA, 2007, p. 44).

O posicionamento da última citação parece ser o mais comum entre os poetas contemporâneos. A tensão entre o poeta inspirado e o poeta artesão encontra na síntese dialética, que não descarta nenhum dos elementos antitéticos, a via de expressão mais clarificadora do processo de criação poética.

O enigma da criação poética é um dos aspectos que mais intriga o público, daí por que é uma das perguntas mais frequentes dos leitores aos escritores. Tal atitude parece advir do fato de que, como afirma Bachelard, na obra *A poética do espaço* (1988, p. 10), o leitor, quando intensamente envolvido pelo poema, torna-se o “fantasma do escritor”, sentindo que ele, leitor, se tivesse a técnica, poderia ter escrito o poema.

Para encerrar, apresenta-se um comentário de Moacyr Scliar que, embora vindo de um prosador, pode ser generalizado a todos os criadores, independentemente do gênero:

Duas perguntas são feitas frequentemente a escritores. A primeira delas: de onde vêm as ideias para os textos? A segunda: como é o seu processo de criação literária? Diga-se desde já que raramente escritores darão respostas iguais, ou mesmo parecidas, para qualquer uma dessas duas indagações. Em primeiro lugar, porque, na verdade, não têm certeza quanto a essas respostas. Aliás, na área da criação (literária, ou artística, ou científica) ninguém tem certeza de nada. A chamada inspiração ainda é um mistério. Sim, ao contrário do que pensavam os gregos, ela não vem das musas; mas de onde vem, então? Já se identificaram, no cérebro humano, numerosos centros responsáveis por tal ou qual atividade mental; mas o centro da “inspiração”, este ainda não foi encontrado e, provavelmente, não o será tão cedo. O que, diga-se de passagem, não é de todo mau. Um pouco de mistério dá gosto à existência. (SCLIAR, 2007, p. 13).

REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. Depoimento. In: BRITO, J. D. de. (Org.). **Como escrevo?** 2.ed. São Paulo: Novera, 2007. p. 76-77.

ANDRADE, M. de. **Poesias completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: EDUSP, 1987.

ANDRESEN, S. de M. B. **Poemas escolhidos**. Organização de Vilma Arêas. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BACHELARD, G. **A poética do espaço**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BRITO, J. D. de. (Org.). **Como escrevo?** 2.ed. São Paulo: Novera, 2007.

BRETON, A. Manifesto do surrealismo. In: TELES, G. M. **Vanguarda europeia e modernismo brasileiro**: apresentação dos principais poemas, manifestos, prefácios e conferências vanguardistas, de 1857 a 1972. 17.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2002. p. 174-208.

FERRAZ, M. C. F. **Platão**: as artimanhas do fingimento. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1999.

HORTA, A. B. Depoimento. In: BRITO, J. D. de. (Org.). **Como escrevo?** 2.ed. São Paulo: Novera, 2007. p. 44-45.

MELO NETO, J. C. de. Depoimento. In: BRITO, J. D. de. (Org.). **Como escrevo?** 2.ed. São Paulo: Novera, 2007. p. 139-140.

PLATÃO. **Íon**. Introdução, tradução e notas de Victor Jabouille. 2. ed. Lisboa: Inquérito, 1988.

POE, E. A. **Poemas e ensaios**. Tradução de Oscar Mendes e Milton Amado. Organização, revisão e notas de Carmen Vera Cirne Lima. Rio de Janeiro: Globo, 1985.

STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Tradução de Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1993.

SCLIAR, M. Apresentação: no mundo da idiossincrasia. In: BRITO, J. D. de. (Org.). **Como escrevo?** 2. ed. São Paulo: Novera, 2007. p. 13-14.

Artigo recebido em 31/08/2012

Aceito para publicação em 24/09/2012

**NOTURNAS ÁGUAS MELANCÓLICAS:
Sobre “Noturno da Mosela”, de Manuel Bandeira**

**NOCTURNAL MELANCHOLIC WATERS:
On “Noturno da Mosela”, by Manuel Bandeira**

Wilson José FLORES JR.⁴⁸

RESUMO: Sérgio Buarque de Holanda, em “Trajetória de uma poesia”, nota que a “imagem do movimento e da queda d’água”, marcante nos primeiros poemas de Manuel Bandeira, “sobrevive longamente” a eles, configurando uma imagem “característica” da poética bandeiriana. O crítico argumenta que, “em horas mais sombrias”, as águas representam “a própria transitoriedade e a fugacidade da existência”, como ocorre, por exemplo, em “Noturno da Mosela”. Este é um dos sentidos em jogo no poema e descreve bem uma de suas linhas de força. Mas, para além dele, há todo um conjunto de imagens (algumas inusitadas) que se entrecruzam, chocam-se e combinam-se de modo a construir uma expressão lírica da melancolia em que é ressaltada sua dimensão agressiva (que se impõe no poema sobre a acedia), centrada nas associações que se desenvolvem em torno da água, da noite e do quarto, projeções exteriores de um momento de autorreflexão da subjetividade lírica.

PALAVRAS-CHAVE: Manuel Bandeira; Poesia brasileira moderna; Água; Noite; Melancolia.

ABSTRACT: In the essay "Trajetória de uma poesia", Sérgio Buarque de Holanda notes that the "image of the movement and the waterfall", constant in the first poems of Bandeira, "survives for a long time" to them, setting an typical image of Banderian poetic. The critic argues that "in the darkest hours", waters represent "the very impermanence and transience of existence", as occurs, for example, in "Noturno da Mosela". But, furthermore, there is a whole set of images (some unusual) that intersect, clash and combine in order to build a lyrical expression of melancholy, especially in its aggressive dimension, focused on the associations around the water, the night and the private room, projections of a moment of lyrical subjectivity's self-reflection.

KEYWORDS: Manuel Bandeira; Brazilian modern poetry; Water; Night; Melancholy.

48 Doutorando (Bolsista CNPq). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Faculdade de Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Rio de Janeiro – RJ – CEP 21941-917 – Brasil – wfloresjr@ufrj.br

A poesia de Manuel Bandeira, como se sabe, não é monódica. Ao lado dos poemas mais conhecidos, figuram uma série de outros, igualmente importantes, cujos temas, os procedimentos e mesmo a linguagem não se encaixam bem no conjunto que costuma ser selecionado pelos manuais e antologias mais populares. Entre esses “outros”, encontram-se poemas que se afastam da expressão direta e despojada e se avizinham das associações fragmentárias, bem como da profusão de imagens aparentemente díspares próprias do universo onírico, os quais, como afirmam Antonio Candido e Gilda de Mello e Souza na “Introdução” a *Estrela da vida inteira* (CANDIDO; MELLO E SOUZA, 1993, p.8), parecem

[...] à primeira vista dispensar um núcleo racional e cristalizar-se inteiramente à volta das imagens. Não estamos mais no universo lúdico e de escolha dirigida, na tranquila zona de luz em que o poeta, movendo-se com inigualável segurança, criou alguns dos mais altos poemas de nossa língua. Mas na zona de sombra, no universo onírico e sobretudo plástico, onde as imagens são descoordenadas e as associações inquietantes.

No mesmo texto, os autores apontam “o pungente sentimento de frustração” como uma constante nesses poemas e, mais, como um dos “temas obsessivos” da poesia bandeiriana⁴⁹.

Trata-se, efetivamente, de tema bastante recorrente em Bandeira, sintetizado, algumas vezes, na ideia de que a “vida é traição”⁵⁰. O poeta tende a ver a frustração não apenas como inescapável, mas também como perene, sendo, por assim dizer, uma espécie de “verdade” em última instância da vida⁵¹.

49 CANDIDO; MELLO E SOUZA, In BANDEIRA, 1993, p.12. Os autores mencionam, como referências dessa “obsessão”, “Pneumotórax” (especialmente aquele que é um dos versos mais conhecidos de Bandeira: “A vida inteira que poderia ter sido e que não foi”) e a atitude de “refugiar-se de suas derrotas” num mundo imaginário em que lhe fossem possíveis “aquelas ações insignificantes que compõem a rotina de um menino sadio”, que é a tônica de “Vou-me embora pra Pasárgada”.

50 Cf. “Momento num café”, de *Estrela da manhã*: “Este sabia que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade / Que a vida é traição / E saudava a matéria que passava / Liberta para sempre da alma extinta”; e “Mascarada”, de *Estrela da tarde*: “Conheço que a vida / É sonho, ilusão. / Conheço que a vida, / A vida é traição”.

Algumas vezes, o choque indesejável, mas inevitável com a frustração, redonda em Bandeira numa espécie de “sereno conformismo”⁵². Outras, ao contrário, dá vazão a sentimentos agressivos, aspecto da subjetividade lírica bandeiriana que, na maior parte do tempo, aparece sublimada, quando não angustiantemente reprimida pela delicadeza, pela sutileza e pela insistência, às vezes levemente afetada, em definir-se pelo **menor** (algo de que o verso de “Testamento”, “sou poeta menor, perdoai”, talvez seja o exemplo mais eloquente). A agressividade, não poucas vezes, expressa-se na chave de certa aspiração pelo vazio, por uma “morte absoluta”⁵³, ou, para falar com Freud, no desejo de redução das tensões a zero, próprios da pulsão de morte⁵⁴.

Seguindo essa linha, há um comentário altamente sugestivo – e quase surpreendente – de Antônio Olinto reproduzido na edição de 1958 de *Poesia e prosa* de Manuel Bandeira, da Editora Aguilar (OLINTO, 1958, p.131). Afirma o crítico:

O Satanismo não é propriamente uma glorificação do mal. Até-se mais a uma região limítrofe em que o sentimento de perda coloca o homem no limiar do desespero. Não é uma presença. É ausência. Como ausência, tende para o lirismo, um lirismo que nada tem de sentimental, porque superou as camadas convencionais das reações humanas. Manuel Bandeira é, sob esse ângulo, um satanista. Seus poemas buscam a noite, a sombra, o perdido, o esperado, o sofrido sem remissão, o que poderia ter sido e não foi, o que deixou um travo de angústia mansa no pensamento. Em *O ritmo*

51 Sentimento recorrente em Bandeira, expresso, entre outros, nos versos finais de “Soneto inglês no. 2”, da *Lira dos cinquent’anos*: “Morrer sem uma lágrima que a vida / Não vale a pena e a dor de ser vivida”.

52 A expressão é de Gilda de Mello e Souza e Antonio Candido. Como exemplo dessa atitude, os autores citam o primeiro dos poemas intitulados “Belo belo”, publicado em *Lira dos cinquent’anos*, apontando o outro, coligido em *Belo belo*, como o “oposto simétrico do primeiro”, “seu avesso amargo e secreto” (CANDIDO; MELLO E SOUZA, In BANDEIRA, 1993, p.13).

53 Apenas como uma referência, considerem-se os versos iniciais de “A morte absoluta”, poema de *Lira dos cinquent’anos*: “Morrer. / Morrer de corpo e de alma. / Completamente.” E, no mesmo poema, uma expressão ao mesmo tempo sutil e direta de frustração e desilusão: “Morrer sem deixar porventura uma alma errante... / A caminho do céu? / Mas que céu pode satisfazer teu sonho de céu?”.

54 Cf. O eu e o id, In FREUD, 2010, p.9-64; e GREEN, 1988.

dissoluto, já a poesia de Bandeira surge limpa de escolas, não-literária, remansosamente perturbadora. O poema adquirira uma voz própria, criara uma linguagem, abriu um caminho novo.

Na sequência desse trecho, Olinto aponta, entre os poemas em que surgem “a sombra”, “o perdido”, “o sofrido sem remissão”⁵⁵, o “Noturno da Mosela”:

“Noturno da Mosela”

A noite... O silêncio...
Se fosse só o silêncio!
Mas esta queda d’água que não para! que não para!
Não é de dentro de mim que ela flui sem piedade? ...
A minha vida foge, foge – e sinto que foge inutilmente!

O silêncio e a estrada ensopada, com dois reflexos intermináveis...

Fumo até não sentir mais que a brasa e a cinza em minha boca.
O fumo faz mal aos meus pulmões comidos pelas algas.
O fumo é amargo e abjeto. Fumo abençoado, que és amargo e abjeto!

Uma pequenina aranha urde no peitoril da janela a teiazinha levíssima.

Tenho vontade de beijar essa aranhazinha...

No entanto em cada charuto que acendo cuido encontrar o gosto que faz esquecer...
Os meus retratos... Os meus livros... O meu crucifixo de marfim...
E a noite...

O noturno do título, como se deduz facilmente, alude a uma forma musical de longa tradição no Ocidente que encontrou sua expressão atual no século XIX, por obra do compositor irlandês John Field (cujo valor repousa, principalmente, na precedência), e, sobretudo, de Frédéric Chopin, cuja maestria, expressas em seus conhecidíssimos 21 noturnos, tornou-o senhor incontestado do gênero: uma composição instrumental, ou melhor, pianística, em que o aspecto noturno liga-se ao caráter meditativo e melancólico, frequentemente tranquilo, mas, por vezes, denso e angustiado⁵⁶. Como se pode perceber, essa combinação de melancolia, contemplação e angústia define o tom do poema. Além disso, o título

⁵⁵ Como se vê por essas rápidas referências, essa dimensão da poesia de Bandeira não passou despercebida aos seus primeiros leitores. No entanto, foram-lhe dedicados apenas comentários, análises pontuais, anotações, nenhum estudo amplo. E, com o tempo, tal dimensão acabou ofuscada pela luminosidade um tanto imperativa dos poemas que se tornaram os mais conhecidos e das vertentes da crítica que a eles se dedicaram.

é uma evidência do que Antonio Candido e Gilda de Melo e Souza⁵⁷ identificaram como uma “mania musical” que percorre toda a produção do poeta, repleta de acalantos, canções, baladas, cantigas, madrigais, rondós, noturnos etc., algo, por assim dizer, esperado em um poeta que tantas vezes declarou ser a música a arte de sua predileção⁵⁸. De qualquer maneira, se a música é referência fundamental no poema que estamos começando a discutir, salta aos olhos também a força das imagens a compor um quadro lírico altamente plástico.

Já Mosela, por sua vez, é o nome de uma rua e de um bairro de Petrópolis, cidade onde Bandeira veraneava desde 1914⁵⁹ e que continuaria a ser um de seus destinos preferidos até o final da vida. O “Noturno” não está datado na maioria das edições, mas algumas trazem o ano de 1921, o mesmo que consta de outros poemas do livro também compostos na Mosela. Entre esses poemas, convém destacar, sobretudo, “A estrada” e “Noite morta”, que formam com o “Noturno” uma espécie de tríptico denso de associações e de imagens, como discutiremos adiante.

O poema se inicia no silêncio: o primeiro verso (“A noite... o silêncio”) é, sobretudo, uma imagem “muda”. Nenhuma referência auditiva é evocada a não ser em negativo. Mas, já no segundo verso, a tranquilidade é comprometida pelo afloramento de uma percepção consciente, expressa como uma reflexão incômoda, frustrante, que é seguida, um tanto abruptamente, pelo som imperativo da torrente de água. A paz do silêncio noturno, a tranquilidade do vazio é rompida pela persistência irritante do barulho da “queda d’água que não para, que não para” e que flui impassível, indiferente e “sem piedade”, dissolven-

56 Cf. BORBA; GRAÇA, 1963, vol.II, p.298. No que concerne a Bandeira, convém lembrar que o compositor francês Claude Debussy também compôs noturnos e que sua música inspirou o poeta em mais de uma ocasião, em particular num dos poemas mais conhecidos de *Carnaval*.

57 CANDIDO; MELO E SOUZA, In BANDEIRA, 1993, p.10.

58 Apenas como referência, cite-se o *Flash autobiográfico de Manuel Bandeira*, “narrado” por João Condé (CONDÉ, In BANDEIRA, 1993, p.29).

59 CONDÉ, “Flash biográfico de Manuel Bandeira”, In BANDEIRA, 1993, p.30.

do, em seu fluxo e do interior do Eu, a sensação fugaz de sossego que o poeta gozou num brevíssimo instante.

Em “Trajetória de uma poesia”⁶⁰, Sérgio Buarque de Holanda nota que a “imagem do movimento e da queda d’água”, marcante nos primeiros poemas de Bandeira, “sobrevive longamente” a eles, sendo, por isso, uma imagem “característica” da poética bandeiriana. O crítico argumenta que, em algumas ocasiões, a água em movimento “é apenas uma companhia docemente nostálgica para o desencanto do poeta”. Nesses casos, torna-se “afável refrigerio”, consolo, “mensageira da paz e do sossego”⁶¹. Mas, “em horas mais sombrias”, representa “a própria transitoriedade e a fugacidade da existência”⁶². Como referência, o crítico menciona o “Noturno da Mosela” e “A estrada”:

“A estrada”

Esta estrada onde moro, entre duas voltas do caminho,
Interessa mais que uma avenida urbana.
Nas cidades todas as pessoas se parecem.
Todo o mundo é igual. Todo o mundo é toda a gente.
Aqui, não: sente-se bem que cada um traz a sua alma.
Cada criatura é única.
Até os cães.
Estes cães da roça parecem homens de negócios:
Andam sempre preocupados.
E quanta gente vem e vai!
E tudo tem aquele caráter impressivo que faz meditar:
Enterro a pé ou a carrocinha de leite puxada por um bodezinho manhoso.
Nem falta o murmúrio da água, para sugerir, pela voz dos símbolos,
Que a vida passa! Que a vida passa!
E a mocidade vai acabar.

60 HOLANDA, 1978, p.29-44.

61 É o caso, por exemplo, de “Murmúrio d’água”. Apenas como referência, considerem-se os versos: “Água de fonte... água de oceano... água de pranto... / Água de rio... / Água da chuva, água cantante das lavadas... / Têm para mim, todas, consolos de acalanto / A que sorrio...”; “- Murmúrio d’água, és a cantiga de minh’ama.” (BANDEIRA, 1993, p.108).

62 HOLANDA, 1978, p.34.

*Petrópolis,
1921*

As relações entre “A estrada” e o “Noturno”, como se pode observar, expressam-se não apenas pelas imagens mobilizadas por ambos (a noite, a queda d’água, a estrada), como também pela atmosfera lírica, basicamente a mesma nos dois poemas. Essa identidade de fundo explica-se, em parte, pelo fato de ambos terem sido escritos quase ao mesmo tempo em Petrópolis, cuja “atmosfera” Bandeira, no *Itinerário de Pasárgada* (BANDEIRA, 1966, p.76), afirma ser uma das “influências” mais importantes em *O ritmo dissoluto*:

Às influências assinaladas anteriormente há que acrescentar essa da atmosfera de Petrópolis. Dos vinte e quatro poemas que perfazem *O Ritmo Dissoluto*, oito foram escritos na Mosela. Mas a ação de Petrópolis só se exerce quando estou lá, ação lenitiva, que atuando sobre a minha sensibilidade, logo me comunica aos versos um manso ritmo de aceitação.

Bandeira não costuma ser o melhor intérprete de si mesmo, como ocorre, aliás, com qualquer pessoa, seja ela poeta, filósofo ou psicanalista⁶³. Difícil reconhecer nos poemas que estamos discutindo o “manso ritmo de aceitação” a que ele se refere no trecho do *Itinerário*. Nos versos: “Que não para! Que não para”; “Minha vida foge, foge e sinto que foge inutilmente”; “Que a vida passa! Que a vida passa!”; as repetições enfáticas não sugerem mansidão, nem aceitação. Ao contrário, indicam frustração, mal-estar e uma ponta de revolta. As ideias de a vida fugir e da inutilidade da existência vão na mesma direção.

De qualquer maneira, em “A estrada” a atitude é, digamos, mais mansa do que no “Noturno”, mas, ainda assim, a “ação lenitiva” de Petrópolis parece atuar mais na chave de diminuir a agitação ao redor, centrar o poeta em si e, assim, permitir -lhe entrar em contato com aspectos de sua subjetividade normalmente ofuscados pelas atividades rotineiras e pela relativa agitação do Rio de Janeiro⁶⁴. O lirismo de ambos os poemas sugere certo estado de

63 É fato mais ou menos consensual que nenhum indivíduo tem plena consciência de si, nem dos sentidos efetivos das coisas que o movimentam ou dos efeitos que elas têm sobre ele, afinal, para citar uma frase de Freud bastante conhecida, “o ego não é senhor em sua própria casa”.

64 Além da comparação feita nos versos iniciais entre “a estrada” e “uma avenida urbana”, Bandeira várias vezes mencionou (principalmente nas crônicas e em sua correspondência) o desconforto que sentia diante do trânsito, das modificações urbanas, da multidão crescente que ele sentia dominarem cada vez mais a cidade do Rio de Janeiro.

repouso reflexivo (o “caráter impressivo que faz meditar”), mas não é conforto, alívio ou consolação o que resulta disso, senão uma atmosfera melancólica que depara as dimensões “diabólicas” do sujeito, aquelas associadas a certo flerte com o vazio, em que a agressividade (submetida a uma intensa elaboração no poema) faz transparecer a insatisfação com o mundo, com os outros (algo que a percepção estrangeira de Petrópolis, típica de visitante ou de um viajante de passagem, confirma, uma vez que ela só adquire sentido pleno sobre o pano de fundo do Rio de Janeiro) e consigo mesmo⁶⁵. Não é por acaso que os poemas evoquem tão profundamente a solidão.

Seguindo essa mesma linha, e, como já foi sugerido, formando uma espécie de tríptico (na medida em que a plasticidade é bastante forte nos três) com os outros dois poemas, há “Noite morta”, outro dos poemas escritos na Mosela:

“Noite morta”

Noite morta.
Junto ao poste de iluminação
Os sapos engolem mosquitos.

Ninguém passa na estrada.
Nem um bêbado.

No entanto há seguramente por ela uma procissão de sombras.
Sombras de todos os que passaram.
Os que ainda vivem e os que já morreram.

O córrego chora.
A voz da noite...

(Não desta noite, mas de outra maior.)

*Petrópolis,
1921*

65 Bandeira várias vezes referiu-se à sua poesia como uma espécie de resultado do “fracasso” de sua vida. Os poemas “Testamento”, da *Lira dos cinquent’anos*, e “Auto-retrato”, de *Mafuá do malungo*, são os exemplos mais conhecidos. Além deles, considerem-se como referência duas passagens da crônica “Homenagem a MB”, de *Andorinha, andorinha* (BANDEIRA, 1997, p.222-223): “/.../ no fracasso de minha vida e na expressão poética desse fracasso /.../”; “Orgulhoso dos estudos críticos de Afonso Arinos de Melo Franco, cujo trabalho deveria intitular-se não ‘Manuel Bandeira ou o Homem contra a Poesia’ e sim ‘Manuel Bandeira ou o Poeta contra o Homem’”.

“Noite morta”, sem dúvida, demandaria uma análise detida. Mas, para os limites deste estudo, enfatizaremos apenas alguns aspectos do poema, visando o diálogo com “Notuno da Mosela”. No *Itinerário de Pasárgada* (BANDEIRA, 1966, p.76), Bandeira afirma que “Noite morta” é

[...] um dos meus prediletos em toda a minha obra, não sei se porque até hoje guardou para mim a atmosfera do lugar e do momento em que o escrevi, ou se porque, embora em versos-livres, o sinto, na forma, bem mais necessariamente inalterável do que os meus poemas de metro cuidadosamente construído.

Entre os aspectos formais mais significativos pode-se destacar a sonoridade, centrada em variações em torno da vogal “O” (todos os versos oferecem exemplos: nOite mÓrta, sapOs engÓlem mOsquitos, procissÃO de sOmbra, cÓrrego chÓra, entre outros).

No campo das imagens, a estrada vazia, mas repleta de “sombas” de todos os que por ela passaram, cria uma espécie de equivalência entre “os que ainda vivem” e “os que já morreram”, como se as fronteiras entre vida e morte evanescessem, colaborando para construir o ambiente nebuloso, onírico ou mesmo fantástico em que se misturam realidade e sonho, referências materiais e “sobrenaturais”, que encontram uma síntese nos dois últimos versos, nos quais surge a “voz da noite”, “não desta noite, mas de outra maior”.

Observe-se que nesses versos há uma sequência caracterizada pela permanência do som da vogal “O”, cuja sustentação torna-o mais expandido, mais distante, mais imaterial (“A vOz da nOite... / NãO desta nOite, mas de Outra maiOr”), espelhando, no campo sonoro, aquilo mesmo que se enuncia: da noite como “fato observável” em direção à noite como expressão do mistério profundo do não-ser.

No campo das imagens, note-se que o verso “o córrego chora” produz efeito semelhante ao da queda d’água do “Noturno da Mosela”, e do “murmúrio d’água”, de “A estrada”, todos associados à fugacidade angustiante (e sem finalidade) da vida.

Nesse aspecto, retomando especificamente o “Noturno”, observe-se que nele há outras duas imagens igualmente associadas à água: “estrada ensopada” e “pulmões comidos pelas algas”. Nesses casos, ao invés de fluida, as águas estão paradas, empoçadas. Aqui a referência não é o fluxo do tempo, mas o obstáculo, a persistência de algo incômodo que

“ensopa”, encharca, infiltra-se, empapa, corrói.

A imagem do “pulmão comido pelas algas”, aliás, guarda relação (mediada pela lírica, pela tradição literária etc.) com o longo período que Bandeira conviveu com a tuberculose: já na Antiguidade Clássica, a partir da teoria dos quatro elementos e dos humores, Hipócrates definia as doenças pulmonares como doenças da água⁶⁶. Isso porque a falta de ar e a dificuldade de respirar é resultado da profusão de secreções e fluidos, produzindo no doente uma sensação semelhante à de um afogamento, que, no caso do poema de Bandeira, surge como um “ataque” realizado pelas algas. Nesse sentido, a associação em torno da água é alterada: deixa de evocar o tempo que passa para ligar-se diretamente à morte⁶⁷ no que ela carrega de paralisante, esterilizante, mutilador, e não no que tem de silêncio, de quietude, de esvanecimento de tensões, associações complementares e ambivalentes com que a morte ameaça e seduz o Eu lírico⁶⁸.

Além disso, é em face dessas águas deletérias que o fumo surge no poema como abençoado e abjeto. O ar intoxicante do fumo é um substituto degradado do ar puro que, invadindo os pulmões, livraria o Eu da doença, mas, ainda assim, é uma bênção, na medida em que, pela via do negativo, do abjeto, instiga e provoca o que está ensopado e paralisado. O ato de fumar produz um mal, digamos, ativo como resposta a um mal passivo (fruto da

66 Cf. PIGEAUD, 2009. Em particular o capítulo “O humor dos Antigos” (p.53-80).

67 As associações água-noite / umidade-morte, envoltas por uma intensa aura de atração (muitas vezes erótica, na medida em que aprofunda as relações de água e noite com o feminino) é central em outro poema de *O ritmo dissoluto*, “Na solidão das noites úmidas”: “Como tenho pensado em ti na solidão das noites úmidas, / De névoa úmida, / Na areia úmida! / [...] / O mar... Onde se via o movimento da água, / Era como se a água estremecesse em mil sorrisos. / Como uma carne de mulher sob carícia. / O luar era um afago tão suave, / – Tão imaterial – / E ao mesmo tempo tão voluptuoso e tão grave! / O luar era a minha infável carícia: / A água era teu corpo a estremecer-se em delícia. / [...] / Oh, viver contigo! / Viver contigo todos os instantes... / Vivemos junto, como seria viver a verdadeira vida, / Harmoniosa e pura, / Sem lastimar a fuga irreparável dos anos, / Dos anos lentos e monótonos que passam, / Esperando sempre que maior ventura / Viesse um dia no beijo infinito da mesma morte...” (BANDEIRA, 1993, p.107).

68 A associação água-morte é recorrente em vários poemas ao longo de toda a produção de Bandeira, como é o caso de “Boi morto”, poema escrito 34 anos depois do “Noturno da Mosela”, em 1955. Mas nele a morte não surge como ameaça de paralisia ou promessa de quietude; ao contrário – e paradoxalmente – associa-se a movimento intenso, agônico, como se todas as forças da ira, da agressividade e da angústia se combinassem na enchente que arrasta o boi.

“ação” das algas) que condenaria o sujeito à acedia e à impotência. Tais referências formam um conjunto em que reponta boa dose de autoironia e de sarcasmo sutil (2ª estrofe e os dois versos seguintes, ligados à “aranhazinha”), antecedidos (1ª estrofe e verso seguinte) e seguidos (última estrofe) de um mergulho íntimo de fundo melancólico.

Observe-se ainda que o fumo encerra em si uma referência melancólica: solitário; remédio e doença ao mesmo tempo; esperança de vida (prefigurada na “brasa”) e garantia de morte (a “cinza”); amargo, abjeto e abençoado – melancolia elaborada e bastante diversa do “gosto cabotino da tristeza”. Por meio da autoironia, os percalços enfrentados pelo Eu são relativizados⁶⁹. A ironia, por certo, não “cura”, mas diminui a ênfase, afasta (ou pelo menos minimiza) a autolamentação vazia, a subjetividade patética, deslocando a ênfase (ainda que nunca definitivamente, pois as duas dimensões conviverão até o fim) na direção de um humor ferino muito próprio a Bandeira, frequentemente ligado à expressão do degradado, do ruinoso, num procedimento que é o negativo da atitude de aceitação e de “sereno conformismo”, característica de vários dos poemas mais conhecidos de Bandeira.

A outra imagem associada às águas putrefatas é a da “estrada ensopada”, em que se projetam “dois reflexos intermináveis”. Os reflexos se alongam e se distorcem a ponto de parecerem intermináveis estabelecendo um claro contraponto à ideia de que a vida foge. Em contraste com a rapidez e com a brevidade indomável da existência, as imagens refletidas insistem em durar, sugerindo a sensação de um tempo em “marcha lenta”, dominado pela repetição infinita do mesmo, outra das faces da acedia (bem como da prostração e do cuidado imperativos necessários para enfrentar a doença). Além disso, evoca novamente a pulsão de morte com que o poeta, digamos, traquinamente, parece fletar, num jogo de recusa e aproximação. Esse, aliás, é um dos gozos que se percebe nos versos: há um jogo que mistura o gosto um tanto travesso e erótico de aproximar-se e tocar o “proibido”, o arriscado, como que colhendo o prazer de, ainda que precariamente, sentir-se sujeito da situação, senhor roto e débil de si, dos próprios “fantasmas”, da vida e da morte.

69 Um dos pontos mais altos da ironia bandeiriana é o poema “Antologia”, de *Estrela da tarde*. Ao invés de uma autocontemplação satisfeita e deslumbrada ou de uma modéstia afetada, em “Antologia” Bandeira olha para a própria obra com lucidez e bom-humor, como que sugerindo que tudo o que tinha de importante a dizer estaria sintetizado naqueles versos que ele pinçou de poemas escritos em diferentes momentos de sua produção. O procedimento de reduzir a obra a fragmentos, a partir dos quais o poeta remonta uma construção que enfatiza o contingente, o ruinoso é central no poema. Quanta diferença há entre a autoironia fina de “Antologia” e a autocomiseração um tanto afetada de “Testamento”, da *Lira dos cinquent’anos*.

Outro aspecto relevante desse verso é que se trata de “reflexos” e não de objetos (materialidade que a queda d’água evoca), configurando uma espécie de realidade de “segunda mão”, uma espécie de miragem, como as sombras de “Noite morta”. As sensações de concretude e imaterialidade convivem lado a lado, conferindo ao poema um tom, ao mesmo tempo, familiar e estranho, sustentado pelas demais imagens, como no jogo entre a presença espectral da aranhazinha, a concretude simples e direta dos objetos (retratos, livros, crucifixo de marfim) e a presença ubíqua da noite, ao mesmo tempo “real” (está escuro, talvez seja madrugada) e “transcendente” (a noite como presença sensível que se mantém para além das aparências em associações com a solidão, o inconsciente e a morte).

De qualquer forma, a transcendência em questão opera na chave da imaterialidade de sentimentos, desejos, frustrações e angústias imanentes (associadas à constituição mesma do sujeito lírico, ao seu inconsciente) e não do vislumbre de qualquer salvação (ou condenação) divina, religiosa ou espiritual. O poema não oferece conforto ou consolação, se por isso se entender algum tipo de sentido para a fugacidade e, no limite, para o absurdo da existência. O gozo que se observa nos versos vem não de qualquer consolo, mas do fascínio que a pulsão de morte exerce sobre o Eu e que se expressa na aspiração pelo vazio, bem como no charuto, no qual o eu lírico imagina encontrar “o gosto que faz esquecer”, que entorpece a consciência e, ainda que imperfeitamente, aproxima-o da “redução das tensões a zero”, própria do inorgânico, do não-ser, espécie de resposta precária, irônica e possível às frustrações ineludíveis da vida⁷⁰.

É em função do reconhecimento, ao mesmo tempo tranquilo e perplexo, da inutilidade e da falta de finalidade da vida, bem como do desamparo e da inescapável solidão com que se está destinado a confrontar vários dos maiores desafios e aflições da existência, que a imagem da aranha pode ser interpretada. A “aranhazinha” e sua “teiazinha levíssima” são marcadas, linguisticamente, pelos diminutivos e pelo superlativo, ambos colaborando para construir a ideia de fragilidade, de algo ao mesmo tempo admirável e precário. Ao tecer, a aranha evoca para o poeta a fragilidade das construções de sentido em

70 A esse respeito, vale recordar a última estrofe da “Oração a Nossa Senhora da Boa Morte”, poema de 1931 reunido em *Estrela da manhã*: “Fui despachado de mãos vazias! / Dei volta ao mundo, tentei a sorte. / Nem alegrias mais peço agora, / Que sei o avesso das alegrias. / Tudo que viesse, viria tarde! / O que na vida procurei sempre, / – Meus impossíveis de Santa Rita – / Dar-me-eis um dia, não é verdade? / Nossa Senhora da Boa Morte!”

que o poeta procura se agarrar e, ao mesmo tempo, impõe-se como imagem da persistência e da criação contra todas as probabilidades, despertando no Eu uma atitude que condensa atração, condescendência (uma vez que o poeta, por um momento, parece ter uma percepção da realidade que ultrapassa aquela que faria a aranha continuar a tecer), e profunda identificação, afinal, o poeta não está a se dedicar, ele mesmo, a tecer a trama levíssima de seu poema enquanto observa e reflete sobre a íntima e micrológica cena que se desenvolve em seu quarto?

Assim, a imagem da aranhazinha condensa outra ambivalência decisiva no poema: a consciência, a sensibilidade, a inteligência e o potencial criativo são, ao mesmo tempo, o pequeno bastião em que o poeta se agarra e o fardo insuportável do qual deseja se livrar⁷¹.

O último verso, ao retomar o primeiro, sugere que a vida é apenas um *intermezzo* barulhento, “uma agitação feroz e sem finalidade”⁷² entre dois silêncios que parecem situar-se fora do tempo, no ponto focal de onde tudo veio e para onde tudo vai – e, em certa medida, quer – voltar.

REFERÊNCIAS

- BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. 25.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. **Itinerário de Pasárgada**. 3.ed. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1966.
- _____. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958.
- _____. **Seleção de prosa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- BORBA, T.; GRAÇA, F. L. **Dicionário de música**. Lisboa: Edições Cosmos; Rio de Janeiro: Livraria Luso-Espanhola e Brasileira, 1963. (2 vols.)
- CANDIDO, A.; MELLO E SOUZA, G. Introdução. In: BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. 25.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p.3-17.
- FREUD, S. **O eu e o id, “autobiografia” e outros textos: 1923-1925**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. (Obras completas, vol.16; tradução de Paulo César de Souza).

71 Essa vontade de se livrar do fardo da razão/consciência, aliás, reponta em vários momentos da produção de Bandeira. Provavelmente, o caso mais direto é a “Canção do suicida”, de *Estrela da tarde*: “Não me matarei, meus amigos. / Não o farei, possivelmente. / Mas que tenho vontade, tenho. / Tenho, e, muito curiosamente, // Com um tiro. Um tiro no ouvido, / Vingança contra a condição / Humana, ai de nós! sobre-humana / De ser dotado de razão”.

72 Trecho de um verso do poema “Momento num café”, de *Estrela da manhã*.

GREEN, A. **Narcisismo de vida, narcisismo de morte**. São Paulo: Escuta, 1988.

HOLANDA, S. B. de. Trajetória de uma poesia. In: _____. **Cobra de vidro**. São Paulo: Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia/Perspectiva, 1978. p.29-44.

OLINTO, A. Nota preliminar a *O ritmo dissoluto*. In: BANDEIRA, M. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: José Aguilar, 1958. p.131.

PIGEAUD, J. **Metáfora e melancolia**: ensaios médico-filosóficos. Rio de Janeiro: PUC-Rio/Contraponto, 2009.

Artigo recebido em 01/08/2012

Aceito para publicação em 24/09/2012

AS OCORRÊNCIAS DO “EU” NA POESIA DE JOÃO CABRAL

OCCURRENCES OF "I" IN THE POETRY OF JOÃO CABRAL

Éverton Barbosa CORREIA⁷³

RESUMO: A objetividade tem sido um elemento constante na valoração da poesia de João Cabral de Melo Neto, a despeito de a lírica ser o lugar, por excelência, da expressão subjetiva. Tendo sido tal reconhecimento poético já decantado em prosa e verso pelos seus leitores, interessaria verificar a escassa incidência do pronome pessoal do caso reto na sua produção, para que possamos dispor de um expediente linguístico concreto para apreciar a referida objetividade. Rastreado os poucos momentos em que há indicações expressivas no léxico utilizado pelo autor, a um só tempo abre-se o precedente para tecer considerações acerca de seu sujeito – que não se expressa espontaneamente – e da respectiva objetivação, que pode ser identificada quando o poeta grafia a palavra “eu”.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Brasileira Moderna; Subjetividade; Estilo.

ABSTRACT: Objectivity has been a constant element in the valuation of the poetry of João Cabral de Melo Neto, in spite of the lyric is the place par excellence of the subjective expression. Having been such poetic recognition already decanted in prose and verse by his readers, it is interested to check the low incidence of personal pronoun in their production, so we have a concrete language to enjoy this objectivity. Tracing the few moments in which there are significant indications in the lexicon used by the author, at the same time it is opened the precedent for considerations about your subject – not expresses itself spontaneously – and its objectification, that can be identified when the poet writes the word "I".

KEYWORDS: Modern Brazilian Poetry; Subjectivity; Style.

Desde quando a obra de João Cabral de Melo Neto foi acolhida pela crítica de Antonio Candido nos idos de 1942, no artigo intitulado “Poesia ao Norte” (CANDIDO, 2002, p. 135-139), a obra do pernambucano tem sido apreciada reiteradamente pelo viés da objetividade que lhe é constitutiva e que já era assinalada naquele primeiro momento. A

⁷³ Departamento de Letras, Centro de Ciências Aplicadas e Educação, Universidade Federal da Paraíba (UFPB), CEP 58280-000, Mamanguape, PB, Brasil – evertonbcorreia@gmail.com

informação interessa porque o Norte para o qual apontava a poesia de João Cabral naquele artigo era outro lugar, que não a região geográfica, até porque o Nordeste já estava configurado junto ao IBGE desde a década de 1930. Mesmo assim, ali reside uma percepção crítica apurada, qual seja, a de que aquela nova poesia, a despeito de suas incursões pelo universo onírico, era marcadamente objetiva. E essa marca objetiva passou a ser uma moeda de troca indiscutivelmente válida para a apreciação do poeta que não só veio a figurar em nossa Academia Brasileira de Letras, mas é reconhecido nos mais variados âmbitos e estratos sociais. Daí a compulsiva necessidade de assinalar a objetividade na obra de João Cabral que, sendo essa necessidade indiscutível, demanda descrição, demonstração e análise, já que foi tomada como uma conquista incontestada entre nossos leitores de poesia. Por isso, a pretexto de circunscrever o raio de alcance da objetividade na obra cabralina, o pronome pessoal do caso reto se nos oferece como expediente formal válido, já que se trata de um significante cuja incidência na obra de João Cabral é bastante rarefeita e nos permite, não só perceber com nitidez a transfiguração daquele sujeito em objeto, mas também reunir indícios que apontam para a subjetividade ali em curso, a considerar que o sujeito poético pode ser capturado por formas verbais, mas não só. Sendo, pois, este o primeiro horizonte de sua identificação, não tomaremos outros pronomes que poderiam apontar para o eu lírico, a exemplo dos possessivos ou dos oblíquos, porque através desses não estaríamos seguramente ataviados à dimensão subjetiva do texto, haja vista que os oblíquos e os possessivos tendem a colocar o sujeito poético na condição passiva ou reflexiva, o que não acontece quando o poeta pronuncia a palavra “eu”. Outro expediente largamente utilizado pelo autor é o pronunciamento dos verbos na primeira pessoa, mas sem o sujeito, tornando-o oculto, o que também não será observado aqui, já que o que interessa é dispor de uma instância formal que explicita no espaço da página a objetividade de sua escritura e permita a especulação acerca do seu sujeito.

A este respeito, é preciso assinalar que faz pouco mais de dez anos do falecimento do autor e sua obra já apresenta problemas editoriais, cujas repercussões, a depender do ponto de vista em curso, podem interferir no seu entendimento. Refiro-me a deslocamentos de poemas – de um livro para outro – e ao aparecimento de poemas inéditos, publicados na edição da *Poesia completa e prosa* da Nova Aguilar de 2008, organizada por Antonio Carlos Secchin. Se tomarmos a edição anterior do mesmo volume pela mesma editora, feita

em 1994 sob a organização de Marly de Oliveira com a colaboração do autor, que, àquela época, ainda estava vivo, perceberemos a ausência de 9 (nove) poemas – depois coligidos na edição posterior sob o epíteto de “Dispersos”. Ademais, o livro *Primeiros poemas* publicado em 1990, viria a constar na edição de 1994 ao final do volume, ao passo que na de 2008 se apresenta como o primeiro livro constante no exemplar, o que nos permite perceber com maior acuidade o percurso desenvolvido pelo poeta. O conglomerado de informações serve para dar a dimensão de que, conforme seja a publicação do autor utilizada, sua obra muda em quantidade de poemas e versos, como também na disposição dos poemas e livros, que crescem ou diminuem de acordo com a circunstância. Por tudo isso, detive-me na edição da Nova Aguilar de 2008, organizada por Antonio Carlos Secchin, que parece ser a que melhor segue os critérios editoriais das respectivas primeiras edições de cada um dos livros. Além do mais, é preciso considerar que na edição de 1994 surge um livro a mais, já que ali houve o desdobramento do livro *Sevilha Andando* em outro, intitulado *Andando Sevilha*, que na edição original era apenas uma parte do livro anterior. Então, se considerarmos *Sevilha Andando* como um livro só, tal como aconteceu na edição original e na edição da Nova Aguilar de 2008, a totalidade da obra de João Cabral dispõe de 20 livros, dos quais encontramos a ocorrência da palavra “eu” em dez e dez outros sem a ocorrência do vocábulo.

Isto posto, é preciso assinalar a incidência da palavra “eu” 55 (cinquenta e cinco) vezes ao longo de toda aquela obra poética. Considerando a quantidade de versos de cada livro e o número de ocorrência da palavra “eu”, por livro, podemos chegar a considerações interessantes. Pois *Pedra do sono* é o que tem menos versos – totalizando 295 – e um daqueles em que a ocorrência do “eu” é maior, junto com *Primeiros poemas* (10 ocorrências), *Os três mal-amados* (10 ocorrências) e *O rio* (11 ocorrências). Ao passo que *Quaderna* é o que tem mais versos – totalizando 1548 – e é um daqueles 10 livros de João Cabral em que não consta a palavra “eu”. Então, a primeira informação que podemos depreender do silogismo é de que há uma relação inversamente proporcional entre a quantidade de versos e a ocorrência do significante “eu”. Não sendo uma relação absoluta, pois há livros em que o “eu” não aparece e tem poucos versos, como é o caso de *Uma faca só lâmina*, que dispõe de 353 versos e nenhuma ocorrência da palavra “eu”. Porém os livros de João Cabral em que a ocorrência do “eu” é maior são justamente os de menos versos, à

exceção de *O rio* que tem 960 versos e onze ocorrências do vocábulo, portanto, com maior incidência do que *Primeiros poemas*, *Pedra do sono* e *Os três mal-amados*, que acusam a repetição dez vezes cada um e são os que têm menos versos. Mas se consideramos que no livro *O rio* quando o “eu” aparece está identificando com a fala do Capibaribe que se anima e não com a do autor, o vocábulo adquire outro significado, pois está exteriorizando a fala da personagem e não da entidade que vagamente chamamos de “eu lírico”. Ou melhor, o “eu lírico” naquela circunstância está filtrado ou, se assim quisermos, projetado na figura da personagem e não na do autor. Por mais que queiramos vislumbrar um intercurso entre a personagem e o autor, ainda assim, a preponderância da projeção é focada na personagem. Melhor dizendo, nas duas primeiras estrofes de *O rio* encontramos as seguintes passagens:

Eu não sei o que os rios
têm de homem do mar [...]
Eu já nasci descendo
a serra que se diz do Jacará [...]
Rio menino, eu temia
aquela grande sede de palha,
grande sede sem fundo
que águas meninas cobiçava.
Por isso é que ao descer
caminho de pedras eu buscava,
que não leito de areia
com suas bocas multiplicadas.
Leito de pedra abaixo
rio menino eu saltava. (MELO NETO, 2008, p. 95).

Ou seja, por mais que queiramos identificar a voz do autor tragada por essas palavras, primeiramente teremos de reconhecer que sua voz está filtrada pela transfiguração do Capibaribe em personagem, o que nos leva a crer que haja níveis de projeção de sua subjetividade, quando se divide em personagens, já que podemos identificar algo que aponta para o sujeito João Cabral de Melo Neto em sua inscrição histórica e social, enraizada no Recife e ramificada em árvores genealógicas de proprietários de terra pernambucanos à beira do Capibaribe. Sendo assim, se quisermos modalizar a ocorrência do “eu lírico” na obra de João Cabral como estando dividido entre o “eu” que é projetado em personagens e o “eu” que é projetado no autor, disporemos de 29 ocorrências projetadas nas personagens que o autor cria – a exemplo de Severino, frei Caneca, o Capibaribe ou os

três mal-amados; e 26 outras ocorrências do “eu” que são projetados da figura do autor. Dessas 26 ocorrências projetadas da figura do autor, 10 estão nos *Primeiros poemas* e 10 em *Pedra do sono*. Ou seja, na medida em que o poeta amadurece e passa a ser reconhecido, ele deixa de usar a palavra “eu” como estando associada à sua figura, o que se torna verdadeira raridade a partir de *Psicologia da composição* (1947), quando o autor adquire a maioria poética pelo reconhecimento do público leitor de poesia no alto de seus 27 anos. Depois disso, haverá apenas uma ocorrência do “eu” associada a sua figura no livro *A escola das facas* (1980), portanto, 43 anos e 11 livros depois. Então, para efeito de contraste, acompanharemos a leitura de dois poemas: um em que a presença do “eu” projetado da figura do autor é efusiva e outra em que é escassa e episódica; um, que está aureolado por outras ocorrências da mesma palavra e outro em que a palavra “eu” aparece perdida em meio a outras palavras; um que é da juventude do autor e outro da maturidade; um que é de *Pedra do sono* e outro que é de *A escola das facas*. Trata-se de poemas praticamente inexplorados pela crítica e, também por isso, servem melhor aos nossos propósitos. Refiro-me aos poemas “A mulher no hotel” e “Autobiografia de um só dia”, coligidos respectivamente em *Pedra do sono* e *A escola das facas*. Começamos, pois, pelo poema de juventude de João Cabral.

“A mulher no hotel”

A mulher que eu não sabia
 (rosas nas mãos que eu não via,
 olhos, braços, boca, seios),
 deita comigo nas nuvens.
 Nos seus ombros correm ventos,
 crescem ervas no seu leito,
 vejo gente no deserto
 onde eu sonhara morrer.
 Terei de engolir a poeira
 que seus cabelos levantam
 e pousa na minha alma
 me dando um gosto de inferno?
 Terei de esmagar crianças?
 Pisar as flores crescendo?
 Terei de arrasar as cidades
 sob seu corpo bulindo?
 Hei de chamar o cemitério
 onde um seu pé plantarei.
 Vou cuspir nos olhos brancos

dessa mulher que eu não sei. (MELO NETO, 2008, p.29).

Uma primeira observação a ser feita é que as 4 (quatro) ocorrências da palavra “eu” neste poema estão mediadas por uma forte negatividade, seja quando é sucedida pelo advérbio “não” – como é o caso dos versos “A mulher que **eu não** sabia” “rosas nas mãos que **eu não** via” e “dessa mulher que **eu não** sei” ; seja ainda, quando a negatividade é conferida pela circunstância semântica do verso, a exemplo de “onde **eu** sonhara morrer”. O poema chama realmente a atenção, porque jamais encontraremos outro momento da produção cabralina em que o vocábulo “eu” seja tão reincidente, mesmo se considerarmos sua produção de juventude. Este “eu” que não vê e não sabe, e não sabe no pretérito imperfeito e no presente, de tão raro se vê empalhado na produção do autor e talvez por razão semelhante tenha empanado a visão de seus leitores, que não atentaram para o poema que tem alguma graça, sendo de quem é. Sim, porque é perfeitamente possível imaginar um João Cabral que tivesse sonhado morrer – mesmo na juventude. O que há de surpreendente no poema é a efusiva ocorrência do pronome pessoal do caso reto que encandeia e ofusca a visão de seu leitor. Destaque-se também a ocorrência do ponto de interrogação, grafado quatro vezes ao longo do poema, pois raramente também encontraremos um João Cabral tão interrogativo, hesitante e indagador. Chama ainda atenção o dístico final “Vou cuspir nos olhos brancos/ dessa mulher que eu não sei”, pois um desejo tão extravagante dificilmente seria associado a seu autor, comedido e ponderado como era. O que há de perverso na manifestação do desejo torna-se mais pervertido ainda por se tratar da figura de João Cabral, cuja limpidez seus leitores se esmeraram em polir e lustrar, o que é revertido e desdobrado na sua produção de maturidade, tal como verificamos num poema de *A escola das facas*.

“Autobiografia de um só dia”

A Maria Dulce e Luiz Tavares

No engenho Poço não nasci:
minha mãe, na véspera de mim,

veio de lá para a Jaqueira,
que era de onde, queiram ou não queiram,

os netos tinham de nascer,

no quarto-avós, frente à maré.

Ou porque chegássemos tarde
(não porque quisesse apressar-me,

e se soubesse o que queria
de tédio à frente, abortaria)

ou porque o doutor deu-me quandos,
minha mãe no quarto-dos-santos,

misto de santuário e capela,
lá dormiria, até que para ela,

fizessem cedo no outro dia
o quarto onde os netos nasciam.

Porém em pleno Céu de gesso,
naquela madrugada mesmo,

nascemos eu e minha morte,
contra o ritual daquela Corte

que nada de um homem sabia:
que ao nascer esperneia, grita.

Parido no quarto-dos-santos,
sem querer, nasci blasfemando,

pois são blasfêmias sangue e grito
em meio à freirice de lírios,

mesmo se explodem (gritos, sangue),
de chácara entre marés, mangues. (MELO NETO, 2008, p. 413-414).

Como o poema traz várias referências particulares ao universo do poeta, incluindo aí uma sintaxe própria, convém descrever o enredo narrado, para passarmos a outros níveis de análise com maior segurança. O episódio pode, então, ser resumido assim: os pais do poeta, Luiz Antonio Cabral de Mello e Carmem Carneiro Leão Cabral de Mello residiam no Engenho Poço (herdado do avô paterno do poeta, seu homônimo), onde um dos ramos da família Cabral de Mello teve forte ascendência. Acontece que seu avô materno Virgínio Marques Carneiro Leão exigia que todos os seus netos nascessem não só na sua casa, mas no seu próprio quarto. Daí a composição da palavra “quarto-avós” constante no poema. Esta casa era situada numa chácara de propriedade de seu avô materno, cujo nome era a

Jaqueira, que dá nome atualmente a um bairro no Recife, já que o sítio não existe mais. O verso “veio de lá para a Jaqueira” informa, portanto, que sua mãe saiu do Engenho Poço – onde morava – para a casa do pai dela na cidade do Recife.

Aí chegando, a gestante foi alocada no quarto dos santos, já que – a considerar a previsão do médico – o nascimento só se daria posteriormente. Diante da previsão, a futura mãe poderia circunstancialmente ficar no quarto de reza do casarão da Jaqueira, para que, no dia seguinte, começassem os preparativos com vistas à sua acomodação no quarto designado à parturiente, onde os seus filhos deveriam nascer, conforme as instâncias de seu pai. Ocorreu que, contrariando a previsão médica, naquela madrugada mesmo nasceu o rebento em hora e local imprevistos, soando gritos deslocados que ecoavam na maré do Capibaribe, onde estava plantada a casa de Virgínio Marques Carneiro Leão.

O episódio, ao que parece, repercutiu consideravelmente no seio familiar, haja vista que os irmãos mais novos do poeta não nasceram mais na casa do avô materno e que o acontecimento se converteu em capítulo importante da narrativa familiar, já que não tendo sido testemunha ocular do ocorrido, o poeta só pode ter travado conhecimento com o episódio através de oitiva que, ainda hoje, pode ser rememorada pelo seu irmão caçula e importante historiador que é Evaldo Cabral de Mello. Tendo, involuntariamente, rompido com o costume familiar de uma família tradicional pernambucana, o poeta se opõe a ela quando diz: “Nascemos eu e minha morte/ contra o ritual daquela Corte”. Interessa destacar aí que toda família tradicional reivindica para si alguma nobreza, ao que podemos reputar a capacidade de figurar nalguma corte. E embora o poeta tivesse antepassados que figuraram na corte de D. Pedro II, notadamente pela linhagem dos Souza Leão, que se entronca com a dos Cabral de Mello, por um lado, e com a dos Carneiro Leão, por outra, não havia mais a necessidade de celebrar tal nobreza, já que sua existência soava algo remoto, do século anterior e que, por conseguinte, já não repercutia vivamente naqueles anos da década de 1920. Tal nobilitação familiar fica ainda mais controvertida na medida em que também é possível identificar uma nobreza vinculada ao chão pernambucano e que, além de ser simbólica, não é portadora de títulos honoríficos, na medida em que sua nobilitação é decorrente dos feitos que demarcam e consagram a história pernambucana. Ou seja, sendo simbólica esta nobreza – seja por não existir mais ou por nunca ter existido de fato –, muito mais simbólica haverá de ser a sua corte, com os seus respectivos ritos. Não havendo

concretamente a corte, o ritual soa como o cacoete de uma nobreza que já não existia mais, ao menos no sentido nobiliárquico da nobreza. Mas o mais curioso do dístico é que antes de nomear de maneira trânsfuga sua família como uma corte de rituais perdidos, o poeta afirma que aí nasceram ele e sua morte, como se estivessem os dois de mãos dadas, já naquele momento.

Ora, o nascimento é, como sabe toda gente, um evento único e singular circunstanciado no tempo e, portanto, muito distinto e distante da morte, a não ser nos casos de natimorto, que não é o do poeta, obviamente. Sendo assim, como podem estar justapostos e imbricados o nascimento do poeta e sua morte, que se tratou de um evento a ser celebrado quase oitenta anos depois? Podemos aventar a possibilidade um tanto mistificadora de que o evento de nascimento de um sujeito já traz consigo o seu correspondente último, que seria o seu falecimento. Ocorre que este não é um procedimento usual no contexto da produção do autor e estamos, evidentemente, diante de um poema muito elaborado, portador de uma série de dísticos que também se pautam pela elaboração, em menor escala. Reconhecendo que a elaboração também existe neste dístico, a tirar pelo que os substantivos “ritual” e “corte” nos evocaram, convém especular mais um pouco sobre a relação possível entre o nascimento do poeta e sua morte, que conjugam eventos distanciados no tempo e João Cabral é um poeta para o qual a referência é importante e sempre conta.

No contexto do poema, quando o poeta grafa “minha morte” só pode estar se referindo a uma dimensão simbólica da morte, já que sua materialidade não ocorreria naquele instante. Porém no momento de seu nascimento já estava anunciado tudo aquilo contra o que o poeta teria que se insurgir durante toda sua vida e que ali já estavam inscritos nos objetos a seu redor, que representavam sua negação mais lídima e vívida na atmosfera que o circundava e que estava às margens do Capibaribe. Rio que no dialeto da família era chamado de “a maré”, tal como informa o verso do poema “Prosas da maré da Jaqueira”, também publicado no *A escola das facas*, e que é atualizado neste poema aqui. Entre o curso do rio que margeava a casa de seu avô materno e o ritual inscrito no interior da vida familiar, alguma mediação precisava ser feita para a constituição do sujeito que precisava viver entre esses dois mundos: o de fora (o rio) e de dentro da casa (o universo familiar). A morte passa, então, pelo cosmo familiar que desata num mesmo cordão uma série de ritos,

dentre os quais os religiosos, que se traduzem nos objetos mais circunstantes, que, ao mesmo tempo em que permitem uma ligação do sujeito com o seu derredor, lança-o na condição mais natural e crua, onde podemos identificar o sangue e o grito de suas blasfêmias que se opunham à freirice de lírios, constantes no penúltimo dístico: “pois são blasfêmias sangue e grito/em meio à freirice de lírios”.

Se há neste momento do poema uma catolicização da natureza, na medida em que os lírios se assemelham a freiras ou à imagem que elas (as freiras) nos irradiam, é preciso dizer que, antes disso, o poeta havia engessado o céu, a pretexto de circunstanciar o ambiente de seu nascimento, quando diz: “Porém em pleno Céu de gesso,/ naquela madrugada mesmo,/ nascemos eu e minha morte, contra o ritual daquela Corte”. Do par de dístico, destaca-se o fato de que as únicas palavras grafadas em maiúsculas são “Céu” e “Corte”. Sendo qualificada pela locução adjetiva “de gesso”, a palavra “Céu” perde toda a magnitude indicada pelo uso da maiúscula, ao passo que a palavra “Corte” referindo-se a uma corte que não existe de fato, também contradiz a pompa que supostamente teria uma corte, o que também pode ser lido ironicamente, pelo uso da maiúscula em sentido deslocado, tal como acontece com “Céu”. Assim justapostas, as duas palavras ganham em evidência para esvaziar o significado do referente a que remetem, seja através de um céu engessado ou de uma corte depauperada por um ritual deslocado e perdido no tempo. Se o ritual da corte era o objeto de sua profanação, o céu de gesso dava a ancoragem necessária àquela situação, envolta de lírios e santos, provavelmente, também de gesso. Aliás, a associação é bem lógica: de gesso os santos, logo o céu também seria de gesso.

Das marcas que constituem o poema analisado, é preciso dizer que nem Maria Dulce nem Luiz Tavares (constantes na dedicatória) são de sua família e, portanto, devem ter sido os amigos pernambucanos que partilharam com o poeta o assunto que deu ensejo à composição poética. Curioso, ainda, é notar que ao descrever a biografia alheia no mesmo livro *A escola das facas*, o poeta grafa o nome do biografado no corpo do respectivo poema – tal como fez com Natividade Saldanha – ou, mais ainda, no corpo e no título do poema – tal como acontece com Antonio de Moraes Silva e com Abreu e Lima, mas não aplica o mesmo procedimento a si próprio. Ao invés, não há nome, prenome ou sobrenome que o distinga particularmente no corpo do poema, de modo que, se não soubéssemos de quem é o texto, sua autoria poderia passar incógnita, não fossem os expedientes formais,

facilmente associáveis à sua expressão. É preciso frisar, ainda, que neste poema, tal como em outros nos quais identificamos a presença de um “eu”, a subjetividade do autor se torna reconhecível pela forte incidência de formas pronominais que apontam para o sujeito estruturador do texto, quais sejam, o possessivo (minha) e os oblíquos (me, mim). Mais ainda, as formas verbais da primeira pessoa tal como ocorrem no primeiro verso (nasci) e no nono (soubesse) deixam o sujeito oculto, já que o pronome pessoal do caso reto não comparece em nenhum dos dois casos. Mas há aí uma silente e gradual passagem do sujeito oculto na primeira pessoa do singular para a primeira pessoa do plural, que ocorre no sétimo verso (chegássemos) para se concretizar e se materializar através do sujeito que, na primeira pessoa, compõe o plural com sua morte, tal como informa o verso 19: “Nascemos eu e minha morte”. Com isso, o que se pretende enfatizar é que, apesar de as formas pronominais e o sujeito oculto (na primeira pessoa do singular ou do plural) não serem o foco do trabalho, estão em franca relação com o “eu”, se quisermos apreciar a subjetividade do autor.

Levando em conta que subjetividade lírica não corresponde nunca a uma identidade nítida e estruturada, quando nos referirmos à obra de João Cabral de Melo Neto as manifestações daquele sujeito vão oscilar tanto em relação à figura de seu autor – circunstanciado no tempo e no espaço, mas ainda assim variável –, quanto em relação às personagens em que o autor se projeta, haja vista que há níveis de projeção e que a sua identificação com as personagens também vai variar. Desta feita, o que quer que venhamos chamar de “eu lírico”, na obra de João Cabral, está muito longe de ser uma entidade una, indivisível e equilibrada. Ao invés disso, estaremos sempre propensos a reconhecer naquela subjetividade algo que se traveste, se esfuma e se dilui no que ocasionalmente se apresenta como dado objetivo, seja uma personagem ou as circunstâncias histórico-sociais que se apresentam ao autor. Não deixa de ser curioso que tais expedientes sirvam de suporte necessário para que o autor profira a palavra “eu”. Aliás, sem tais suportes sua subjetividade parece não ter lugar, como se ele não pudesse ou não devesse se exprimir por si mesmo, a partir de sua condição de estar no mundo e precisasse prestar tributo a expedientes externos, a exemplo das já mencionadas personagens eleitas pelo autor ou por aquilo que ele quis como sua realidade circundante, que ele também recortava à sua maneira.

A curiosidade se aguça tanto mais, quanto mais percebermos que o aparecimento do ‘eu’ no livro *A escola das facas* é um evento único, embora não o seja no contexto de sua obra como um todo, já que podemos apontar algumas ocorrências do pronome pessoal associado à figura do autor nos livros anteriores à *Psicologia da composição*. Ou seja, após atingir certo grau de reconhecimento, coincidentemente a palavra “eu” desaparece de sua escritura e as outras formas pronominais indicativas de seu sujeito também, o que só voltaria acontecer explicitamente em momento ulterior de sua produção, quando já está incorporado ao panteão dos grandes autores da literatura brasileira e até da língua portuguesa. Acresce ainda que no momento de publicação deste poema em que o autor se mostra na condição pronominal, na primeira pessoa do singular, ele já está beirando a casa dos sessenta e, portanto, se trata de um momento de maturidade em que sua memória aflora quase compulsivamente, o que fica evidenciado no contexto do livro *A escola das facas* como um todo, e que o poema analisado ilustra de modo bem particular. Isto posto, após a constatação de que há um sufocamento da subjetividade ao longo de sua produção, há o reaparecimento de um “eu” demissionário numa circunstância particular de sua escritura, quando a especulação do passado familiar propicia a religação com o seu universo de origem, sob o filtro da memória que o ata a certa prática ritualística, carregada de religiosidade, com a qual o autor não lida pacificamente.

Por outra, poderíamos dizer que é quando o poeta se observa como objeto de uma circunstância precisa, em que os espaços circunstantes passam a lhe caracterizar – seja o engenho do pai ou a casa do avô e seus cômodos – é que ele se permite ser visto como um sujeito. Sujeito que não é absolutamente individual, mas, ao contrário, se vê espelhado nos santos e devotos que o acompanham, no céu e no teto que o protege. É como parte de toda uma ambiência ao seu redor que aquele sujeito aparece, porque aí podemos visualizá-lo histórica e geograficamente enraizado no seio familiar, que aponta necessariamente para uma genealogia que desaparece no corpo do poema e na história, mas que lhe deu substância naquele momento, como sujeito histórico e como sujeito lírico.

Ele se apresenta, então, como parte de um ritual esdrúxulo que seria celebrado por ocasião de seu nascimento, que, quando se dá, rompe com o cerimonial que devia consignar-lhe alguma pompa, na medida em que subscreveria – mesmo sem querer – a escrita daquele rito macabro, que atualizava a árvore genealógica que o acolhia e lhe servia

da guarida. João Cabral rompe com aquele arremedo de cerimônia, radicalizando-o, quando nasce num outro local que não o programado e antes do dia e da hora previstos. Tudo isso interessa, porque dá a dimensão do indivíduo no contexto da coletividade representada pela sua família, que não é uma família qualquer, quer tomemos qualquer um de seus costados. No momento em que o sujeito historicamente situado naquele contexto genealógico rompe com o ritual familiar, rompe em alguma medida com a sua família. E foi assim que ele quis ser visto, sem o apoio da família e sem o apoio do respectivo ritual – de teor católico –, cruamente exibido em sua condição natural, entre sangue e gritos, entre marés e mangues, tal como foi o seu nascimento que adquire valor fundante à sua autoimagem, ao menos assim é a partir do que lhe contaram e se cristalizou em poesia.

Acontece que o episódio que deu impulso à narrativa familiar que chegou até o poeta se confunde e se justapõe a outras narrativas familiares, a exemplo da que identificamos noutros poemas do mesmo livro, tais como “Antonio de Moraes Silva”, “Tio e sobrinho” ou “Menino de três engenhos”. Sendo que este último poema, a depender da publicação figura no livro *A escola das facas* – tal como consta na edição da Nova Aguilar de 1994 – ou no *Crime na Calle Relator* – tal como figura na publicação original e na segunda edição da Nova Aguilar de 2008. A informação serve para constatar que, assim como a obra do poeta se vale de fios narrativos que enredam uma narração familiar, também os seus leitores se valem de expedientes para credenciar tal ou qual leitura de sua obra, inclusive através de expedientes editoriais. Mas como estamos chegando, cada vez mais, a uma compreensão mais consequente e menos ortodoxa de sua obra, já é tempo de averiguar como tais narrativas se conjugam e se tocam, partindo, sobretudo, do que podemos identificar a partir dos próprios poemas.

Neste sentido, é mais do que oportuna a lembrança do poema “Descoberta da literatura”, pois se o poema “Autobiografia de um só dia” chama outros poemas do mesmo livro que apontam para especulação semelhante do universo familiar no que ele tem de simbólico e isso serve para a demarcação do seu sujeito, sendo do mesmo livro, o poema “A descoberta da literatura” dá a dimensão de como ele se inseriu no universo literário através de uma narrativa própria, na qual o autor se transfigura a um só tempo em narrador e personagem, embora a narração seja feita na terceira pessoa, tal como constatamos na primeira parte do poema, abaixo transcrita:

No dia-a-dia do engenho,
toda semana durante,
cochichavam-me em segredo:
saiu um novo romance.
E da feira de domingo
me traziam conspirantes
para que os lesse e explicasse
um romance de barbante.
Sentados na roda morte
de um carro de boi, sem jante,
ouviam o folheto guenzo,
a seu leitor semelhante,
com as peripécias de espanto
preditas pelos feirantes. (MELO NETO, 2008, p. 447).

A circunstância que se faz objeto da narração é a leitura de folhetos de cordel para trabalhadores de engenho de cana-de-açúcar. Acontece que o engenho era o de Luiz Antonio Cabral de Mello e o leitor era o seu filho João, que na época andava com os seus oito a dez anos. Foi assim que o autor travou contato com a literatura, em situação quase clandestina, haja vista que seu pai decerto não veria com bons olhos a relação do menino com os empregados. Se a circunstância foi capaz de fundar uma experiência que vai repercutir no autor que o menino viria a ser posteriormente, seja pela identificação com os tipos marginais – apesar de ser filho do engenho –, seja pela incorporação de uma modalidade métrica oriunda das bocas populares, ou ainda, de um vocabulário simples e direto que visava à comunicação imediata, o fato é que este poema serve de ótimo exemplo do modo como o autor fala de si mesmo, como se representa em perspectiva e como expressa sua subjetividade. Pois as palavras que identificamos no texto que nos conduzem a ele são as seguintes: o pronome oblíquo “me” que tem duas ocorrências e que o colocam na condição de objeto, tanto em “cochichavam-me” quanto em “me traziam”; o adjetivo “semelhante” que aproxima o menino do folheto, que é tão guenzo quanto ele; todos os grifos para as formas verbais no subjuntivo (lesse e explicasse), que, ainda que se reportem a um fato ocorrido, esfumam-se numa temporalidade passada imprecisa, que, por extensão, acabam por embaçar também o sujeito da ação, que fica ambigualmente diluído entre a primeira e a terceira pessoa.

Ora, sendo este o modo usual de João Cabral se expressar – e isso pode ser verificado até mesmo no livro *A escola das facas* –, causa espécie que ele tenha utilizado a primeira

pessoa tão abertamente no poema “Autobiografia de um só dia”. Pois após a descrição da cena e do ambiente que lhe confere uma tonalidade mórbida, através da qual o poema se expande, ele grafa o “eu” no seguinte dístico: “Nascemos eu e minha morte, contra o ritual daquela Corte.” E embora esta não tenha sido uma das portas de entrada mais frequentadas pela sua crítica, a morte ocupa na obra de João Cabral um papel determinante. Não só como o anúncio da “indesejada das gentes”, mas no plano simbólico (SECCHIN, 1996, p. 66), principalmente, como a negação do que é dado enquanto possibilidade, cujo registro mais explícito é perceptível já no título de sua obra mais conhecida e que se desdobra em inúmeros de seus poemas, inclusive naqueles que tematizam cemitérios pernambucanos e naqueles em que membros da família estão enterrados e que ultrapassam a fronteira do estado natal.

Ao grafar no mesmo verso “eu e minha morte”, o poeta justapõe no mesmo plano o que lhe é próprio e o que é a sua negação, ambas as dimensões inscritas no mesmo espaço, que recebe a si e o seu reverso, ao contrário do que supostamente se elegeria como imagem única e acabada. Em vez disso, o que temos é um espaço carcomido pelas imagens de santo, esterilizado pela beatitude de gesso ou lírios e confrontado pela maré de mangues, onde explodem gritos e sangue, que passam a ser sua afirmação (GARCIA, 1996, p. 230). Ao menos, o sangue de sua genealogia e o grito de sua dor, que agora é modalizado, se quisermos insistir no plano simbólico. Mais, o sangue aponta simultaneamente para sua carne e também para sua ancestralidade, ao passo que o grito revela apenas o desespero de uma voz cuja impostação é desafinada e talvez até vacilante, pelo contraditório que enseja.

Por ora, impõe-se a observação de que estamos lidando com um sujeito cujo olhar oscila entre o mangue para onde dá a janela do quarto de seu nascimento e a sombra dos antepassados que é dada pela sua árvore genealógica. É dessa tradição familiar que advém o culto aos santos, cuja religiosidade é inerente, sem poder evitar o nascimento dos filhos blasfemos, como é o caso. Assim, parece plausível aquela justaposição entre o sujeito e sua morte, já que a tradição católica nunca vai deixar de lhe assombrar. Em parte, pela formação escolar que teve em colégio marista (católico), mas sobretudo pela linhagem que lhe resguarda e que já estava devidamente assomada no dia de seu nascimento.

A constituição daquele sujeito se faz, pois, na conjunção do que ele apresenta como sendo próprio, seu eu, e seu reverso, sua morte. Contra o que aquela corte nada sabia da

singularidade de um homem, que é grito e esperneio. Suas blasfêmias, aliás, são seu próprio corpo: sangue e grito. Sangue do que ele é na sua constituição de sujeito venoso e também no que ele carrega de sangue azul da nobreza da terra. Grito do que há de revolta no seu discurso, mas também de medida. Medida essa que se confunde com sua própria voz, com a singularidade do sujeito que é e que não se conforma aos espaços que lhe foram dados, sejam geográficos ou sociais. Parido no quarto-dos-santos, sua sentença de condenação perpétua é estar atrelado – ainda que contra a vontade – a um universo bem determinado, que se coloca diante dos seus olhos e não deixa de avivar o seu passado familiar, que coincide com o passado do próprio país, às vezes. Também por isso quando olha para trás não é só a casa dos avós que ele vê, mas também certa experiência, meio bizarra e meio jocosa, mas que não deixa de ter um valor histórico, simbolizado no poema pelo lugar de onde ele saiu para nascer, independentemente de querer ou não.

REFERÊNCIAS

- CANDIDO, A. **Textos de intervenção**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2002.
- GARCIA, O. M. **Esfinge clara e outros enigmas**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- MELLO, E. C. **O nome e o sangue**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2000.
- MELO NETO, J. C. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- _____. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.
- SECCHIN, A. C. **Poesia e desordem**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.
- VASCONCELOS, S. **João Cabral de Melo Neto: retrato falado do poeta**. Recife: Ed. do Autor, 2009.

Artigo recebido em 01/09/2012

Aceito para publicação em 24/09/2012

A IMAGINAÇÃO MATERIAL E A POÉTICA DAS ÁGUAS EM JOÃO CABRAL

THE MATERIAL IMAGINATION AND THE POETICS OF THE WATERS IN JOÃO CABRAL

Maria de Fátima Gonçalves LIMA⁷⁴

RESUMO: A poesia de João Cabral expressa da totalidade dos seres criados, o universo visível com seus quatro elementos: a terra, o fogo, a água e o ar. Em sua produção poética, todos estes elementos são evidenciados, especialmente a terra (metaforizada pela pedra, que por sua vez se realiza pela ação do fogo e do ar) e a água, que convive diuturnamente com o ar. Este estudo abordará o aquoso como temática central na arte de poeta.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira moderna; Metalinguagem; Processo criativo; Metáfora.

ABSTRACT: In João Cabral formal imagination is intrinsic in speech-language river. The present study proposes to demonstrate formal imagination settings of poetry João Cabral and how the word artist presents its proposal in intellectual discourse, on the operation thread ideas and metaphors, plus a poetic theory marked by the laws of reasoning. This poetry expresses the fluidity of water translated by mobility metamorfoseante or metaphorical literary language.

KEYWORDS: Modern Brazilian poetry; Metalanguage; Creative process; Metaphor.

Gaston Bachelard acredita “possível estabelecer, no reino da imaginação, uma *lei dos quatro elementos*, que classifica as diversas imaginações materiais conforme elas se associem ao fogo, ao ar, à água ou a terra” (BACHELARD, 2002, p. 4). Ademais, afirma que toda poética deve receber componentes de elementos materiais, fundamentais para poesia. O texto poético precisa encontrar sua matéria, isto é, o elemento material que lhe proporcione sua substância.

Na obra cabralina, esses quatro elementos materiais estão presentes. Todavia, a terra e a água são materializadas ao longo da poética desse artista da palavra. A reiterada referência à pedra põe em evidência sua inquietação sobre o caráter de firmeza calma, densidade e condensação que deve possuir a poesia. “A terra é a substância universal, o

⁷⁴ Programa de Pós-Graduação em Letras, PUC/Goiás, Goiânia, GO, Brasil.

caos primordial, a prima matéria separada das águas, segundo o Gênesis, levada à superfície pelo javali de Vixenu; [...] matéria de que o criador (China, Niukua) molda o homem. Universalmente, a terra é uma matriz que concebe as fontes, os minerais, os metais.” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p.879). Desse princípio de poder, força e criação próprio da terra, a poesia de João Cabral tem como proposta a operação intelectual discursiva, o encadeamento de ideias e metáforas e uma teoria poética marcada pelas leis do raciocínio. Em contraparte, a água que precedeu a criação do cosmo e caracteriza-se como símbolo da fonte, produção e invento, é emblemática na arte de João Cabral de Melo. Infere-se dessas assertivas que a poesia desse autor situa-se entre “Fazer o Seco, Fazer o Úmido” (MELO NETO, 1994, p.340), aproveitando o sugestivo título do poema e o que corresponde à verdade: existe realmente uma dualidade temática e material.

Conquanto esse paralelo seja tentador, a proposta deste estudo consiste na análise específica de *O rio* e suas relações diretas com a produção textual, com o que foi designado de “discurso do rio”. E é nessa composição de ideias que está examinada a relação entre a palavra e a água. De acordo com Chevalier & Gheerbrant (1990) os dogons faziam distinção entre a chamada “palavra seca” e “palavra úmida”. Aquela foi considerada “sem consciência de si”, inda sem uma organização preconcebida, mas guarda o anseio da ordem, disposta com método; esta última desenvolveu a semente da vida. Por esse motivo, foi dada aos homens. Essa noção da palavra fecundadora, como manifestação divina de verbo que traz o germe da criação, colocado no despontar da gênese, como a primeira manifestação divina, encontra-se nas concepções cosmogônicas de muitos povos. Chevalier & Gheerbrant (1990, p.680) explanam ainda:

Na tradição bíblica, o Antigo Testamento conhecia o tema da Palavra de Deus e o da Sabedoria, que existia antes do mundo em Deus; pela qual tudo foi criado; enviado a terra para aí revelar os segredos da vontade divina; retornando a Deus, com a missão terminada. Do mesmo modo, para São João, o Verbo estava em Deus... No pensamento grego, a palavra, o logos, significou, não apenas a palavra, a frase, o discurso, mas também a razão e a inteligência, a ideia e o sentido profundo de um ser, o próprio pensamento divino. Para os estoicos, a palavra era a razão imanente na ordem do mundo. É com base nessas noções que a especulação dos Padres da Igreja e dos teólogos desenvolveu e analisou no decorrer dos séculos o ensinamento da Escritura e, muito particularmente, a teologia do Verbo.

Pelo exposto, a palavra, na essência ou condição própria de um ser, constitui um símbolo de sabedoria, manifestação da inteligência na linguagem, na natureza dos seres e na criação contínua do universo. Pode-se dizer ainda que a palavra tem uma estreita analogia com o mito de Palas Atena, símbolo de luta e sabedoria.

Em qualquer crença ou dogma, a palavra, o logos, exprime sempre a simbologia da mais pura manifestação do ser, do pensamento, da criação e da luta pela vida. Esta fonte de vida e conhecimento materializa-se na poética das águas de João Cabral. A poesia desse autor transfigura a imaginação formal dos rios. Porém, além das formas, o poeta inclina-se com maestria na imaginação material e, como se explicitou, a matéria percorrida é a água, que representará a palavra úmida, o verbo criador. Desta maneira, João Cabral faz um mergulho na raiz da fala, do discurso do rio da linguagem. O poema “Rios sem discurso” (MELO NETO, 1994, p.350/351) resulta desse ato de imergir nas águas da palavra, produzindo uma linguagem sobre a linguagem. Esse texto, mais do que um símbolo da linguagem poética, tornou-se um ícone da metalinguagem do discurso-rio cabralino, no sentido de trazer a imagem material da linguagem da poesia. Como matéria e poesia, ou vice-versa, este trabalho metalinguístico pode ser entendido conforme prescreve Bachelard (2002, p.3): “a matéria, aliás, se deixa valorizar em dois sentidos: no sentido do aprofundamento e no sentido do impulso. No sentido do aprofundamento, ela parece insondável, como um mistério. No sentido do impulso, surge como uma força inexaurível, como um milagre”.

O curso do rio metalinguístico do poema “Rios sem discurso” é insondável e inexaurível, muitas análises já foram edificadas sobre esse ícone da poesia de João Cabral; entre elas, consideramos o artigo intitulado “Linguagem & metalinguagem em João Cabral” (inserido na obra *A metáfora crítica*, 1974), de João Alexandre Barbosa. Os argumentos plausíveis marcados pela competência e experiência do ensaísta encaminharam o percurso do discurso desse estudo crítico. Também, Aguinaldo Gonçalves, com a sua obra *Transição & permanência: Miró/João Cabral: da tela ao texto* (1989), muito embora não tenha analisado esse poema em particular, serviu como um espelho que direcionou teorias e reflexões aqui manifestadas. E, com base nessa indicação de rumo, pode-se aprofundar as ponderações sobre o signo linguístico realizadas por este poeta-crítico, no capítulo intitulado “Entre a mobilidade e o enigma”, na primeira parte, “O Símbolo e o Ícone: duas setas para o mesmo alvo”.

Saussure (1995) fez uma distinção entre língua e linguagem e, segundo seus preceitos, a palavra seria a manifestação linguística do indivíduo. Diferentemente da

língua, que é uma função social, registrada passivamente pelo indivíduo. A fala ou *parole* – a palavra ou linguagem é “o ato individual de vontade e inteligência, no qual convém distinguir: as combinações nas quais o falante utiliza o código da língua para exprimir seu pensamento; 2º o mecanismo psicológico que lhe permite exteriorizar essas combinações” (SAUSSURE, 1995, p. 22). Em síntese, a língua é a parte social da linguagem, exterior ao indivíduo, a linguagem tem um lado individual, mas tem também um lado social, implica ao mesmo tempo um sistema estabelecido e uma evolução: é uma instituição atual e um produto do passado, portanto tem a natureza heterogênea. Por outro lado, a língua possui uma natureza homogênea e “constitui-se num sistema de signos onde, de essencial, só existe a união do sentido e de imagem acústica, e onde as duas partes do signo são igualmente psíquicas” (p.23). Enfim, o linguista francês definiu a língua como um sistema de signos e de regras, tesouro coletivo depositado em cada cérebro, conjunto de convenções próprias de todos os locutores de um mesmo idioma, código único e homogêneo que lhes permite comunicar-se, excluindo dessa foram os outros componentes da comunicação que não o próprio código.

Ao definir o signo linguístico, Saussure chamou de **signo** a entidade psíquica de duas faces ou total resultado da associação de um significante (imagem acústica) e de um significado (conceito abstrato). Explicitou ainda que a aliança que une a imagem acústica ao conceito abstrato é arbitrária. “Assim, a idéia de ‘mar’ não está ligada por relação alguma à sequência de sons *m-a-r* que lhe serve de significante; poderia ser representada igualmente bem por outra sequência, não importa qual” (p.81/82). Desta forma, o signo é imotivado, com exceção dos dois casos de motivações, como as exclamações e as onomatopeias autênticas. Ademais, o teórico da linguagem sustenta que a origem simbólica dessas motivações seja contestável em parte.

Émile Benveniste (1991, p.58), analisando as teorias saussureanas, entendeu que a relação entre significante e significado é realmente indissolúvel, mas não é arbitrária (pelo contrário), é necessária: “Juntos os dois foram impressos no meu espírito; juntos evocam-se mutuamente em qualquer circunstância.” Isto se realiza porque o espírito contém formas que se expressam por palavras, portanto não são vazias. Benveniste conclui que a arbitrariedade só existe entre o significante e o referente ou a realidade, já que Saussure mesmo definiu a língua como “forma” e não como “substância”.

Tendo como suporte essas teorias, Aguinaldo Gonçalves, no citado capítulo de sua pesquisa, deu seu parecer sobre a natureza da linguagem poética: Ela “desrealiza” a função normativa da língua dos comunicados, mobiliza a necessária relação entre

significante e significado além de recuperar ou nomear (indiretamente) aquilo que era apenas nebuloso no pensamento ou espírito. Desta forma, um novo mundo surge diante de nós. O processo da criação poética vai mais além de reorganização das convenções, e não significa conferir “expressividade” ao já conhecido (GONÇALVES, 1989, p.166).

Diante dessa assertiva, as conotações – cujas relações se dão por mecanismos internos de linguagem –, na teoria de Hjelmslev (1974), passam para o domínio da Semiótica. Assim, os conceitos abstratos ocorrem na esfera da virtualidade poética, na potencialidade evocadora do objeto intencional criado; originando, dessarte, as possibilidades de várias semias para um mesmo signo. Aqui, reside a natureza da palavra poética, daquela denominada acima por palavra úmida: a que tem o poder da criação e do logos – já que o signo e a realidade vão passar por um processo considerado dialético, uma vez que o signo não é a coisa, a substância, mas sim a forma. Porém, para a criação da arte literária o artista da palavra “se vale de infinitos recursos, todos eles influenciando na motivação do signo linguístico enquanto material primeiro para a realização poética” (GONÇALVES, 1989, p.167).

Tendo por preceito as informações apresentadas, pode-se deduzir que o poema “Rios sem discurso” aciona a produção de imagens que conduzem as sensações visuais da fluidez do curso de um rio, com suas vozes líquidas ou como silêncio da linguagem petrificada. Tal petrificação é realizada pela ação dos olhos da medusa do isolamento e da solidão da palavra estagnada em estado de poço, metáfora do signo linguístico solitário, fechado nas suas duas faces – tendo por companhia apenas o seu sentido denotativo. Nesse imovimento, a palavra fica “estancada no poço dela mesma”: é o que teoriza poeticamente “Rios sem discurso”.

Este texto, ao despertar as imagens sinestésicas do silêncio, ou a comunicação limitada do poço, ou ainda a ação e as vozes das águas de um rio, dá lições da fluidez da linguagem, especialmente da linguagem poética. A poesia é a produção de um movimento complexo e intenso. A imagética do literário, nesse poema, confere a consistência das teorias linguísticas explicitadas.

Os versos “Em situação de poço, a água equivale / a uma palavra em situação dicionária: / isolada, estanque no poço dela mesma, / e porque assim estanque, estancada” (MELO NETO, 1994, p.350/351) fazem um jogo didático-poético para exprimir que, no texto artístico, o conceito saussureano do signo como entidade psíquica de dupla face (formada por significante e significado, conceito e imagem acústica), adquire uma pluralidade de sentidos. O exemplo do vocábulo “mar”, utilizado

por Saussure, inserido numa frase poética de João Cabral, pode emitir outras imagens que fogem da convencional. A simples referência do substantivo indica apenas a relação do conceito com a imagem acústica. Porém, a palavra “mar” inserida como uma imagem poética gera na frase uma fluidez predicativa. Alfredo Bosi (2000, p.33) sustenta que:

[...] sem a predicação, o discurso emperra. Sem discurso, a predicação perde o seu melhor apoio para sustentar-se. Pré(dic)ar é admitir a existência de relações: atribuir o ser à coisa; dizer de suas qualidades reais ou fictícias; de seus movimentos; de seus liames com as outras coisas; referir o curso da experiência. Predicar é exercer a possibilidade de ter um ponto de vista.

Desta maneira, dependendo do sentido atribuído à palavra e seus predicados, o objeto referido poderá ter outro conceito, ou outra imagem ou conceito, distante daquela convencional.

Quanto à forma de predicação: ela se perfaz e se “vê” no desenho da frase, na sintaxe, cujo diagrama aponta para uma ordem que só “imita” o espaço do visual através da temporalidade. A disposição dos sintagmas, sobre a qual assenta todo discurso, diz o quanto a linguagem humana é, ao mesmo tempo, sequência, movimento e forma, curso e recorrência. (BOSI, 2000, p. 33).

Destarte, no poético o conceito denotativo do signo “mar” sai do estado de poço da palavra em situação dicionária e é acionado para outras margens da comunicação. Esta ação é construída por meio do desenho da frase, da sintaxe. No texto artístico, este desenho é muito complexo, mais cheio de movimento e de mais forma. O texto poético forma-se por uma teia feita de plurissignificação. Esta teia de significados que compõe o discurso que, por sua vez, constrói um tecido de enunciados integrados por níveis extremos, como o simbólico e o sonoro. No encontro destes níveis é acionada a corrente do poético, que funciona com um movimento de cargas elétricas de um condutor de sentidos. Essa corrente poética acontece por meio de artifícios formados por regularidades morfossintáticas, sinonímia, paronímia, correspondências semânticas, ritmos, metros, rimas, aliterações, assonâncias, reiteraões num tecido vivo de imagens e sons. Jean Cohen assevera:

É sobre o eixo sintagmático que o verso desempenha o seu papel principal – como imagem icônica do significado. Com efeito, a sua função essencial é essa. Na sua relação diagramática com o significado, segundo a fórmula: $(Ste_1 = Ste_2 \rightarrow Sdo_1 = Sdo_2)$.

É o que Sausure chamava “motivação relativa” [...] O significante age como um “analogon” do significado. O “versus” ou o retorno fônico reenvia para a equivalência semântica. Na linguagem tudo é sentido. A identidade fônica significa, mas de maneira autônoma. (COHEN, 1987, p. 190-191).

A arte não pretende ser comunicativa, sua finalidade é expressão, movimento, ação; porque “[...] as frases não são linhas. São complexos de signos verbais que vêm e vão expandindo e desdobrando, opondo e relacionando, cada vez mais de som-significante.” (BOSI, 2000, p. 36). A poesia faz o signo sair do estado de poço do dicionário para ser movimentado num dis(curso) original, numa construção magistral que é ampliada a cada onda que esta linguagem polissêmica propicia.

Sobre os recursos metafóricos construídos pelo poeta, João Alexandre Barbosa (1974) analisa que são edificados por uma aproximação repetida ao núcleo básico de deflagração do texto: a relação entre discurso, enquanto qualificação de rios, a percepção da palavra enquanto integrando um universo de reflexão literária – assim o segundo verso em que “discurso-rio” e, desde já, a congeminção radical entre palavra e entidade metaforizada (BARBOSA, 1976, p.152). Nesse estudo que investiga o processo metalinguístico cabralino, vale conferir a seguinte análise sobre a segunda parte do poema:

Iniciando-se pela reiteração da imagem central com base numa estratégia frásica / vocabular de inversão / prefixação (curso → discurso), os versos terceiro e quarto apontam para uma abertura de significado importantíssima: agora o eixo ideativo é deslocado para a imagem da recomposição em que o sistema fio de água/sintaxe, da primeira parte, é retomado, ampliado, pela justaposição de uma perspectiva integralizadora que exige a participação de todos os elementos: *um rio precisa de muito fio de água/para refazer o fio antigo que o fez.* (BARBOSA, 1976, p.152/153).

Diante de tais indagações sobre a edificação desse texto poético, que por si só traduz toda uma teoria sobre a arte da palavra, ao transmitir saber e perícia na tessitura de um poema, faz-se necessário citar o pensamento de Hugo Friedrich (1978, p.16), que poderá explicar o ser dessa poesia altamente intelectualizada e atualíssima: “[...] uma criação auto-suficiente, pluriforme na significação, constituindo um entrelaçamento de tensões de forças absolutas, as quais agem sugestivamente em estratos pré-rationais, mas também deslocam em vibrações as zonas de mistérios dos conceitos.” Nesse sentido, pode-se afirmar que a arquitetura do poema em análise torna material e

realizada a sabedoria da palavra poética que sabe dizer, não dizendo, afirmar para negar conhece a retórica do silêncio que se esconde no espaço vazio entre o significante e o significado. Neste silêncio, está plantada a raiz da fala, que tem um reino flutuante que percorre o rio do discurso da sintaxe invisível formada por imagens, ideias, emoções, sonoridades e grafismos. No rio da sintaxe invisível flutua e oscila como as ondas, o movimento contínuo das correntes e corredeiras da linguagem, formando uma usina geradora de jogos imagéticos e uma energia poética.

O folgado cheio de ludismo da linguagem literária que realiza os chamados jogos verbais faz, nesse texto, uma série de brincadeiras com o significante. Este flutua imageticamente sobre o seu significado (da sua função referencial), e, dele se desliga e ressurgue com outro significado.

Tomando como paradigma o verso: “O **curso** de um **rio**, seu **discurso-rio**” (MELO NETO, 1994, p.351) e, em particular, inicialmente, o termo *curso*, o primeiro significado seria “ação de correr”, “carreira”, “movimento rápido” ou “caminho”, “rumo”, “rota”, “percurso”, “trajetória do rio” (numa função referencial). No recuo livre das ondas da linguagem, quando a palavra *curso* foi anexado o prefixo latino (*dis*) passou expressar a coordenação da linguagem ou raciocínio da ação das palavras no percurso do seu *discurso-rio*.

Assim, ao termo *discurso* foi agregada a palavra *rio*, formando um novo vocábulo marcado por uma hifenização e se constituindo num termo composto: *discurso-rio*. Nesta composição, a palavra *rio* pode obter uma adjetivação ou funcionar como substantivo. Na primeira hipótese, o discurso será qualificado como o rio da linguagem, isto é, tem apenas as qualidades de um rio; na segunda proposição, o discurso é um rio que flutua nas ondas da linguagem, com sua polissemia. Nesta circunstância, o discurso, ao mesmo tempo em que, qualitativamente, pertence ao rio, está inserido como propriedade do rio, designando a própria substância, o próprio ser real ou metafísico do rio. No entanto, o vocábulo *discurso-rio* pode ser também uma composição construída por derivação prefixal, ficando *discurso*, como prefixo do *rio*, uma vez que este último, como natureza poética, sempre esteve presente, mas não podia ser apreciado pelo sentido da visão, não se deixava ver. Cabe ao discurso proferido pelo verbo poético, a ação de exteriorizar – com as imagens e as correntes que procedem por meio de raciocínios – a sentença desse rio da linguagem e que, por sua vez, realiza a *sentença-rio*.

E, então, uma nova corrente começa, determinando sempre os vários sentidos da linguagem das águas, correndo sempre para outras margens, especialmente para a terceira margem da palavra como poetizou Guimarães Rosa (1972) em “A terceira margem do rio”. Estas corredeiras que oscilam de um lado e de outro do sentido das palavras põem em ação e efetivam a sentença absoluta desse rio perpétuo – a plenitude da linguagem poética.

Esta poeticidade gera uma eletrização instaurando, na sentença-rio, um momento iluminado, o instante alquímico da criação, o *Fiat Lux*. Esta luz que irradia da arte poética corre livre sobre o rio da linguagem.

“Os jogos de palavras são um exercício de liberdade”, é o que assevera Eduardo Prado Coelho (1968) em seu artigo denominado “João Cabral de Melo Neto: *A Educação Pela Pedra*”. A assertiva do crítico tem fundamentação sólida, e neste discurso do rio a liberdade das imagens das águas expressa os jogos imagéticos. Em João Cabral, além do tecido de imagens visuais, existe uma tessitura lúdica sonora que exprime as vozes líquidas do poema e o próprio discurso do rio:

**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 parálitica.
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 nenhum 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:
em frases curtas, então frase e frase,
até a sentença- rio do discurso único
em que se tem voz a seca ele combate.**

(MELO NETO, 1994, p.350-351).

O poema é formado por um jogo de aliterações e assonâncias. As aliterações que chamam mais a atenção na primeira parte são formadas pelo fonema / **d** / consoante linguodental explosiva sonora (homorgânica de **t**); pela consoante oclusiva linguodental surda / **t** /; ainda pelo fonema oclusivo, velar, surdo / **q** / e uma participação do / **l** /, consoante constrictiva, lateral, sonora e líquida. Essa sonoridade / **d** /, / **t** /, / **q** /, / **l** / no conjunto sugere o barulho de pedaços de água se quebrando, caindo num poço sem discurso, sem corredeiras. Ao sugerir a queda de pedaços de água, o som agudo soa doído, num tilintar tão metálico, que ensurdece, operando da mesma forma que a luz, quando ofusca e obscurece a visão.

A segunda estrofe, além das aliterações concebidas a partir das citadas consoantes, exercita o som nasal dos fonemas / **m** /, / **n** /, o / **r** / (caracterizado como consoante alveolar, vibrante, simples, sonora e líquida) e principalmente o / **f** /, consoante labiodental fricativa surda, cujo timbre sugere fricção das águas em fios saindo do estado de poço, se *enfrasando*, esfregando, *se reatando*, *de um para outro poço*, num roçar leve *em frase curtas, então frase e frase, / até a sentença-rio do discurso único*. A assonância, por sua vez pode ser visualizada da seguinte forma:

**a / o / u / io / o / a / e / e / e
o / i / u / o / io / e / a / ua / e / e / e / a / a
o / a / o / a / a / ua / e / ue / a / e / e / a / o
E / o / o / e / a / ua / e / a / ua / a / a / i / i / a
E / i / ua / ao / e / o / o / a / a / ua / e / ui / a / e
a / u / a / a / a / a / e / i / a / ao / i / io / a / ia
i / o / a / a / e / a / eu / o / o / o / e / a / e / a
e / o / eu / a / i / e / a / eu / e / a / a / a
e / ai / o / eu / a / i / e / a / eu / e / a / a / a
e / u / a / o / eu / o / e / u / o / u / i / a
o / eu / o / e / a / i / a / e / e / e / io
o / io / e / a / ua / o / eu / e / e / e / i / o / ia**

**O / u / o / e / u / io / eu / i / u / o / io
e / a / a / a / e / a / e / e / a / a / e / e
u / io / e / i / a / e / ui / o / io / e / a / ua
a / a / e / a / e / o / io / a / i / o / eu / o / e
a / o / a / i / o / uê / ia / e / u / a / e / ia
e / i / o / o / i / e / i / a / ou / a / i / ua / e
u / io / e / i / a / e / ui / a / a / ua / e / io
a / a / eu / o / o / o / o / e / e / a / e
e / a / e / u / a / e / ao / a / e / e / a / e
a / e / a / e / e / a / io / o / i / u / o / u / i / o
e / eu / e / e / o / a / e / a / e / e / o / a / e**

A presença da assonância fundamenta as vozes líquidas: em todo o poema, como pode ser visualizado acima, todas as vogais cantam a canção dos riachos: iiiii, aaaa, eeee, uuuu, oooo, reiteradamente, como uma imaginação aberta, com frescor, claridade e uma alegria passarineira, são tagarelas que gorjeiam brincando com os diamantes líquidos que moram nos sons vocálicos. Conforme Bachelard, “esses risos, esses chilreios são, ao que parece, a linguagem pueril da Natureza. No riacho quem fala é a Natureza criança” (BACHELARD, 2002, p. 35). A voz da fonte canta a arte da natureza. Do outro lado, o poético exprime semioticamente essa voz que canta e encanta àquele que pode ouvir e perceber a vida que nasce da fonte da palavra, da raiz da fala e percorre os labirínticos caminhos da sintaxe invisível desse discurso do rio cabralino.

Assim, o poema “Rios sem discurso” evoca e materializa uma rede metafórica que, como as águas, oscila como ondas, ou correntes, trazendo luz, sabedoria e doutrinas de como vencer obstáculos, lutar contra as pedras, combater os vazios e alcançar a imortalidade: esta é a sentença-rio – a mensagem da teoria poética das águas da linguagem.

A poesia desse autor transfigura a imaginação formal dos rios. Porém, além das formas, o poeta inclina-se com maestria na imaginação material e, como se explicitou, a matéria discorrida é a água, que representará a palavra úmida, o verbo criador. Desta maneira, João Cabral faz um mergulho na raiz da fala, do discurso desse rio da linguagem.

O poema metalinguístico “Rio e/ou poço” (MELO NETO, 1994, p.251) reitera a teoria das águas. O rio, não existe dúvida, figura travessia, passagem, movimento, ação e continuidade. O poço, por sua vez, tem como símbolo principal a marca do estático, mas também simboliza segredo e dissimulação da verdade, além de ser também um sinal de profundidade e silêncio. Este texto manifesta um pensamento sobre a natureza da poesia, mas também de todas as coisas e de suas relações entre si. Pode ser percebida ainda uma ponderação sobre os valores, o sentido, os fatos e princípios gerais da existência, bem como sobre a conduta e destino do homem.

Inicialmente, percebe-se que o discurso do eu lírico é dirigido para um interlocutor, que pode ser a poesia, ele mesmo ou qualquer pessoa: “Quando tu, na vertical, /te ergues, de pé em ti mesma, /é possível descrever-te / como a água de correnteza; / tens a alegria infantil. / popular, passarineira, de um riacho horizontal / (e embora de pé estejas)” (MELO NETO, 1994, p.252). Em qualquer dessas opções,

encontramos o mito de narciso, o que remete esta exposição crítica ao pensador Bachelard quando torna segura a ideia de que

[...] Narciso, na fonte, não está entregue somente à contemplação de si mesmo. Sua própria imagem é o centro de um mundo. Com Narciso, para Narciso, é toda a floresta que se mira, todo o céu que vem tomar consciência de sua grandiosa imagem. Em seu livro *Narciso*, que por si só mereceria um longo estudo, Joachim Gasquet oferece a fórmula admiravelmente densa de toda uma metafísica da imaginação (45): ‘O mundo é um imenso Narciso ocupado no ato de pensar.’ (BACHELARD, 2002, p. 27).

Diante desta assertiva, verifica-se que o poema “Rio e/ou poço” exprime esse olhar profundo que se estende muito para baixo ou abaixo da superfície. É um olhar de poço muito fundo, que penetra com intensidade, investiga e observa com perspicácia, tudo a sua volta. Como um poço de conhecimento, se evidencia ou se caracteriza por grande erudição e discernimento.

Parado em si mesmo, pode encontrar o céu ou o inferno, pode morrer sugado pela própria imagem da água paralítica.

Mas quando na horizontal,
em certas horas, te deixas,
que é quando, por fora, mais
as águas correntes lembras,

mas quando à tua extensão,
como se rio, te entregas,
quando te deitas em rio
que se deita sobre a terra,
(MELO NETO, 1994, p.251).

O fluir das águas é uma canção da liberdade da poesia e do próprio ser. Na melodia horizontal dos versos estão as imagens do poético, assim como se percebe sinestesticamente que a vida é um entregar-se ao rio da existência, a olhar primeiro para o mundo e todas as coisas nele inseridas, inclusive a si mesmo. A linguagem pode enfrasar-se, um poço pode alcançar a sentença-rio, frase após frase, verso após verso, numa espiral que corre para outras margens, não morre em si mesmo, torna-se rio.

O ser humano é mais poço do que rio: um Narciso por natureza, nesse sentido os versos cabralinos exprimem “então, se é da água corrente, / por longa, tua aparência, / somente a água de um poço // expressa tua natureza” (p.251).

Por este motivo, estamos mais uma vez diante de uma lição das águas, que correm para o mar buscando a imortalidade, pois a verticalidade, ou o estado de poço, quase sempre conduz à morte ou no mínimo à estagnação, porque:

só uma água vertical
pode, de alguma maneira,
ser a imagem do que és
quando horizontal e queda.

Só uma água vertical,
água parada em si mesma,
água vertical de poço
água toda em profundidade,

água em si mesma, parada,
e que ao parar mais se adensa,
água densa de água, como
de alma tua alma está densa.

(MELO NETO, 1994, p.251-252).

O mergulho no poço de si mesmo leva o ser às águas densas e profundas que despertam os fantasmas interiores. Para fugir do suicídio, a poesia preceitua o seguimento das vozes da água corrente, cheia de ação e movimento. E claro que a existência de fonte não é um “mar de rosas”, como costumam expressar: tem pedras, dificuldades. Entretanto, no encontro das pedras com as águas nascem as cachoeiras: espetáculos vivos realizados a partir desse encontro de forças da natureza.

Essa teoria da linguagem que produz um movimento contínuo está renovada no poema “Os rios de um dia” (p.352):

Os rios, de tudo o que existe vivo
viverem a vida mais definida e clara;
para os rios, viver vale se definir
e definir viver com a língua da água.
O rio corre; e, pois que com sua água,
viver vale suicidar-se, todo o tempo
(p.352)

A poesia da água de João Cabral alude à existência humana, lembrando também o que foi observado por Gaston Bachelard:

O conto da água é o conto humano de uma água que morre. O devaneio começa por vezes diante da água límpida, toda de reflexos imensos, fazendo ouvir uma música cristalina. Ele acaba no âmago de

uma água triste e sombria, no âmago de uma água que transmite estranhos e fúnebres murmúrios. O devaneio à beira da água, reencontra os seus mortos, morrer também ele, como um universo submerso. (BACHELARD, 2002, p. 49).

O homem ao mergulhar no seu poço, ou nos seus rios de um dia, na falsa imagem que faz de si mesmo, está ocorrendo para o “complexo de Ofélia”, uma vez que, perdendo a razão, a linguagem e a palavra permanente, se vê impulsionado ao suicídio. Desorientado, erra o caminho do discurso e da vida e perde-se no caminho da morte. Sobre o “complexo de Ofélia”, Bachelard (2002, p.85) expõe:

Ofélia poderá, pois, ser para nós o símbolo do suicídio feminino. Ela é realmente uma criatura nascida para morrer na água, encontra aí, como diz Shakespeare, “seu próprio elemento”. A água é o elemento da morte jovem e bela, da morte florida, e nos dramas da vida e da literatura é o elemento da morte sem vingança, do suicídio masoquista.

A perda do movimento do rio existencial manifesta-se na atração pela morte, da vida que quer morrer. “A água fornece o símbolo de uma vida especial atraída por uma morte especial” (BACHELARD, 2002, p. 50). Assim, a água é um convite à morte especial, sem a presença de uma razão que reflete a dor do não ser, do limite de seu estado de poço ou de sua palavra em estado de dicionário, sem voz, sem vez, sem discurso, sem perspectiva: aporética.

Esse ser mergulhado no seu próprio suicídio metaforiza, além do humano, a própria linguagem poética quando mergulha no vazio de um significante limitado, não flui para outras margens, não tem a força da palavra úmida, guerreira e imortal: seu discurso vazio refletirá o vazio de si mesmo:

Por isso, que ele se define com clareza,
o rio aceita e professa, friamente,
e se procuram lhe atar a hemorragia,
ou a vida suicídio, o rio se defende.
O que um rio do Sertão, rio interino,
prova com sua água, curta nas medidas:
ao se correr torrencial, de uma vez,
sem alongar seu morrer, pouco a pouco,
sem alonga-lo, em suicídio permanente
ou no que todos, os rios duradouros,
esses rios do Sertão falam claro
que induz o suicídio a pressa deles:
para fugir na morte da vida em poças
e pega quem devagar por tanta sede.

(MELO NETO, 1994, p.352).

A poesia de João Cabral infere a intuição heraclitiana que via na morte um devir hídrico, a morte como a própria água. Este princípio do devir incessante das coisas foi exposto no famoso fragmento de Heráclito de Éfeso (séc. V a.C.): “Não é possível entrar duas vezes no mesmo rio, nem tocar duas vezes uma substância mortal no mesmo estado; graças à velocidade do movimento, tudo vem e vai” (Fr.91, Diels). Heráclito, todavia, admitia um princípio único, subjacente ao movimento: o fogo; admitia, outrossim, uma ordem rigorosa nas mudanças, que garantia um retorno constante e periódico. Bachelard (2002) explica que Heráclito “imaginava que, no sono já, a alma, despreendendo-se das fontes do fogo vivo e universal, ‘tendia momentaneamente a transformar-se em unidade’” (BACHELARD, 2002, p.59).

No poema “Na morte dos rios” (MELO NETO, 1994, p. 336/337) a morte paira como um corvo assombrando o Alto Sertão com sua marca natural. O rio seco metaforiza a morte que deixa como legado apenas a “múmia esgotada” da carência de vida a evidenciar o nada:

Desde que no Alto sertão um rio seca,
 [...]
 o rio de ossos areia, de areia múmia.
 [...]
 o homem ocupa logo a múmia esgotada
 com bocas de homem, para beber as poças
 que o rio esquece, e até a mínima água;
 com bocas de cacimba, para fazer subir
 a que dormem em lençóis, em fundas salas;
 e com bocas de bicho, para mais rendimento
 de seu fossar econômico, de bicho lógico.
 Verme de rio, ao roer essa areia múmia,
 o homem adianta os próprios, póstumos.
 (MELO NETO, 1994, p.336/337).

Essa morte inexorável e que pode ter um fundamento cíclico, está representada pela existência de um discurso-rio vazio de criação, mas tem a faculdade de ser combatida com a palavra poética, o verbo criador de discurso-rio imortal, que atemoriza a morte, habita os vazios de muitas semias e imaginações. Esta palavra úmida se mostra revestida de “luz que brilha nas trevas”, como foi associada nos cinco primeiros versículos do Evangelho de São João. Foi também esta palavra úmida e iluminada. Gilbert Durand (2001, p.154) expõe:

Constantemente, os textos upanixádicos associam a luz, algumas vezes ao fogo, e a palavra, e nas lendas egípcias, como para os antigos judeus, a palavra preside a criação do universo. As primeiras palavras de Atum ou de Javé são um *Fiat Lux*. Jung mostra que a etimologia indo-européia de “aquilo que luz” é a mesma que a do termo que significa “falar”, e esta semelhança também se encontraria em egípcio.

Diante do que foi explicitado, reitera-se a tese de que a vida humana/poética fica sem interrupção no tempo ou no espaço se tiver domínio sobre a palavra que desvela o silêncio que diz, não dizendo, que se encontra entre o significante e o significado. Neste lugar nasce a fonte da vida que não se interrompe em “suicídio permanente // não tem vida em poças” como está explicitado no poema “Os rios de um dia” (MELO NETO, 1994, p.352), mas fonte de “rios duradouros” (p.352), porque não têm medo do deserto vazio de palavras e de criação.

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. **A água e os sonhos**. Trad. Antonio de Pádua Denesi. São Paulo: Martins Fontes, 2002.
- BARBOSA, J. A. A metáfora crítica. Língua & Metalinguagem em João Cabral de Melo Neto. In: _____. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BENVENISTE, É. **Problemas de linguística geral I**. Trad. de Maria da Glória Novak e Maria Luiza Néri. Campinas, SP: Pontes/UNICAMP, 1991.
- BOSI, A. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CHEVALIER, J.; CHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1990.
- COELHO, E. P. João Cabral de Melo Neto: A Educação Pela Pedra. In: _____. **O reino flutuante**: exercícios sobre a razão e o discurso. Lisboa: Edições 70, 1971.
- COHEN, J. **A plenitude da linguagem** (Teoria da Poeticidade). Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1987.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- GONÇALVES, A. **Transição & Permanência**: Miró/João Cabral – da tela ao texto. São Paulo: EDUSP, 1994.
- MELO NETO, J. C. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- RICOEUR, P. **A metáfora viva**. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Loyola, 2000.
- SAMPAIO, M. L. P. **Processos retóricos na obra de João Cabral de Melo Neto**. Assis, SP: ILHPA/HUCITEC, 1978.
- ROSA, J. G. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1972.

SAUSSURE, F. **Curso de linguística geral**. Trad. Antônio Chelini, José Paulo Paes e Isidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 1995.

Artigo recebido em 28/08/2012

Aceito para publicação em 24/09/2012

O ROSTO DA MEMÓRIA: DÉCIO & OSWALD⁷⁵**THE MEMORY'S FACE: DÉCIO & OSWALD**Maria Aparecida JUNQUEIRA⁷⁶

RESUMO: Como o Modernismo de 1922, em especial a obra de Oswald de Andrade, ressoa em Décio Pignatari? Parece-nos que Décio apreende o radicalismo oswaldiano enquanto uma metodologia de pensamento. As conexões poéticas, no processo criativo pignatariiano, são fundamentadas no experimentalismo oswaldiano. Todavia, ambos nos mostram algo em comum, ou nas atitudes críticas, ou na busca de uma contínua performance para a forma poética. Tais intervenções ressoam ainda em nosso contexto literário e cultural. Esses são aspectos sobre os quais pensaremos neste artigo.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Décio Pignatari; Oswald de Andrade; Modernismo; Poesia Concreta.

ABSTRACT: How the Modernism of 1922, in particular the Oswald de Andrade's work, resounds Décio Pignatari's? It seems that Décio gets that Oswaldian's radicalism such as a methodology of thinking. Poetic links in Pignatariian's creative process are supported on Oswaldian's experimentalism. However, both of them show us something commonly, or in their critical moods, or looking for a continuous performance about the poetic concrete form. This memory's face reverberates in our literary and cultural context. These aspects we are going to think about in this paper.

KEYWORDS: Brazilian poetry; Décio Pignatari; Oswald de Andrade; Modernism; Concrete poetry.

- O que você está escrevendo?
- Um homem.
- Um homem? E como é ele?
- (PIGNATARI, 1986, p. 70)

Não é nosso intuito, neste texto, refletir sobre o fenômeno Vanguarda, em especial, o Modernismo ou a Poesia Concreta brasileira, à luz de suas conceituações,

⁷⁵ Esse título faz referência ao livro de contos *O rosto da memória*, de Décio Pignatari.

⁷⁶ Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária da Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP). São Paulo, SP, Brasil. CEP 05014-901 – junqueirama@uol.com.br

valores e importâncias. É sabido também, no vai e vem dos tempos, que as Vanguardas provocaram rejeições em certas tendências críticas que as abordaram como transitórias e destituídas de forma artística nova. Muitos veem-nas apenas como marcos históricos. Todavia, elas nos dão matrizes de pensamento e, nesse sentido, intervêm sócio-culturalmente. Não foi diferente com o Modernismo de 22 e com a Poesia Concreta. Além de marcos históricos, na cultura e nas artes brasileiras e, em particular, na literatura, deram-nos novos processos poéticos centrados em experiências radicais realizadas, por exemplo, por Oswald de Andrade e Décio Pignatari. Poetas, prosadores, críticos, que não só abriram caminhos imprevistos para o signo poético em tempos diversos, mas também lançaram linhas de força para a continuidade de um pensamento de intervenção criativa em nossa cultura.

A escolha de Décio Pignatari, entre os fundadores da Poesia Concreta, e Oswald de Andrade, entre os fundadores do Modernismo, como quase contrapontos de reflexão, tem em meta tão somente uma sintonia na radicalidade dos discursos. Não que a radicalidade não se encontre em outros, mas, nos parece, que se desdobra em Décio e Oswald cortante, de experimentação formal da linguagem, afiado em síntese, objetividade e sem complacência. Sob esse caráter, importa-nos, aqui, olhar mais individualmente, ressaltando aspectos da trajetória, sem perder de vista a articulação com o contexto; enfim, tentar apreender um “rosto da memória”.

Quem é ele? A fotografia é 3 x 4. Síntese sem moldura. Quem fotografa? Ele mesmo, Pignatari. Em lente escritural – “quase” depoimento, memória, reflexão – uma imagem de Oswald. O visto, o ouvido, o vivido, o fotografado, insinuam-se em errâncias verbo-icônicas, escolhidas porque biojuntadas no acervo da vida. A se valer de um de seus princípios: “Não busque o tempo fora dos signos – busque-o, criando-o, nos signos”, Décio arma uma teia interpretante, na qual capta, “tal como a aranha à mosca”, metonímias de seus precursores, ultrapassa a metáfora para, por meio de biografemas, montar o “biodiagrama”, e criar um certo *design*, um interpretante, possível significado para a vida em questão. Invade-se o campo da arte.

Décio Pignatari, em *Errâncias* (2000), capta não a figura documental de Oswald, mas, mais que isso, capta o “sentipensamental” de Oswald, o sentir pensamento oswaldiano particularíssimo, qualificado no tempo por eventos e ideias e se propõe a revelar o outro, fingimento que re-vela. A suposta revelação, entretanto, mais que o outro, mostra a própria, um delator de si mesmo. Assim biogramatiza Oswald, abduzindo sua fala de versos de Fernando Pessoa: “o que em mim sente está pensando”.

Para revelar Oswald, no entanto, rememora Peirce, o decifrador dos signos, cuja lógica compreende sentimento e pensamento em instâncias mútuas. Não se pode esquecer que Décio foi quem trouxe Charles Sanders Peirce para o Brasil e fundou com Jakobson, Eco e Benveniste, em 1969, a Associação Internacional de Semiótica e, em 1975, foi co-fundador da brasileira. É assim, então, que Pignatari (2000, p. 118) fala de Peirce, anunciando Oswald:

É aí que se situa a semiótica de Peirce, a sua lógica sígnica, que exigia um terceiro lance, intruso introduzido, entre a indução e a dedução: a abdução, a quase ideia das ideias, captada no ar, fluxo e ímpeto de um desejo pré-lógico em direção ao lógico, ânsia de superação pragmática, que um dia chamei de quase-signo. [...] Abdução, rapto e sequestro, a quase-lógica bruta e abrupta, que tanto leva à arte como à ciência, lógica qualitativa. [...] Aqui situo Oswald, o poeta do salto qualitativo.

E ao revelar Oswald de Andrade, Décio Pignatari (2000, p.118-119) denuncia a si mesmo. Um revelar-se que se constrói abduativamente:

Conheci-o antes de conhecê-lo, em 1946, Campos do Jordão, no filho (com Pagu), adolescente Rudá, eu mal abrindo os olhos suburbanos de pós-guerra para Tarsila Alguma, mas para todas as Europas. Rápido correu meu tempo sobre mim e eu sobre ele, tal como Oswald, com alguns anos de vantagem, sem vantagem. Enquanto Mário de Andrade, contra Mallarmé e o cubismo, não conseguia evitar de falar “eu”, o tempo todo, Oswald de Andrade falou cubismo em *João Miramar*, em 1923; Dadá em *Pau Brasil*, 1925, e no *Aluno de Poesia*, 1927; antropofagia, 1928, engolindo o surrealismo; anarcomunismo no *Ponte Grande*, entre o *crack* da bolsa de Nova York, a ascensão de Getúlio e a quase-revolução paulista de 1932 [...]

Sim, foi um raptor abduativo. Sua obra indiciava outros códigos, marcadamente visuais, mas surpreendente em relação aos que não curtia, como a música, que nele é sincrônica e atonal, visando à simultaneidade, e não melódica e diacrônica como a de Mário, sabedor de música mas preso à tradição aliterativa do simbolismo. Já é grande o feito, mas ainda vejo mais: há uma nova história da literatura por escrever-se (Oswald me inspira), uma história que ilumine as muitas e emaranhadas *webs* de filiações, influências e influxos das obras, autores, momentos e movimentos, mostrando que a grandeza dos picos se assenta em claras vinculações estratográficas, sendo médios e medíocres os movimentos, autores e obras que se pretendem valiosos e autônomos, abeberando-se em algum líquido amniótico cultural, de mãe alguma e pai qualquer. Sem isso, Sousândrade torna-se o que já é, um homem invisível; a visibilidade de *O Ateneu* simbolista é, como já foi, descartada; igualmente, a de Machado que, depois do fracasso narrativo de *Iaiá Garcia*, doente, sobe a montanha mágica de Friburgo, onde chega ao *turning point* de Brás Cubas, que junta Sterne com Poe e Garrett (quem, assim antenado por esta Entre-

História, ao ler o terceiro capítulo de *Viagens na minha terra* não exclamaria: “Mas, é Machado!”), ou como é que Rosa passou de um Rui Barbosa sertanejo a um James Joyce brasílico.

Eis um biodiagrama de Oswald em que Décio se mostra, não só revelando seu método de pensamento afeito a associações condensadas, mas também evidenciando sua crítica ferina, à moda oswaldiana. Se Oswald tem de sacudir o sono e arregalar os olhos para ver a exposição de Anita Malfatti e a Pauliceia, de Mário de Andrade, Décio tem de abrir os seus olhos suburbanos para “todas as Europas”. Apreende abduktivamente Oswald, tomando para si o método do raptor. Diagrama de ideias, matriz de pensamento, vertente oswaldiana em que Décio Pignatari ancora seu sentipensamento. Ficam na lembrança e na qualidade da escritura essas associações e sentimentos que envolvem o ser e o mundo em cápsulas de pensamento denso.

É nesse sentido que se torna um herdeiro oswaldiano, porque antenado na História, na Cultura, na Literatura, nas Artes, na Comunicação. Se Oswald indicia em sua obra outros códigos, Décio realiza-os em sua diversa produção, graças à sua energia militante de abrir caminhos e linguagens. Para buscar a origem das coisas e mostrá-la, tem a coragem de ir onde se começa: do zero, isto é, “Marco Zero de Andrade” (para lembrar romance oswaldiano). Se, por um lado, como ele afirma: “Oswald me inspira”, por outro, foi ele, Décio, quem produziu, em 1957, o primeiro poema antianúncio sobre “Coca-Cola”. A questão para ambos não era apreender o real pelo discurso, mas criá-lo via e na linguagem.

Até o final dos anos 60, os postulados modernistas foram sustentados no programa dos Concretos. Os experimentos com a forma, no entanto, restringiram-se, à medida que foram apropriados, em outro nível, pelos meios de comunicação. No caso de Décio Pignatari, porém, ele buscou o contraponto fora da produção de poesia. Queria saber como questões solucionadas no âmbito dos poemas se resolviam no mundo do trabalho, na prática do desenho industrial, das artes gráficas, da publicidade, do cinema, da música. Nomeou tal relação de “produssumo”. Perguntava-se: como levar o consumo à produção. A tipografia foi seu campo de experimentação e, como poeta concreto, valeu-se dela como tecnologia de composição, o que pode ser observado em seu poema “Organismo”, de 1960, no qual a letra “o” passa a ser forma, geradora de novos signos e de sentidos no poema, pela via de *close-up*. A visualidade, consumada na poesia concreta, passou a influenciar outras áreas. É conhecida, por exemplo, a marca publicitária – LUBRAX – de sua criação, para empresa brasileira.

Para sobrelevar 22, os índices de visualidade, configurados por procedimentos como montagem, colagem, paródia, humor, síntese, lirismo objetivo, entre outros, vêm mostrar uma poesia de postura crítica, de consciência de linguagem. Haja vista, a título de exemplo, os conhecidos poemas de Oswald de Andrade (2003, p.125, 184): “longo da linha” e “o capoeira”, versados em humor e metalinguagem, humor e tomadas cinematográficas.

“longo da linha”

Coqueiros
Aos dois
Aos três
Aos grupos
Altos
Baixos

“o capoeira”

– Qué apanhá sordado?
– O quê?
– Qué apanhá?
Pernas e cabeças na calçada

São sínteses oswaldianas que rasuram a poesia subjetiva em objetiva. Se, em “longo da linha”, a composição ressalta a geometria, as tomadas de câmera cinematográfica, em “o capoeira” avista-se ainda uma coreografia, uma imagem, uma dança performática, além do humor. Oswald apreende a técnica da montagem com as artes plásticas e o cinema. Importa reconhecer-lhes a estrutura e torná-la, na poesia, protótipo e não tipo.

Os Concretos captam esta proposta do Modernismo, radicalizada em Oswald, e levam-na para a sua poesia e teoria concreta. No caso de Décio Pignatari, o poema “Terra” é exemplar desse emprego da tecnologia, no qual faz uso do teletipo. A tipografia revela-lhe: não depende mais do mundo artesanal como antes, o princípio reprodutivo está colocado no processo. O poeta se vê diante de novas soluções dadas pelas possibilidades de uma escritura tecnológica, que expõe a materialidade da página, da letra, da forma tipográfica, do espaço, do tempo, como elementos significativos para a existência do poema. Além disso, propicia uma tomada de consciência do material e da linguagem, dando sentido ao poema e gerando novos signos.

Todavia, é bom frisar que não é somente na poesia oswaldiana que Décio e os outros Concretos recolhem a matriz desse pensar, mas também no “Manifesto da poesia pau-brasil” e no “Manifesto antropófago”. Aqui, pretende-se agora fazer apenas uma observação sobre o estilo em que os manifestos expõem os seus postulados. São quase-poesia. Vertiam e vertem informação em estilo mais paratático que hipotático. No “Manifesto da poesia pau-brasil”, por exemplo, Oswald de Andrade (1972, p.5-9) declara:

A poesia existe nos fatos. Os casebres de açafão e de ocre nos verdes da Favela, sob o azul cabralino, são fatos estéticos.
 [...]
 Como a época é miraculosa, as leis nasceram do próprio rotamento dinâmico dos fatores destrutivos.
 A síntese
 O equilíbrio
 O acabamento de carroserie
 A invenção
 A surpresa
 Uma nova perspectiva
 Uma nova escala.
 [...]
 Nenhuma fórmula para a contemporânea expressão do mundo.
Ver com olhos livres.

Ou, ainda, no “Manifesto Antropófago”, diz:

Só a Antropofagia nos une. Socialmente. Economicamente. Filosoficamente.
 [...]
 Contra todas as catequeses. E contra a mãe dos Gracos.
 Só interessa o que não é meu. Lei do homem. Lei do antropófago.

“Somos concretistas”, diz ainda Oswald de Andrade (1972, p.13; p.18). Os manifestos pregam o fim da arte de representação. Visam a uma concepção aberta e dinâmica da vida, da cultura e da arte. Na composição, evidenciam uma organização por parataxe, alheios ao logocentrismo. A parataxe é, no pensamento de Décio, também de fundamental importância. Não por acaso, discute de modo constante em seus escritos e de modo singular no artigo “A ilusão da contiguidade”, entre outros, os aspectos: hipotaxe, analogia, similaridade, paranomásia, iconicidade, buscando iluminar um conceito que lhe é caro – linguagem. Por parataxe compreende, como outros também já o fizeram, a linguagem do inconsciente que é “basicamente para-linguagem, linguagem

pré-verbal, icônica, paratática e paronomástica – um quase signo” (PIGNATARI, s/d, p.35), tal como considera a poesia.

No construir desta memória, um outro lance de dados. Também é o próprio Décio Pignatari quem diz em 1992, quando publica *Panteros*, romance que trata de uma autobiografia experimental: “creio haver feito meia-revolução na poesia, anseio fazer a outra meia-revolução na prosa”. É de 1986, contudo, a primeira compilação de sua prosa experimental, intitulada *O rosto da memória*, onze contos e uma peça teatral. Histórias dentro de histórias, sentidos plurais, prosa tensa, ocultação do cadáver da estória. Assim, Décio Pignatari cria uma linguagem radical, recria os tempos em signos. Apreendeu com perspicácia poética o seu tempo, um tempo de signos e fez isso canibalmente à moda de Oswald – o seu outro rosto, o rosto da memória desdobrada.

REFERÊNCIAS

ANDRADE, O. de. **Pau-brasil**. São Paulo: Globo, 2003.

_____. **Do pau-brasil à antropofagia e às utopias**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1972.

PIGNATARI, D. **O rosto da memória**. São Paulo: Brasiliense, 1986.

_____. **Panteros**. Rio de Janeiro: Editora 34, 1992.

_____. **Errâncias** / Décio Pignatari. São Paulo: Editora SENAC, 2000.

_____. A ilusão da contiguidade. **Através**, São Paulo, n.1, p. 30-38, s/d.

Artigo recebido em 11/09/2012

Aceito para publicação em 24/09/2012

**QUESTÕES PARA UMA ANTOLOGIA DA POESIA BRASILEIRA DE 1964 A
1985**

**QUESTIONS FOR AN ANTHOLOGY OF BRAZILIAN POETRY FROM 1964
TO 1985**

Cristiano Augusto da Silva JUTGLA⁷⁷

RESUMO: O artigo discute algumas questões relativas à elaboração de uma antologia de poemas de resistência à Ditadura Militar. Nesse sentido, critérios apontados tradicionalmente por antologistas como o “estético” e o gosto pessoal são revistos, pois a antologia aqui proposta não trabalha com textos tidos como sublimes ou belos, o que acarreta ao pesquisador ao menos três problemas estranhos à função mnemônica e monumental desempenhada por este tipo de obra.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Antologia; Ditadura Militar.

ABSTRACT: The paper discusses some problems in preparing an anthology of poetry of resistance to the military dictatorship. Accordingly, traditionally appointed by antologists criteria such as "aesthetic" and personal taste, the researcher little help because the anthology proposed here carries at least three problems to strangers and monumental mnemonic function performed by this type of work.

KEYWORDS: Brazilian poetry; Anthology; Military dictatorship.

1. Introdução

Após intensa revisão do cânone nas últimas duas décadas (REIS, 1992; BHABHA, 2007), organizar antologias pode parecer proposta anacrônica e empobrecedora frente ao espaço conquistado pelos Estudos Culturais, pela crítica feminista, movimento negro, dentre outras. Tradicionalmente, o termo antologia compactua com a ideia de literatura clássica, no sentido de modelo (ROSENFELD, 1999), pacto este que nega frontalmente o horizonte de expectativa das correntes, por assim dizer, multiculturais. Nesse sentido, a recusa canônica teria sua razão de ser, pois o mercado aquecido de antologias oferece, ainda hoje, trabalhos organizados a partir do

⁷⁷ Departamento de Letras e Artes (DLA). Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) – Ilhéus – BA – CEP 45662-900.

conceito de “seleção”, do que é considerado exemplar em literatura. Basta ver uma definição dicionarizada do termo disponível na internet:

Coleção de textos (em prosa ou em verso) selecionados de forma que melhor representem a obra de um autor, ou um tema comum a vários autores, ou uma época etc.; COLETÂNEA; SELETA. 2. P.ext. Coleção semelhante de músicas, ou de filmes etc.3. Bot. Estudo das flores. 4. Bot. Coleção de flores; FLORILÉGIO. [F.: Do gr. *anthología*, as, 'ação de colher flores'; 'coleção de trechos literários']. (AULETE, 2012, p.1).

Desse modo, a metodologia básica de uma antologia canônica consiste em um primeiro corte do conjunto considerado “literatura”, o qual vem acompanhado de ao menos dois outros cortes, que desempenham a função de delimitar a seleção dos textos. Entre nós, encontramos duas exemplares antologias que empregam esta sequência de corte e recortes de textos canônicos: *Poetas brasileiros da fase romântica* (1937) e *Poetas brasileiros da fase parnasiana* (1938), ambas organizadas por Manuel Bandeira.

Nas duas obras percebemos o primeiro corte dentro do cânone, que é o próprio gênero antologia; então se dá o segundo corte: o critério de nacionalidade (“poetas brasileiros”); por fim, arremata-se a separação com o talho final via período literário selecionado (“fase romântica” e “fase parnasiana”). Isto para ficar apenas nos marcos mais explícitos, sem falar de questões de gênero, região, classe social, etnia, etc.

Outra linha de força do gênero são as antologias compostas por textos do próprio organizador, caso de Manuel Bandeira, o qual elaborou, por exemplo, seus *50 poemas escolhidos pelo autor*, de 1955, relançados em 2006.

Alguns anos depois, Carlos Drummond de Andrade (1962) também lançaria a sua chamada *Antologia poética*. Para delícia e angústia dos pesquisadores, o poeta mineiro foi mais conceitual, portanto, menos informal e subjetivo do que Bandeira na apresentação de seus textos, dividindo o material em nove seções. Na nota da primeira edição, Drummond afirma que os agrupou por:

[...] certas características, preocupações e tendências que a condicionam ou definem, em conjunto. A antologia lhe pareceu assim mais vertebrada e, por outro lado, mais fiel. Escolhidos e agrupados os poemas sob esse critério, resultou uma antologia que não segue a divisão por livros nem obedece a cronologia rigorosa. (ANDRADE, 1990, p.5).

Lembremos que a proposta seccional do poeta mineiro teria, coincidentemente, nos anos seguintes enorme impacto em sua fortuna crítica, uma vez que encontramos os títulos das seções empregados como chaves interpretativas, por exemplo, “Um eu todo retorcido”, “A família que me dei”, “Amar-amaro”, ou a famosa “Na praça de convites”.

Talvez o exemplo drummondiano prove que antologias, produzidas a partir de própria lavra, parecem menos infensas a avaliações negativas se comparadas a antologias poliautorais. Termos como “injustiça”, “esquecimento”, “favorecimento”, “detrimento” pipocam nas descontentes resenhas. Lembremos que, mesmo quando uma coletânea recebe elogios, não raro surge um comentário sobre a ausência de tal poeta ou tal poema. Nesse sentido, o antologista sofre cobranças árduas, uma vez que seu trabalho desperta no público sentimentos ambíguos e contraditórios; experiência semelhante às de um tradutor, cuja reputação profissional vai do céu ao inferno em apenas uma expressão, quando não é considerado um traidor. O próprio Manuel Bandeira, em sua antologia dos poetas românticos, de 1937, declarava seu método com intentos totalizantes, talvez a fim de evitar “injustiças”, as quais futuramente seriam dele cobradas:

Esforcei-me por que nesta antologia se refletisse todo o movimento romântico, tanto nos seus processos de técnica poética – construção do poema, da estrofe e do verso –, como na sua inspiração e sensibilidade geral, nos seus temas principais – a sua religiosidade, o seu amor da natureza, o seu liberalismo, o seu lirismo amoroso, etc. (BANDEIRA, 1937, p. 14, grifos meus).

Quatro décadas mais tarde, outra antologia tornar-se-ia famosa não apenas por seus integrantes, mas por seu prefácio, fonte de boas dores de cabeça à sua autora, Heloísa Buarque de Hollanda:

Esta mostra de poemas não foi feita sem arbitrariedade. Como a circulação da maior parte das edições é geograficamente limitada e se confina às suas áreas de produção, não escolhi senão entre os trabalhos que estavam ao alcance de meu conhecimento. Assim, a grande maioria dos poetas apresentados são residentes ou publicados no Rio de Janeiro.

[...]

O que orientou a escolha e identifica o conjunto selecionado foi a já referida recuperação do coloquial numa determinada dicção poética. Entretanto, como o fato é novo e polêmico e a discussão apenas se inicia, achei mais justo não me restringir apenas à chamada poesia marginal, que integra parte substancial da seleção, mas estendê-la a

outros poetas que, de forma diferenciada e independente, percorram o mesmo caminho. (HOLLANDA, 1976, p. 11).

O prefácio denota uma explícita consciência acerca dos limites de composição de sua antologia, no caso os poetas “residentes ou publicados no Rio de Janeiro”. Mais importante é o segundo critério de seleção, um critério expressivo: “a recuperação do coloquial em determinada dicção poética”. Até este ponto, não há grandes problemas para a antologista. O problema nasce quando, no arremate do mesmo parágrafo, Hollanda afirma que o fenômeno de volta do coloquial não era exclusividade da “chamada poesia marginal”, termo que se tornaria, nacionalmente, mais famoso que boa parte dos poetas ali presentes.

O quarto e último exemplo são *Os cem melhores poemas do século XX* (2000) e *Os cem melhores contos brasileiros do século* (2001), organizados por Ítalo Moriconi. Em entrevista, ele destaca a tensão advinda da recepção destas duas antologias, sobretudo a de poemas:

“Minha vida se divide entre antes e depois desses livros”, reconhece [Moriconi]. Há, no entanto, uma contrapartida: ao definir quem deveria entrar ou ficar de fora das seleções, ele fez uma legião de desafetos. “São tantas sensibilidades feridas que tenho medo de me pegarem de tocaia”. (MARTHE, 2001, p.1).

Após sua antologia de contos ter vendido mais de setenta mil exemplares, o jornalista relata a guerra instalada devido à sua antologia seguinte:

Seu estilo *pop* começou a causar mais constrangimento com o lançamento de *Os cem melhores poemas*. Ele mexeu num vespeiro. Alguns críticos acham que a seleção destaca autores “digeríveis”, enquanto tendências mais cerebrais têm pouca presença. Assim, por exemplo, os versos populares de Cecília Meireles ganham mais espaço que os do rigoroso João Cabral de Melo Neto – ela comparece com seis, ele com cinco poemas. Indignado com a seleção, o concretista Décio Pignatari não permitiu que um poema seu fosse compilado. (MARTHE, 2001, p. 1).

Nos exemplos acima, paira sobre os corações e mentes de antologistas e críticos a definição básica e clássica do dicionário (quem diria!); ou seja, a coletânea literária como conhecimento do mais significativo da tradição, portanto, do cânone. Pelos exemplos, vimos que ao longo do século XX e início do XXI, a função modelar de antologia se mostra em plena força.

Desnecessário argumentar que tal definição em “estado de dicionário” não contempla outros atores, discursos e vozes sociais não canônicos. No entanto, eles existem. Nesse sentido, nos perguntamos se faria sentido, no campo de atuação política, os critérios adotados em *Os cem melhores poemas do século XX*, a leitores e autores dos *Cadernos negros*, por exemplo? Ou dos leitores de uma antologia coletiva, interativa e, portanto, sempre aberta como é o caso do site *Jornal de poesia*. Paralelo ao mundo canônico das antologias, ganha força a presença de outras vozes da sociedade brasileira; por conseguinte, outros critérios de organização vêm sendo adotados na elaboração de antologias.

Concomitante a isto, a atual produção literária brasileira tem dialogado com a ampliação dos meios de produção e circulação de textos, ampliação esta advinda das facilidades oferecidas pela internet. Outros itens de grande importância são o aumento no número de editoras alternativas, a maior quantidade de leitores, melhorias graduais na educação pública, ampliação do acesso ao ensino superior. No campo dos debates, há em curso uma transformação na chamada crítica literária, antes restrita a jornais e revistas, mas que, amadora ou não, se amplia em novos suportes como *sites*, *blogs* de autores, de críticos, de leitores, livros digitais, fóruns virtuais, etc. Esse conjunto de fatores, sobretudo os virtuais, tem criado condições de maior divulgação e debate sobre os textos. Todos esses novos dados contribuem para a criação de públicos mais diversificados que tanto leem textos canônicos como podem ler textos não canônicos, o que significa um espaço rico para antologias como a aqui proposta.

Assentada a crítica ao cânone devido a seu caráter restritivo, agora o problema que se apresenta de imediato é a luta do antologista contra uma massa infundável de textos, impressos e/ou virtuais. Mas não nos deixemos cair no canto da sereia, pois há outros fatores tão ou mais importantes que tornam uma obra desconhecida: baixa tiragem, circulação restrita a determinada região, desejo de anonimato do autor, indiferença da crítica literária, morte precoce do autor, direitos autorais, etc.

É neste ponto que a antologia (em sentido não apenas canônico, mas multicultural) pode rever seu caráter de divulgação, de escada capaz de retirar do esquecimento obras de alta qualidade, não em sentido canônico, mas em termos de produção de debates. Em interessante trabalho, Júlia Osório chama a atenção para esta função sincrônica, quase fotográfica das coletâneas:

De fato, toda a antologia tem um projeto político de edição, o qual influencia a escolha dos textos transcritos e a estrutura do livro. Independentemente de cada uma fazer escolhas conforme o interesse editorial, acredito que compor esse tipo de publicação, na contemporaneidade, seja uma alternativa para ampliar o contato entre o leitor e os textos que vêm sendo editados e publicados no tempo presente. Um gesto historiográfico que memoriza uma das linhas de um tempo presente, uma atitude anacrônica, singular, que rompe com aquela linearidade temporal una da história dos cânones, materializada no registro nominativo, nos manuais, de autores, obras e escolas literárias. Cada antologia, portanto, narra uma história, um ponto de vista de um grupo de leitores interessados em expor a transcrição de um conjunto de textos e fazer com que outros também possam ler as manifestações poéticas que estão aí, nos arquivos das livrarias e da *web*.⁷⁸

Por conseguinte, coloco como **primeira questão** a necessidade de se aceitar outros critérios de elaboração de antologias diversos além do critério canônico, uma vez que a recepção também pode ser diversa, caso haja a oportunidade de contato com públicos diversos. Antologias não canônicas só terão a chance de dar frutos caso entre em contato com os mais variados tipos de público.

Expostas (mas não resolvidas) algumas arestas, cabe-nos perguntar: é possível elaborar uma antologia de poemas de resistência à Ditadura Militar? Como selecionar textos que tratam não do considerado canônico, mas de poemas de resistência? Como apresentar textos em que se fazem presentes o abjeto e o fantasmagórico? O público teria interesse por tal antologia? Aliás, qual público? Em geral? Só os militantes em Direitos Humanos? E os militares da antiga leriam?

Diante disso, coloco como **segunda questão** a necessidade de abertura dos critérios de seleção do público e das funções desta antologia para além da formação de leitores exclusivos de literatura canônica. Essa ampliação se faz necessária, pois os poemas tratarão de problemas que a todos toca, no caso, o saldo trágico da Ditadura Militar; nesse sentido, os textos causarão desconforto por, ao mesmo tempo, irem de encontro a um traço fundamental da cultura brasileira: o apagamento de rastros de nossos eventos traumáticos, conforme aponta Hardman (1998) e Chauí (2000).

Desse modo, a antologia serviria também para propor uma leitura diversa da história oficial brasileira. No entanto, há de se pensar na **terceira questão**, voltada à

78 OSÓRIO, Júlia. Rui Pires Cabral, um poeta de trezentos leitores?. In: IX Seminário Internacional de História da Literatura, 2012, porto Alegre. Anais 9. Seminário Internacional de História da Literatura. Porto Alegre: PUCRS, 2011. p. 1005-1011.

configuração literária, pois uma das marcas expressivas de textos de contextos repressivos se assenta na sua conexão direta com a ordem do dia, e consequente datação. Assim, é importante que o antologista tenha um critério de composição de sua coletânea; aqui sugerimos a atualidade como dado orientador para uma primeira antologia.

Nas leituras realizadas até o momento para a elaboração de uma antologia da resistência à Ditadura Militar, os poemas atuais são os menos dependentes de explicações ao leitor acerca de seu contexto de produção. Outro dado interessante a reportar, neste ainda incipiente levantamento, mostra que os poemas mais desafiadores para análise são **os que evitam** a representação direta dos traumas individuais e sociais ampliados pelo regime. Trata-se de uma “opção” diversa, por exemplo, da observada no cinema nacional dos últimos vinte anos ao tratar do assunto. Por razões ainda a serem compreendidas pela crítica, a sétima arte brasileira vem apresentando sintomas de uma verdadeira obsessão, com raras exceções, com a representação em chave realista da tortura física e psicológica imposta aos presos políticos e à população.

Voltando à nossa coletânea *in progress*, vejamos o interessante comentário de Fortuna (1986) acerca do problema entre fatura literária e crítica à ditadura dos anos 70:

Avaliado por muitos como o surto da biotônica vitalidade contra a ditadura militar instalada no País, seus poetas praticavam quase sempre um ritual mórbido em torno dos grandes mortos da contracultura – Jimi Hendrix e Janis Joplin, entre outros – e uma intensa (auto) flagelação, presente desde o confessado uso de drogas até o desprezo paradoxal pela cultura, sobretudo a literária.

A poesia que resultou dos anos loucos é o retrato bem-acabado dessa inanição intelectual. Argumenta-se, hoje, que a repressão não permitiria coisa diferente. Trata-se, contudo, de uma ideia primária: a poesia de García Lorca seria legível em nossos dias, caso sucumbisse em qualidade à ditadura franquista, e detonasse poemas-piadas e impressões instantâneas, como as que compuseram o lugar-comum da poesia marginal? Qualquer ditadura ficaria agradecida com o nível de contestação dos livrinhos vendidos de mão em mão, de reduzidíssimo poder de fogo. (FORTUNA, 1986, p.12).

Mais adiante, após destacar que o improvisado e o descompromisso dos ditos marginais não trouxeram resultados tão interessantes como se deseja crer, Fortuna ressalta, ironicamente, que o melhor poema de resistência ou marginal fora produzido no exílio:

O poema mais significativo dos anos 70 não foi escrito por nenhum poeta do desbunde ou outro qualquer que tenha perdido o bonde, mas por um poeta exilado. Com *Poema Sujo* (1977), Ferreira Gullar elevou a um só tempo a poesia engajada, a poesia memorialística e as técnicas mais modernas do verso. (FORTUNA, 1986, p.13).

Os argumentos de Fortuna apontam para um complexo jogo entre exposição da matéria premente da história e a tessitura do poema, cuja variedade estrutural é tão grande que exige do organizador um olhar receptivo e sensível à diversidade, à policromia desta produção tão variada.

Para fins de exemplificação, comentaremos dois poemas que poderiam integrar uma antologia da lírica de resistência à Ditadura Militar. A escolha procurou se valer dos três critérios apresentados, quais sejam: 1) emprego de outros critérios de elaboração de antologias diversos além dos referenciais canônicos; 2) necessidade de abertura dos critérios de seleção do público e das funções desta antologia para além da formação de leitores exclusivos de literatura canônica; 3) prioridade aos poemas que dispensam comentários contextuais ao leitor.

Comentaremos dois poemas para indicar o potencial expressivo deste período histórico. O primeiro se chama “Semântica existencial”, de Alex Polari, publicado no livro *Inventário de cicatrizes*, de 1978:

“Semântica existencial”

Debaixo da janela de minha cela
desfilam a 1.^a companhia, a 2.^a companhia,
a 3.^a companhia e as demais companhias
que não solucionam minha solidão.

(POLARI, 1978, p. 15).

O breve poema, de estrofe única, desloca nosso olhar da sala de tortura para um momento e um lugar de pré ou pós-tortura, mas diretamente ligados à engenharia da repressão: o quartel e a cela. Por meio desta configuração concisa, calcada na descrição dos atos militares, a voz poética estabelece uma reflexão a partir da contradição de sua existência: preso, torturado, sem saber de seu futuro, ele observa, solitário, o desfile das companhias militares, que, em sentido literal e/ou etimológico, deveriam se caracterizar não apenas por sua marca de agrupamento militar, mas pela divisão do pão, da ideia de comungar do mesmo alimento, da solidariedade e do acolhimento. Ora, nada mais irônico a um preso político, que luta por transformações sociais, ver diversos homens

desfilando em grupos intitulados companhias enquanto está encarcerado e solitário. Nesse sentido, a metalinguagem do encarcerado aponta para um paradoxo entre sua condição de isolado e a situação dos militares.

A ironia do primeiro poema se reapresenta no segundo poema como traço de grande importância na poesia de resistência brasileira:

“CONSELHO”

Nosso negócio é a tortura
sempre que falarem o nome dele
invente.

(ALVIM, 2004, s/p).

O poema “Conselho”, de Francisco Alvim, publicado no livro *Dia sim dia não* (1978), também é construído pela marca da linguagem sintética, rápida, quase enigmática. Notamos uma complexa rede entre o contexto e os versos, que já se inicia no título. Pelo primeiro verso, percebemos que o conselho seria dado por um torturador que confessa o *modus operandi* da barbárie ao preso.

O cerne do conselho é justamente “inventar”, palavra que um torturador, em tese, deseja ouvir. Porém, como diversos testemunhos apontam, inventar uma “verdadeira ficção”, verossímil e coerente com outros depoimentos de outros presos, era na maior parte das vezes o caminho mais plausível para evitar que outros companheiros fossem presos.

Desse modo, a inversão irônica do poema coloca o torturador como alguém que, por alguma razão, indica talvez o único caminho para que o preso saia vivo. Reparemos que o efeito sobre o leitor é também de impacto, mas este se dá por meios sutis, sem exposição de imagens abjetas ou processos de agressão física ou psicológica. Na verdade, o eu lírico expõe as regras do jogo e aponta para sua vítima a única possibilidade de escapar: a invenção da memória, do testemunho sob a ótica de quem comanda o jogo. O poema apresenta as peças que compõem a pressão psicológica. A ironia está no termo “invente” que, sozinho formando o verso final, encerra o poema com um ritmo quebrado. Sabemos, por ironia do destino, que os métodos de sevícia empregados não alcançam nunca seu objetivo que é “a verdade”, por se tratarem de uma construção sobre o real, daí a necessidade de parecer verdadeiro, do que de entregar tudo o que sabe sobre os companheiros.

Para concluir, vimos que para a elaboração de uma antologia da lírica contra a Ditadura exigiria inicialmente **a revisão nos estudos literários dos critérios canônicos de elaboração de antologias**. Sem esta revisão, os dois poemas comentados brevemente, “Semântica existencial” e “Conselho”, seriam sumariamente excluídos.

A segunda questão trata da **necessidade de inversão dos critérios de recepção**, pois os poemas causarão desconforto ao leitor por irem de encontro a um traço fundamental da cultura brasileira: o apagamento de rastros de nossos eventos traumáticos, conforme aponta Hardman (1998) e Chauí (2000).

A terceira questão diz respeito à **seleção de textos que configurem produtivamente a delicada tensão entre forma e conteúdo histórico**.

Por fim, entendemos que as três questões apresentadas não pretendem solucionar os problemas inerentes a uma antologia, sobretudo a esta, de caráter testemunhal, ora em curso. Nossa intenção aqui não foi a de solidificar exemplos de textos, mas destacar a necessidade de análise e compreensão das estratégias expressivas empregadas pelos poetas; entendidos como sobreviventes, portanto, os únicos a falarem, problematicamente, pelos mortos, de modo a elaborar nosso luto ainda em aberto no país.

REFERÊNCIAS

- ALVIM, F. **Poemas** (1968-2000). São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- ANDRADE, C. D. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 1990.
- AULETE, C. **Dicionário Aulete**. Editora Lexicon. Disponível em: http://aulete.uol.com.br/site.php?mdl=aulete_digital&op=loadVerbete&pesquisa=1&palavra=antologia&x=12&y=13. Acesso em 15 março 2012.
- BANDEIRA, M. **Poetas brasileiros da fase romântica**. Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1937.
- _____. **Poetas brasileiros da fase simbolista**. Rio de Janeiro: Imprensa nacional, 1938.
- BHABHA, H. K. **O local da cultura**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- FORTUNA, F. O que ficou da poesia marginal? TV Brasil. Brasília. 17 maio 2010. Disponível em http://www.tvebrasil.com.br/paranaodizer/txt_poe_fortuna.htm. Acesso em 17 de maio de 2010.
- HARDMAN, F. (Org.). **Cultura brasileira como apagamento de rastros**. São Paulo: UNESP, 1998.
- HOLLANDA, H. B. de. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Labor, 1976.

MORICONI, I. (Org.). **Os cem melhores poemas brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001.

_____. **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.

MARTHE, M. Intelectual, mas pop. **Veja online**. Disponível em http://veja.abril.com.br/010801/p_140.html. Acesso em 23 de abril de 2012

OSORIO, J. Rui Pires Cabral, um poeta de trezentos leitores?. In: IX Seminário Internacional de História da Literatura, 2012, Porto Alegre. **Anais 9**. Seminário Internacional de História da Literatura. Porto Alegre: PUCRS, 2011. p. 1005-1011.

POLARI, A. **Inventário de cicatrizes**. São Paulo: Teatro Ruth Escobar, 1978.

ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J. Romantismo e Classicismo. In: GUINSBURG, J. **O classicismo**. São Paulo: Perspectiva: 1999.

Artigo recebido em 31/08/2012

Aceito para publicação em 24/09/2012

**RAZÕES DE UM DESCONFORTO: NOTAS A PROPÓSITO DE DOIS
ARTIGOS SOBRE POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA E TRADIÇÃO**

***REASONS FOR DISCONFORT: NOTES REGARDING TWO ARTICLES ABOUT
BRAZILIAN CONTEMPORARY POETRY AND TRADITION***

Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA⁷⁹

RESUMO: Proponho retomar e problematizar alguns dos critérios de valor usados para examinar a relação entre poesia brasileira contemporânea e tradição presentes nos artigos “Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira”, de Iumna Maria Simon, e “Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas”, da mesma autora em parceria com Vinícius Dantas.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia contemporânea; Poesia brasileira; Crítica; Tradição.

ABSTRACT: I propose to go back and discuss some of the judgements used to examine the connection between Brazilian contemporary poetry and tradition present in the articles “Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira”, by Iumna Maria Simon, and “Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas”, by Iumna Simon and Vinícius Dantas.

KEYWORDS: Contemporary poetry; Brazilian poetry; Criticism; Tradition.

Como leitora interessada em entender o modo de ser e estar da poesia brasileira na contemporaneidade, acompanho com interesse não apenas essa poesia, mas também as construções críticas sobre ela. Tais construções, que representam olhares diversos, muitas vezes conflitantes, que trazem os titubeios, as incertezas, a nebulosidade de um pensamento que está se fazendo sobre um objeto em processo, às vezes, dizem mais sobre o lugar da crítica e do crítico do que propriamente sobre o objeto examinado. Malgrado a diversidade e as divergências dos discursos críticos, eles são atravessados, central ou colateralmente, por uma mesma questão: a relação da recente escrita poética com o passado literário.

⁷⁹ Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Goiás (UFG), CEP 74001-970, Goiânia, GO, Brasil, solfuza@hotmail.com

Nos últimos tempos, dois artigos que se debruçaram sobre essa questão deram o que falar. Refiro-me ao “Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira”, de Iumna Maria Simon, e “Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas”, de Iumna Simon e Vinícius Dantas, ambos de 2011, publicados, respectivamente, na revista *Piauí* e nos *Novos Estudos CEBRAP*. São trabalhos que, em lugar de surpreender, antes reiteram o ponto de vista que vem sendo formulado pelos autores individualmente ou conjuntamente, em vários outros ensaios, como “Poesia ruim, sociedade pior” (DANTAS, SIMON, 1985), “A nova poesia brasileira e a poesia” (DANTAS, 1986), “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século” (SIMON, 1999) e “Situação de sítio” (SIMON, 2008). Segundo esse ponto de vista, emblemático de um dos modos correntes de se ler a contemporaneidade poética brasileira, esta se apresenta como um esvaziamento, uma degradação de linhas de força da alta modernidade.

Os artigos de 2011 me foram generosamente enviados por Paulo Franchetti assim que publicados, acompanhados de breves mensagens solicitando minha opinião sobre eles. Também Elaine Cintra, quando estive na Universidade Federal de Uberlândia para participar do Simpósio Internacional de Letras e Linguística (2011), pediu-me parecer sobre o “Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira”. Não me lembro ao certo o que respondi a Elaine Cintra e a Paulo Franchetti, mas confesso que esses trabalhos me causaram um misto de respeito, pela reflexão densa que realizam sobre a recente poesia brasileira, numa postura avessa tanto à valorização euforizante e indiscriminada dessa poesia quanto à sua condenação sem justificativa, e desconforto, pelo fato de me parecerem questionáveis alguns dos critérios de valor acionados. Este texto é, pois, uma tentativa de entender as razões desse desconforto e de melhor formular o meu entendimento sobre os artigos.

No ensaio “Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira”, Iumna Simon observa que a questão da tradição se tornou fulcral para a poesia brasileira que vem sendo produzida a partir dos anos 80. Mas, segundo a ensaísta, “o que se busca na tradição não é nem o passado como experiência, nem a superação crítica do seu legado.” Diferentemente de Eliot (s.d.), para quem a tradição não se herda, mas se conquista com árduo trabalho, para quem não só o presente é dirigido pelo passado, mas este, se verdadeiramente presente, é reorganizado por aquele, Simon entende que, na poesia brasileira contemporânea, haveria uma “apoteose pluralista” da tradição, uma

“ideia inespecífica de tradição”, que seria reduzida a uma contemporaneidade de formas literárias, sem adesão à experiência histórica:

O passado, para o poeta contemporâneo, não é uma projeção de nossas expectativas, ou aquilo que reconfigura o presente. Ficou reduzido, simplesmente, à condição de materiais disponíveis, a um conjunto de técnicas, procedimentos, temas, ângulos, mitologias, que podem ser repetidos, copiados e desdobrados, num presente indefinido, para durar enquanto der, se der. (SIMON, 2011).

A esse aproveitamento do passado, a autora denomina “retradicionalização frívola”, expressão que vem empregando desde o final da década de 90⁸⁰, e ilustra com declarações de Carlito Azevedo⁸¹ e Eucanaã Ferraz⁸², nas quais evidencia, não sem razão, uma recusa simplificadora da tradição moderna da ruptura e um entendimento equivocado dessa tradição, como também delas depreende uma visão estática, museológica do passado, que não parece mais incompleto, nem precisa ser

80 O termo “retradicionalização” já aparece no ensaio “Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século” (SIMON, 1999).

81 Carlito Azevedo: “Eu sou absolutamente tradicional. Até os anos 50, com as vanguardas, com a ideia de poesia concreta, existia a ideia de que era legal romper com a tradição. Este é o lado do modernismo e das vanguardas com que menos me identifico. Acho mais ousado estar dentro da tradição do que tentar criar do lado de fora. É mais ousado quem tenta dialogar com uma tradição enorme, pois terá que se medir com grandes criadores. Quando um autor escreve hoje um soneto, ele terá que se medir com Dante, com Camões, com Shakespeare. É essa uma ousadia muito maior do que partir para um campo novo em que não há um adversário. Gosto muito de saber que tenho uma família no tempo e no espaço, com a qual dialogo constantemente... Sou herdeiro do concretismo como sou do modernismo, da poesia marginal e do surrealismo, pois, tendo vindo depois deles, não ignorei o legado de nenhum.” (Entrevista ao Jornal do Brasil, de 14 de dezembro de 1996, reproduzida em “Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira”)

82 Eucanaã Ferraz: “Quanto à possível caracterização da poesia que se escreve hoje no Brasil, há um ponto pacífico: estamos diante de uma extraordinária heterogeneidade. Na convivência de linhagens está em cena, sobretudo, uma contemporaneidade de “formas”. Assim, o verso livre convive com o metro; o soneto com a página neoconcretista; o coloquial com o registro culto e elevado, assim por diante. Essa atualização de formas várias mostra o quanto os poetas atuais não optaram por uma linguagem canônica, inquestionável, com a qual ingressariam sem riscos e pré-aprovados no quadro da poesia brasileira... Hoje, diante do acervo da poesia brasileira e mesmo universal, os poetas sentem-se beneficiados; têm liberdade de fazer uso de quaisquer formas, numa relação positiva, num exercício de discernimento que implica a aceitação de certos paradigmas e a negação de outros, mas sem que uma verdade canônica estabeleça o certo e o errado para todos.” (Entrevista de 2002, no site do poeta, reproduzida em “Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira”)

transformado, mas é aproveitado de modo acrítico e indiscriminado, reduzindo-se à existência simultânea de formas⁸³.

A retraditionalização nasceria, segundo Simon, como reação à desqualificação formal e à baixa *mimesis* a que os poetas marginais haviam submetido a poesia brasileira nos anos 1970 e estaria ligada à saída de cena, do campo literário, da referência nacional, que se constitui como um critério de valor, sobretudo, para os românticos, em seu desejo de construir uma tradição nacional, e também para os modernistas, em seu projeto de internacionalização da literatura brasileira por meio da expressão de um contingente original e nacional de cultura. Central para a literatura romântica e modernista em sua narrativa da identidade brasileira, mas ainda baliza do itinerário concretista, a referência nacional seria desmanchada pela poesia contemporânea:

A tradição, que passou a ter o mesmo valor de um artigo de comércio, **já não representa uma experiência nacional e popular em curso, ou um fator decisivo para se pensar e combater a dependência.** Sem desenvolvimento ou integração nacional à vista, num quadro em que o atraso educacional e mesmo a alfabetização parecem agravados pela entrada maciça da tecnologia no cotidiano, **os poetas não deixam de ter motivos para mandar às favas a responsabilidade esclarecida e crítica.** Essa mudança de perspectiva, de alcance geral, convenceu os produtores culturais de que as diferenças nacionais existem como marcas de fábrica e as tradições estrangeiras são todas elas acessíveis, como se a globalização por si só franqueasse a igualdade dos processos culturais. (SIMON, 2011. Destaques meus).

Se a saída de cena, do campo literário, da referência nacional, coincide com a “retraditionalização frívola” é porque o nacionalismo constitui, para a articulista, uma salvaguarda da retomada crítica do passado literário e, por conseguinte, da validade estética de uma obra.

Parece haver um equívoco hábil e desnecessário na relação proposta por Simon entre rarefação da referência nacional e aproveitamento acrítico da tradição. Equívoco

83 Não caberia fazer restrições ao ensaio de Simon por ele ter sido desenvolvido a partir de entrevistas dos poetas, esses fabuladores profissionais. As entrevistas concedidas por poetas constituem um material crítico tão válido quanto qualquer outro, o qual, é claro, também deve ser relativizado como qualquer outro. É verdade que a crítica desenvolvida por poetas precisa ser confrontada com as suas obras poéticas, testada em relação a estas, quando, não raro, evidenciam-se fraturas, incoerências. É verdade também que só o exame atento da poesia pode dizer de sua relação efetiva com o passado, mas isso Iumna Simon levará adiante em “Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas”, trabalho escrito em parceria com Vinícius Dantas e que pode ser lido como um desdobramento, um desenvolvimento do “Condenados à tradição”.

porque, se é verdade que o nacionalismo não constitui mais uma linha de força da poesia contemporânea, se ele não está na pauta das discussões críticas dos poetas, não parece acertado dizer que a “experiência nacional” esteja ausente dessa poesia. Ela comparece de modo rarefeito, implícito, “enviesado”⁸⁴ em algumas escritas poéticas, como em Carlito Azevedo, Orides Fontela e Cláudia Roquette-Pinto, mas não se pode esquecer que a liricização do cotidiano, em que os modernistas encontraram uma das configurações do nacionalismo, continua uma vertente forte de várias escritas do presente, um modo de elas serem e estarem na história, não obstante esvaziado de um projeto programático de Brasil. Hábil porque a restrição feita à poesia contemporânea pela crítica parece implicar a afirmação de um determinado modo de ler a literatura, para o qual a “experiência nacional” se apresenta como critério determinante. Assim, circunscrever as possibilidades da *mimesis* poética ao campo nacional ou a determinados aspectos da realidade brasileira, para além de um reducionismo quanto às possibilidades de representação lírica, pode significar a defesa de uma preferência crítica. Mas essa defesa talvez seja desnecessária, uma vez que, se o nacionalismo deixou de importar aos poetas, o pensar o país, a conjuntura social e econômica do Brasil e do mundo globalizado continua central para a crítica literária de base materialista a que se filia Simon e a que devemos, inclusive, densas análises que evidenciam a dimensão social de poetas contemporâneos autorreferenciais ou que não fazem referência explícita ao concreto.

A tese do imbricamento entre retraditionalização e fuga do enfrentamento do real (lê-se certo real nacional), já proposta no artigo “Situação de sítio” (SIMON, 2008), é desenvolvida em “Negativo e ornamental: um poema de Carlito Azevedo em seus problemas”, trabalho escrito por Simon em parceria com Vinícius Dantas. Nesse trabalho, os autores procuram demonstrar, por meio de um minucioso e bem enunciado comentário das estratégias compositivas do poema “Na noite física”⁸⁵, de Carlito

84 Termo empregado por Iumna Simon (2008, p.144) para falar do retorno do real na poesia brasileira contemporânea, quando analisa o poema “Sítio”, de Cláudia Roquette-Pinto: “Talvez seja o caso de ressaltarmos na solução poética de “Sítio” a ousadia de **uma técnica um tanto viesada**, mas eficaz, de encostar na vida” (destaques meus).

85 “Na noite física”

(desentranhado de um poema
de Charles Peixoto)

A luz do quarto apagada,/na escuridão se destaca/**a insônia que nos atraca,/dois gêmeos na bolsa d’água.**//Ao despertar levo as marcas/que de noite rabiscavas/em minha pele com a sarna/ávida de tua raiva?//E em você a cega trama/algum mal pôde? ou maltrata/ainda, que penetrava/concha, espádua, gar-

Azevedo, a relação entre desrealização poética e “releitura pluralista e acomodatória da tradição”. Partindo desse poema de Carlito Azevedo, explicitamente desentranhado de um símile de um poema do marginal Charles Peixoto⁸⁶, os autores procuram evidenciar como o poema, tomando como fonte um texto de dicção modernista fundado num registro simples, quase imediato, ancora-se em procedimentos de indeterminação sintática, em uma série desrealizante de metáforas que torna rarefeito o objeto representado, resultando em uma “irrealidade do significado” (SIMON, DANTAS, 2011, p.115).

Essa “irrealidade do significado” seria resultado de uma “leitura pluralista e acomodatória da tradição”:

Poesia marginal, Drummond, maneirismo, decadentismo, neobarroco, surrealismo, Cabral – todas essas referências estão comprimidas de tal modo que ganhem indeterminação e cada uma delas se perca numa **textualidade afetadamente estetizada, nefelibata** quase diríamos, sugerindo que não há evolução de formas e o pluralismo é vitorioso. (SIMON, DANTAS, 2011, p.116-117. Destaques meus).

Esse projeto poético de Carlito Azevedo nasceria da tentativa, qualificada pelos críticos de “esforço notável” (SIMON, DANTAS, 2011, p.117), de desenfantilizar o estado atual da poesia brasileira, que rebaixou a complexidade do poético a meros jogos linguísticos, trocadilhos, paronomásias, e encontrou na obra de Paulo Leminski a sua realização máxima.

Ao longo do artigo, para caracterizarem a poesia carlitiana, os críticos, além de expressões como “irrealidade do significado”, “textualidade afetadamente estetizada”, quase “nefeliba”, já citadas neste trabalho, lançam mão de outras similares, como “indeterminação da sintaxe” (SIMON, DANTAS, 2011, p.113), “hermetismo de circunstância” (SIMON, DANTAS, 2011, p.117), “metaforização desrealizante” (SIMON, DANTAS, 2011, p.118). Ora, essas expressões evocam o jargão usado pela

galhada?//E em nosso rosto essa raia/aberta? que estranha lava/é essa que, rubra (baba/de algum diabo?), se espalha?//A luz do quarto apagada,/na escuridão se destaca/a fúria que nos atraca,/dois gêmeos na bolsa d'água.(AZEVEDO, 1996, p. 46. Destaques meus)

86 são duas e meia da manhã/a vizinha fuma um cigarro na janela/eu também/ela tem sessenta e sete anos e muitos filhos/eu trinta e cinco e apenas um/ela vive uma vida regrada/eu desregularmente insana/**a insônia porém nos atraca como dois gêmeos na bolsa d'água** (PEIXOTO 1985, p. 104. Destaques meus)

crítica de base formalista para caracterizar uma linha de tradição da poesia moderna cujo paradigma teria sido definido por Mallarmé. Hugo Friedrich (1991), por exemplo, em obra que difundiu um modo de ler essa poesia, hoje relativizado, ao descrever a lírica de Mallarmé, vale-se de expressões como “aniquilamento da realidade e das ordens normais” (FRIEDRICH, 1991, p.95), “desrealização” (FRIEDRICH, 1991, p.99), “desconcretização” (FRIEDRICH, 1991, p.105) e outras tais que. Não casualmente, o poeta francês é aludido duas vezes por Simon e Dantas ao considerarem a poesia de Carlito Azevedo. Em uma dessas alusões, para caracterizarem o itinerário poético azevediano, referem-se à “trajetória rigorosa do mallarmeísmo *pompier*” (SIMON, DANTAS, 2011, p.119. Nota de rodapé).

Curioso como tanto a crítica de orientação formalista (a literatura não fala do mundo, mas apenas dela mesma) quanto a crítica de Simon e Dantas, calcada na relação entre poesia e experiência (a literatura deve falar da vida), por caminhos diversos, chegam, nesse caso, ao mesmo lugar⁸⁷.

Assim como o processo de desrealização em Mallarmé implica, não um banimento da realidade, mas um modo de representá-la que recusa o projeto realista do século XIX e se funda na sugestão e na indeterminação, o esteticismo de certa poesia contemporânea talvez não devesse ser reduzido a uma poesia intransitiva, fogueira ardendo por si, cujo espetáculo estaria na própria combustão. Esse modo de ler Carlito Azevedo e, por extensão, alguns de seus pares, consiste na continuação de um modo já antigo de ler Mallarmé e poéticas afins e integra um consenso de leitura que há algum tempo vem sendo revisto.

Para fechar as considerações sobre o artigo de Simon e Dantas, vale observar que nem todas as fontes que os autores encontram para o poema de Carlito Azevedo e que seriam a prova do seu aproveitamento indiscriminado do passado literário são diretamente sugeridas pelo poema, como é o caso do maneirismo, decadentismo e neobarroco, influências que ficam carecendo de maiores esclarecimentos por parte dos articulistas. Logo, estes talvez lancem mão de uma criatividade borgesiana para identificar as fontes do poema.

87 Não se pode desconsiderar a importante contribuição da crítica materialista, sobretudo de fundamento adorniano, na resignificação da dimensão social da obra de poetas de filiação romântico-simbolista. Mas o comentário leva em consideração o que está enunciado no artigo de Simon e Dantas.

A referência borgesiana diz respeito ao antológico “Kafka e seus precursores”, em que Borges encontra uma série de textos precursores para a escrita de Kafka. São textos heterogêneos, que não se parecem entre si, mas nos quais Borges encontra a “idiossincrasia Kafka” (BORGES, 1999, p.98). Isso é possível porque, conforme conclui Borges (1999, p.98), “cada escritor **cria** seus precursores. Seu trabalho modifica nossa concepção do passado, como há de modificar o futuro” (Destaque do autor). Sobre essa conclusão, tem-se destacado, frequentemente, o modo como ela subverte a antiga crítica das fontes e influências, fazendo do novo escritor o pai, o precursor, dos escritores do passado. Se isso é fato no mini-ensaio borgesiano, não menos interessante é a importância atribuída pelo autor argentino, que sempre se declarou mais leitor do que escritor, ao papel da crítica na invenção dos precursores de Kafka. O trabalho da crítica, diante da obra considerada, não seria apenas encontrar releituras explícitas, intertextualizações de obras do passado, mas também criar fontes não pressentidas diretamente, mas plenamente justificáveis quando encontradas.

À maneira de Borges, algumas das tradições encontradas por Simon e Dantas no texto de Carlito Azevedo não decorrem de sugestões diretas, mas foram acréscimos críticos. “Descobrir” relações, confluências, entre um escritor e o passado é um exercício legítimo da crítica literária. O que não parece sê-lo é arrolar essas “influências”, obtidas por meio de leituras relacionais, de inferências críticas, como dado para confirmar o ecletismo indiscriminado de um poeta.

Em “Noite física”, há outra tradição recuperada de modo mais evidente que os ensaístas não nomeiam. O modo como Carlito Azevedo recupera essa tradição talvez tenha alguma coisa a dizer sobre o diálogo da recente poesia com o passado. Trata-se daquela tradição que pode ser apreendida da nota crítica que acompanha o poema entre parêntese: “(desentranhado de um poema de Charles Peixoto)”. Mais do que a relação buscada e declarada do poema de Carlito Azevedo com o de Charles Peixoto, está a sua relação, pelo avesso, em chave negativa, com um poema de Manuel Bandeira. Bandeira, seguindo uma tendência da poesia moderna e modernista, escreve o seu “Poema tirado de uma notícia de jornal”, explicitando que a poesia pode ser tirada de esferas não poéticas, como os meios modernos de comunicação de massa. O achado poético, como demonstrou David Arrigucci (1990, p.103) em leitura bastante conhecida desse poema, é também “**o achado de um país**, pois equivalia a um modo de tratar esteticamente uma visão do Brasil” (destaques do autor). Já não se guiando mais pelo projeto nacionalista dos modernistas, Carlito Azevedo realiza uma poesia que se reconhece desentranhada de

outra poesia. É a literatura que, em lugar de falar da vida, fala dela mesma. A questão é que a literatura, mesmo quando fala de outros textos, também é sempre um modo de falar do mundo e do homem, independente do projeto de quem escreve, independente das declarações dos poetas.

REFERÊNCIAS

ARRIGUCCI JR., D. **A poesia de Manuel Bandeira**: humildade, paixão e morte. São Paulo: Cia. das Letras, 1992.

BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: _____. **Obra completa**. São Paulo: Globo, 1999. p. 96-98.

DANTAS, V. A nova poesia brasileira e a poesia. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n.16, p.40-53, dez.1986.

ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: _____. **Ensaio de doutrina crítica**. Trad. Fernando de Mello Moser. /s.l./ Guimarães /s.d./ p. 21-35.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2.ed. São Paulo: Duas cidades, 1991.

SIMON, I. M. Condenados à tradição: o que fizeram com a poesia brasileira. **Piauí**, n.61, out. 2011. Disponível em <http://revistapiaui.estadao.com.br/edicao-61/acceleracao-do-crescimento/condenados-a-tradicao> Acesso em 25 jun. 2012

_____. Considerações sobre a poesia brasileira em fim de século. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n.55, p.27-36, nov. 1999.

_____. Situação de sítio. In: PEDROSA, C., ALVES, I. (Org.) **Subjetividades em devir**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p. 133-147.

_____, DANTAS, V. Um poema de Carlito Azevedo em seus problemas. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n.91, p.109-120, nov. 2011.

_____. Poesia ruim, sociedade pior. **Novos estudos CEBRAP**, n.12, p.48-61, jun.1985.

Artigo recebido em 31/08/2012

Aceito para publicação em 24/09/2012

**O CORPO FORA, DE FRANCISCO ALVIM,
COMO CONTRACENA DA MITOLOGIA DA MINEIRIDADE**

**FRANCISCO ALVIM'S O CORPO FORA
AS CONTRASCENE OF THE MYTHOLOGY OF THE MINEIRIDADE**

Fernando FIORESE⁸⁸

RESUMO: Publicado pela primeira vez na edição das *Poesias reunidas* (1968-1988), *O corpo fora*, de Francisco Alvim, reúne extratos de falas que, tomadas como uma memorialística minimalista, dão a ver a contracena da história do Brasil, com privilégio de acontecimentos olvidados e personagens anônimas das Minas Gerais. Conforme o eu lírico se desdobra e se multiplica para acolher as vozes subterrâneas de múltiplos e díspares sujeitos históricos, exsurtem as entrelinhas dos discursos hegemônicos e realiza-se a revisão dos movimentos coletivos e dos fatos assentados pela história oficial. Neste sentido, a obra de Francisco Alvim contribui para a crítica e a desconstrução da “mitologia da mineiridade”, urdida e conformada histórica e ideologicamente.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Francisco Alvim; *O corpo fora*; Mitologia da mineiridade; *Nouvelle Histoire*; Ideologia.

ABSTRACT: First published in the edition of Poesias reunidas (1968-1988), Francisco Alvim's O corpo fora brings together extracts from speeches that if taken as a minimalist memorial they give the contrascene of the history of Brazil, highlighting forgotten events and anonymous characters of Minas Gerais. As the poet conceals and multiplies himself to accommodate the underground voices from multiple and disparate historical subjects, arise the subtext of the hegemonic discourses and conducts the revision of collective movements and facts settled by official history. In this sense, the work of Francisco Alvim contributes to the critique and deconstruction of the “mythology of the mineiridade”, historical and ideologically woven and shaped.

KEYWORDS: Brazilian poetry; Francisco Alvim; *O corpo fora*; *Mitology of the mineiridade*; *Nouvelle Histoire*; Ideology.

Introdução

⁸⁸ Departamento de Letras, Faculdade de Letras, Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF), CEP 36025-150, Juiz de Fora, MG, Brasil, fernando.fiorese@acessa.com

Quando a força ordenadora, metódica, calculista e conceitual do *lógos* (λόγος, ου) metafísico tiraniza e submete o *mýthos* (μῦθος, ου)⁸⁹, declina o caráter múltiplo, maleável e metamórfico deste último, rasura-se a aliança do homem com os acontecimentos e a matéria do mundo, frustra-se a partilha da sabedoria e da experiência entre os indivíduos de uma comunidade, arrefece a “ingente tarefa de vivermos os *mýthoi*, isto é, as palavras que dizem o concreto” (BUZZI, 1988, p. 86), fundamento da existência mítica, como assinala Arcângelo R. Buzzi em *Introdução ao pensar*. Não é outra coisa o que nos diz a palavra “mitologia” (μυθο-λογία, ας) – *mýthos* + *logía* (*lógos* + *ía*)⁹⁰. A *-logía* que se pospõe a *mýthos* indica o *terminus technicus* de submeter a voz plural e heteróclita das narrativas originárias a um tratamento totalizante e sistemático, mantendo sob controle as suas muitas variantes ou expurgando-as por completo de elementos paradoxais e contraditórios. O próprio registro escrito dos mitos, na medida em que os assenta em suporte perene e os torna disponíveis para o cotejo das suas muitas versões, pode ser entendido como sintoma da vontade de dominação da razão lógica sobre as palavras que pensam e dizem o homem, as coisas e o mundo. Sob o vigor e a vigência do *lógos* e da escrita, as numerosas e anônimas vozes da comunidade são domesticadas em esquemas e categorias, as narrativas orais, avessas a qualquer rigidez e flexíveis conforme as mutações da realidade, se convertem em **palavra de ordem e discurso de autoridade**.

Enquanto submissão do *mýthos* ao *lógos*, a construção de toda e qualquer mitologia implica na degeneração do sentido e das funções do discurso mítico, o que permite aproximá-la do fenômeno ideológico, como descrito por Paul Ricoeur em *Interpretação e ideologias* (1988). De forma similar ao mito, a ideologia está ligada originalmente, de acordo com o pensador francês, “à necessidade, para um grupo social, de conferir-se uma imagem de si mesmo, de representar-se, no sentido teatral do termo,

89 Acerca do embate entre *mýthos* e *lógos* na cena originária da *poiésis*, ver o artigo “A palavra, seus princípios: considerações acerca do étimo de poesia” (FIORESE, 2011).

90 O substantivo *mýthos* se origina dos verbos *mytheomai* (“falar, conversar; dizer, contar; designar, nomear; anunciar, ordenar”) e *mytheyo* (“contar contos”). Já a palavra *lógos* se forma a partir de dois outros verbos, com grafia idêntica no infinitivo e sentidos distintos: *légho* (“dizer; declarar, anunciar; designar; ler; ordenar, mandar; falar como orador; fazer dizer”) e *légho* (“juntar; escolher; contar, enumerar; escolher, repetir”). No *Dicionário grego-português e português-grego*, Isidro Pereira (1998) registra ainda um terceiro verbo *légho* (“deitar; deitar-se, adormecer; dormir; ficar inativo”), cujas acepções também podem relacioná-lo com a formação do substantivo *lógos*, como se depreende da leitura que Martin Heidegger (2001) realiza do fragmento 50 de Heráclito de Éfeso.

de representar e encenar” (RICOUER, 1988, p. 68). No entanto, consoante o aumento da complexidade dos aspectos hierárquicos da organização social, esta função geral de integração tem que se haver com a função particular de dominação, à qual cumpre oferecer à ideologia formas de interpretar e justificar o sistema de autoridade. Assim, “é quando o papel mediador da ideologia encontra o fenômeno da dominação que o caráter de distorção e de dissimulação da ideologia passa ao primeiro plano” (RICOUER, 1988, p. 72). Por fim, acrescenta-se à ideologia a função de deformação, aquela a partir da qual Karl Marx elabora o seu conceito. Nas palavras de Ricouer,

O que Marx tenta pensar, a partir desse modelo [o modelo de inversão da religião, a ideologia por excelência], é um processo geral pelo qual a atividade real, o processo de vida real, deixa de constituir a base, para ser substituído por aquilo que os homens dizem, se imaginam, se representam. A ideologia é esse menosprezo que nos faz tomar a imagem pelo real, o reflexo pelo original (RICOUER, 1988, p. 73).

A lógica dos mitos que o termo “mitologia” manifesta parece operar em sentido análogo ao do fenômeno ideológico. Acrescentando ao papel primevo de integração dos mitos as funções de dominação e de deformação, a mitologia investe contra o caráter metamórfico das narrativas orais, ao mesmo tempo em que define o controle rigoroso ou mesmo a interrupção do fluxo contínuo das vozes que respondam ao processo da vida real. Em outras palavras, a mitologia implica na sujeição da **coisa** ao **signo**, de forma que o homem e o mundo se dobrem à ordem tranquilizadora dos conceitos e das categorias, à repetição do mesmo e à distância do real em devir.

A mitologia da mineiridade

Embora por vias teóricas distintas, mais complexas e profundas do que as empregadas nos parágrafos anteriores, Maria A. do Nascimento Arruda alcança conclusões análogas em seu *Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil* (ARRUDA, 1990). A partir da homologia entre mito histórico e identidade cultural, a autora elabora o rastreamento das fontes do mito da mineiridade e dos mecanismos empregados na construção da mitologia correlata, incluindo a apropriação controlada e estratégica dos muitos e diferentes discursos acerca das gentes e das paisagens de Minas Gerais. Nos modos e manobras utilizados para conferir aos mineiros uma representação identitária lógica, harmoniosa em seus termos

adjetivos, coerente e coesa do ponto de vista histórico, realizaram-se não apenas pródigas torções interpretativas das personagens e dos acontecimentos da história mineira, mas também a rasura ou a completa eliminação da nossa memória de outros numerosos fatos, nomes e discursos, porque divergiam ou negavam uma identidade estática e concentracionária. Neste sentido, na medida da submissão dos mitos acerca de Minas à lógica e à coerência inerentes à fixação de uma identidade cultural própria dos mineiros, consignada na mitologia da mineiridade, desvela-se a natureza ideológica de tal processo:

Caberia considerar, nesse passo, se o perfil da mineiridade não tem sido retocado pelo embate político que se hospeda no interior do Estado, de onde sairia devidamente polido e pronto para ser propagado ao conjunto da sociedade. A mineiridade, no decurso da apropriação, seguiria uma trajetória autônoma *vis-à-vis* das suas matrizes sociais, adquirindo cunho ideológico particular, ao encontrar-se deslocada do lastro social que a gerou. Configura-se, por conseguinte, um tipo de ideologia secundária, onde a capa acoberta o véu (ARRUDA, 1990, p. 15).

Os limites e os objetivos deste texto não me autorizam a apresentar uma conceituação cabal da mineiridade e uma exposição extensiva da sua mitologia, mesmo porque as linhas gerais e específicas das mesmas podem ser encontradas em numerosos títulos⁹¹, além, obviamente, daquele citado acima. Em termos bastante abreviados, a mineiridade é “o imaginário mineiro pronto e elaborado” (ARRUDA, 1990, 87) em seus aspectos míticos, identitários e ideológicos a partir de uma apropriação que atribui significados generalizantes e irretocáveis aos fenômenos históricos, econômicos, políticos, geográficos, sociais e culturais que tiveram lugar em Minas Gerais. A construção mítica da mineiridade exigiu o amálgama e a conciliação de um sem-número de narrativas. A despeito de sua datação ou do viés encomiástico, neutro ou crítico, tais narrativas incluem desde os relatos dos viajantes estrangeiros que atravessaram o Estado ao longo do século XIX até os discursos dos cronistas, historiadores, intelectuais, memorialistas e políticos mineiros, sem descurar da substancial contribuição de nossos escritores e poetas, dos árcades aos modernistas. Registre-se que estes últimos, ainda quando investiam contra os traços conservadores, oligárquicos e repressivos da

91 Dentre tais títulos, destacamos: *A imagem de Minas*, Fernando Correia Dias (1971); *Mineiridade*, de Autran Dourado (1986); *As Minas Gerais*, de Miran de Barros Latif (1991); *Voz de Minas*, de Alceu de Amoroso Lima (1945); *A Capitania das Minas Gerais*, de Augusto de Lima Júnior; *Mineiridade: ensaio de caracterização*, de Sylvio Vasconcellos (1968).

sociedade de Minas, não se eximiam de subscrever (mesmo que apenas em parte) a identidade singular do mineiro em suas fâcies hegemônicas, não raro descambando para o paradoxo. A título de exemplo, referimo-nos ao volume da coleção “Brasil, terra e alma”, organizado por Carlos Drummond de Andrade (1967) e dedicado a Minas Gerais, obra que *per se*, assim como os textos nela coligidos, exemplificam de forma cabal as relações contraditórias dos autores mineiros com a mitologia da mineiridade.

Neste sentido e além, no texto “Aí está Minas: a mineiridade”, João Guimarães Rosa refere-se às contradições do imaginário mineiro propagado em nível nacional:

Sobre o que, em seu território, ela [Minas] ajunta de tudo, os extremos, delimita, aproxima, propõe transição, une ou mistura: no clima, na flora, na fauna, nos costumes, na geografia, lá se dão encontro, concordemente, as diferentes partes do Brasil. Seu orbe é uma pequena síntese, uma encruzilhada: pois Minas Gerais é muitas. São, pelo menos, várias Minas (ROSA, 1967).

Muitas vezes apontado como escritor-monumento da mineiridade, Rosa transtorna tal imaginário e encarna os seus paradoxos, pois, ao mesmo tempo em que afiança que “o mineiro há”, termina por afirmar: “... de mim, sei, compareço como espécime negativo” (ROSA, 1967). Talvez pela origem deslocada em relação à “Zona Mineralógica” e pelo destino viageiro de médico e diplomata, o autor de *Grande sertão: veredas* acusa, de forma sutil, o caráter hegemônico, centralizador e reducionista da dita mineiridade:

A que via geral se divulga e mais se refere, é a Minas antiga, colonial, das comarcas mineradoras, toda na extensão da chamada Zona Mineralógica...

Essa – tradicional, pessimista talvez ainda, às vezes casmurra, ascética, reconcentrada, professa em sedições – a Minas geratriz, a do ouro, que evoca e informa, e que lhe tinge o nome; a primeira a povoar-se e a ter nacional e universal presença... (ROSA, 1967).

Mudar mitos plurais e adversativos em mitologia, submetê-los à *vis* lógica de uma identidade cultural única, convergente e ordenadora, exigiu o esquecimento de que, ainda segundo Rosa, “esse mineiro [da Zona Mineralógica] se estendeu de lá, porque o chão de Minas é mais, expõe maior salto de contrastes” (ROSA, 1967). Tanto que, nessas várias Minas – Zona da Mata, Sul de Minas, Triângulo, Norte etc. –, engendraram-se outros *mýthoi*, consoante o movimento da história, o encontro com outras expressões humanas e culturais, as singularidades da paisagem e das relações

políticas, sociais e econômicas estabelecidas. No entanto, mesmo que de forma camuflada ou degradada, a mitologia da mineiridade construída a partir da Zona Mineralógica persevera nos nossos ritos mais cotidianos e ainda informa o imaginário regional e nacional. Urge, pois, atender ao apelo da crítica subliminar de Rosa no sentido de desvelar e recolocar em cena os mitos produzidos nas muitas Minas – e, no mais das vezes, rasurados, pervertidos, abreviados ou simplesmente excluídos do repertório restrito e concentracionário da mitologia da mineiridade. Tal procedimento pressupõe não a ingênua e autoritária ideia de que seja possível e necessário destruir tal mitologia, mas o desejo de realizar a sua crítica e desconstrução, demonstrando o seu caráter ideológico através da proliferação de uma fartura de outros tantos mitos advindos das diversas e distintas regiões de Minas Gerais. A presença de tais outros mitos na ordem tranquilizadora do discurso que fundamenta e justifica a identidade cultural do homem mineiro reintroduzirá o paradoxo, a contradição, o desvio, a negação, o *non sense* que participa de todo o jogo teatral que se joga na cena da história, incluindo os bastidores do imaginário, os alçapões da ideologia e as cortinas que se abrem à *traduction légendaire* das realidades das várias Minas.

O corpo fora, de Francisco Alvim: contracena da mitologia da mineiridade

Não são poucos os poetas mineiros contemporâneos que revisitam, seja de forma crítica ou apenas para reafirmá-la, a questão da identidade cultural mineira, podendo-se perscrutar as suas obras à cata de elementos que permitam a construção de uma contracena discursiva em relação à mitologia da mineiridade. Dentre eles, pelos motivos que adiante restarão esclarecidos, proponho o nome de Francisco Alvim, cuja poética amalgama à tradição da lírica modernista tanto a despreensão estética e estilística quanto a crítica ao formalismo, ao engajamento político e à ideologia em geral, posturas típicas da poesia dos anos 1970. Neste sentido, o poeta investe na dissolução da voz do eu lírico para acolher as falas de pessoas anônimas e comuns – muitas delas pertencentes às classes subalternas –, falas postas à margem do registro histórico e consideradas, por conta de sua dissonância ou contraposição, não mais que um banal desvio na sintaxe reta e férrea dos discursos ideológicos hegemônicos.

O caráter fragmentário, elíptico e minimalista da poesia de Alvim parece indicar a necessidade da leitura de cada obra como um todo textual, um fluxo de discurso (narrativo? teatral?) alimentado pela convergência de variadas vozes divergentes. Neste

sentido, não raro os títulos dos poemas figuram como versos travestidos de títulos através das maiúsculas e do negrito, estratégia que favorece o livre trânsito e a contaminação entre os textos, bem como torna patente a inteireza escritural do livro. E tal inteireza, forjada pela travessia entre os fragmentos cumulados, acaba por desvelar uma cena dramática subliminar, fantasmática, que se abre para dar lugar às palavras dos outros. Em particular no livro *O corpo fora*⁹², parece-me que se instaura uma cena propícia à manifestação das vozes das *dramatis personae* guardadas na memória da família mineira do autor. Além das referências explícitas em diversos poemas – “Nava” (Pedro Nava, memorialista mineiro), “Avais” (Banco Mineiro da Produção, criado ainda no período imperial), “Titia” (jornal *Estado de Minas*) e “Quase” (Barbacena, cidade do Campo das Vertentes), por exemplo –, as escolhas lexicais singulares, a sugestão de paisagens rurais ou de cidades interioranas e os traços psicológicos desvelados pelas vozes reunidas nesta obra atestam a sua inserção no campo plural dos mitos da mineiridade.

No artigo “Conversa dentro conversa fora”, Augusto Massi não apenas atribui ao que denomina “escuta crítica de mineiro” (MASSI, 1999, p. 23) alguns dos traços marcantes da poesia de Alvim. Referindo-se especificamente a *O corpo fora*, registra o seguinte paradoxo: “... poesia memorialística, prosa minimalista. Chico Alvim é o primeiro memorialista minimalista” (MASSI, 1999, p. 26). Tanto o paradoxo quanto o epíteto dedicado ao poeta ensejam a aproximação desta obra com um tipo específico de escrita além da memorialística, aquela escrita da história proposta no âmbito da *nouvelle histoire*⁹³. Através da identificação dos traços de similaridade entre os poemas de Alvim e as teorizações e práticas da nova história em relação aos objetos, abordagens e problemas historiográficos, pretendo demonstrar como *O corpo fora* se configura como *fons et origo* de uma contracena crítica em relação à mitologia da mineiridade.

Na abertura de *A escrita da história: novas perspectivas*, embora excluindo a possibilidade de uma definição categórica, Peter Burke ressalta que “a nova história é a

92 Publicado originalmente em *Poesias reunidas [1968-1988]* (ALVIM, 1988, p. 7-70), *O corpo fora* integra também o volume *Poemas [1968-2000]* (ALVIM, 2004, p. 87-137). Nas citações, empregamos esta última obra.

93 Acerca da nova história, além da obra citada a seguir, ver *A história nova*, de Jacques Le GOFF (1990), bem como os três volumes organizados por este mesmo autor em conjunto com Pierre Nora: *História: novas abordagens* (1976a), *História: novos objetos* (1976b) e *História: novos problemas* (1979).

história escrita como uma reação deliberada contra o ‘paradigma’ tradicional” (BURKE, 1992, p. 10), propondo resumir em seis pontos o contraste entre a antiga e a nova história (Cf. BURKE, 1992, p. 10-16). De igual modo, acredito que ao menos alguns destes aspectos possam evidenciar a contraposição entre a poética alviniana e a identidade mineira hegemônica.

Em primeiro lugar, sempre segundo Burke, enquanto o paradigma tradicional propugna que “a história diz respeito essencialmente à política” (BURKE, 1992, p. 10), a história nova se interessa por toda e qualquer atividade humana, incluindo tópicos desconsiderados pelos historiadores tradicionais, tais como: a infância, a mulher, a morte, a loucura, o corpo, os odores etc. (BURKE, 1992, p. 10). No caso de Alvim, a crítica ao engajamento político e à ideologia favorece a mesma abertura temática, realizada pelo acúmulo de monólogos e diálogos que incluem chefes políticos, fazendeiros, pequeno-burgueses, funcionários públicos, trabalhadores rurais, prostitutas, donas de casa, empregadas domésticas, crianças e muitas outras personagens. Da violência doméstica às rixas políticas interioranas, da escravidão às contendas familiares, do coronelismo mineiro às brincadeiras infantis, da loucura parente ao cotidiano mais banal, dos preconceitos sociais à iniciação erótica, *O corpo fora* agrega sem qualquer hierarquia ou juízo de valor explícito um repertório de falas que se contradizem e se complementam, se contaminam e se questionam – como demonstram os três poemas abaixo:

“OS DOIS NA COZINHA”

Entre os picumãs do teto da cozinha
 havia um cipó velho
 Que cipó é aquele meu tio?
 Prendia umas cabaças com sebo de boi
 Os pretos
 antes de ir para o eito
 untavam-se

Evitavam as frieiras
 o reumatismo
 (ALVIM, 2004, p. 96).

“DEPOIS DA ABOLIÇÃO”

Eu vi
 os filhos do Barão de Porto Novo
 louros olhos azuis

descalços na estrada
maltrapilhos
cantando em francês
(ALVIM, 2004, p. 125).

“GOSTOSO”

Bem melhor do que o outro
É branco
socialmente muito agradável
Pode passar por meu sobrinho
Gosta de mim
O outro é preto
não gosta de mim
É mal-educado
mora no Rio
(Mas é gostoso?)
(ALVIM, 2004, p. 126).

Ao tratar da questão da escravidão e seus desdobramentos, Alvim se filia não à visão de cima da história tradicional, outro dos pontos explorado por Burke (1992, p. 12-13). Distantes dos feitos dos grandes homens, as personagens a que o poeta cede a voz nos oferecem “a história vista de baixo”⁹⁴, escrita com os objetivos explicitados por Jim Sharpe no artigo homônimo: “... explorar as experiências históricas daqueles homens e mulheres, cuja existência é tão frequentemente ignorada, tacitamente aceita ou mencionada apenas de passagem na principal corrente da história” (BURKE, 1992, p. 41). Neste sentido, ao debruçar-se sobre a vida cotidiana e os acontecimentos menores da gente mineira, Alvim coloca em questão, em tão poucas linhas narrativas ou dramáticas, alguns dos traços fundamentais da identidade dos mineiros, a saber: a brandura da escravidão em nossas terras, o mulatismo como sintoma da tendência democrática e como marca do caráter integrador da sociedade, o desapego quanto às aparências combinado com a altivez⁹⁵.

A heteroglossia que singulariza o verso alviniano é também essencial à nova história: “Nós [os novos historiadores] nos deslocamos do ideal da Voz da História para aquele da heteroglossia, definida como ‘vozes variadas e opostas’” (BURKE, 1992, p. 15). Assim, na medida em que o poeta-historiador minimalista dá voz também aos

⁹⁴ Acerca da história vista de baixo, ver também THOMPSON, 2001.

⁹⁵ Estes e outros traços referidos encontram-se em ARRUDA, 1990, *passim*.

homens aboletados no poder, denuncia e desconstrói, por exemplo, o caráter de insubmissão e de avessismo à autoridade que se atribui aos homens letrados de Minas, como se depreende do poema “Quase”:

O Secretário de Educação de Barbacena
 Sr. Guilherme Marins
 participou aos repórteres
 – Pedirei demissão de meu cargo
 em solidariedade ao General,
 caso sua punição seja confirmada
 Os repórteres confirmam. Ele arremata.
 Mas, antes, falarei com o General
 para ver o que ele acha
 (ALVIM, 204, p. 105).

O emprego quase exclusivo da linguagem falada na poética de Alvim comunga com a primazia dos testemunhos orais no campo da história vista de baixo, ambas as estratégias permitindo escapar da falácia da objetividade pura defendida pela história tradicional (BURKE, 1992, p. 15). Trata-se de alcançar uma escrita que acolha pontos de vista vários e adversativos, o que, no caso de Alvim, significa multiplicar olhos, ouvidos e línguas, significa ceder a vez e a voz – conforme a feliz expressão de Antônio Carlos Ferreira de Brito (Cacaso) no ensaio que dedica ao “Poeta dos outros” (BRITO, 1997, p. 308) – às falas e ações subterrâneas de múltiplos sujeitos históricos, de forma a deslindar as entrelinhas dos discursos hegemônicos, perturbar a ordem tranquilizadora da identidade mineira pela reintrodução de caracteres esquecidos ou eliminados e promover a revisão crítica dos movimentos coletivos e dos acontecimentos assentados pela historiografia tradicional, conforme os esquemas da mitologia da mineiridade. Apenas para acrescentar mais um exemplo aos já citados, transcrevo o poema “Briga”, no qual exsurge a violência latente que o mineiro oculta e retém sob a máscara de homem sóbrio, afável, conciliador e equilibrado:

Nunca fui com a tua cara
 nunca escondi
 eu sou franco
 me dê tua mão
 quando nos conhecemos
 te cumprimentei assim
 a mão mole
 homem cumprimenta duro
 era um insulto
 você devia ter percebido

sou filho família
 não quer dizer que seja rico
 pra não passar fome
 já domei burro
 passei dois anos sem rir
 chorando escondido
 eu que sou alegre
 se teu pai está com câncer
 o meu está com enfisema
 e se você quer saber
 papai vai morrer
 (ALVIM, 2004, p. 120).

Conclusão

A considerar a proximidade entre os procedimentos escriturais da nova história e a poética de Francisco Alvim, que pretendemos ter demonstrado, ainda que de forma bastante abreviada e com demasiadas lacunas, o poeta mudado em historiador de personagens menores e acontecimentos mínimos opera em *O corpo fora* a crítica dos paradigmas ideológicos que nortearam a construção mítica da mineiridade. Realizada a partir de uma visão microscópica e a partir de baixo, a obra nos endereça aos avessos desta mitologia, não para reafirmá-la ou reformar os seus aspectos mais nefastos, mas para dar a ver as suas lacunas, a sua violência oculta, as suas meias verdades ou falácias inteiras. Ao fazer convergir muitas das versões apócrifas, olvidadas, escamoteadas ou manipuladas dos mitos hegemônicos, Alvim não apenas amplia o repertório e dá lugar às vozes dissonantes do passado e do presente de Minas, também descarna as falas daqueles que, com meias palavras e ações intestinas, engendraram a identidade mineira com o fito de manter intacto o fóssil de nossa estrutura social, política e econômica. Portanto, não se engane o leitor, quando assim nos recebe o “Chefe da estação” no poema que abre *O corpo fora* –

Se quiserem ficar
 dão muito prazer
 Mas se quiserem partir
 é hora
 (ALVIM, 2004, p. 89).

– não esperem os passageiros que decidam adentrar a contracena dessas páginas encontrar a hospitalidade mineira, mas as palavras cruas e cruéis da nossa história.

REFERÊNCIAS

- ALVIM, F. **Poesias reunidas** [1968-1988]. São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- . **Poemas** [1968-2000]. São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2004.
- ANDRADE, C. D. de. (Org.). **Brasil, terra e alma. Minas Gerais**. Rio de Janeiro: Ed. do Autor, 1967.
- ARRUDA, M. A. do N. **Mitologia da mineiridade: o imaginário mineiro na vida política e cultural do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 1990.
- BRITO, A. C. de. **Não quero prosa**. Campinas, SP: UNICAMP; Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- BURKE, P. (Org.). **A escrita da história: novas perspectivas**. Trad. Magda Lopes. São Paulo: UNESP, 1992.
- BUZZI, A. R. **Introdução ao pensar: o ser, o conhecimento, a linguagem**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1988.
- DIAS, F. C. **A imagem de Minas**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1971.
- DOURADO, A. **Mineiridade**. Belo Horizonte: Biblioteca Pública Luiz Bessa, 1986.
- FIGUEIREDO, F. A palavra, seus princípios: considerações acerca do étimo de poesia. In: CYNTRÃO, S. H. (Org.). **Poesia contemporânea: olhares e lugares**. Brasília: UnB/Departamento de Teoria Literária e Literaturas, 2011. p. 87-97.
- HEIDEGGER, M. Logos (Heráclito, fragmento 50). In: _____. **Ensaio e conferências**. Trad. Emmanuel Carneiro Leão, Gilvan Fogel e Marcia Sá Cavalcante Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2001. p. 183-203.
- LATIF, Miran de Barros. **As Minas Gerais**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1991.
- LE GOFF, J. **A história nova**. Trad. E. Brandão. São Paulo: Martins Fontes, 1990.
- LE GOFF, NORA, P. (Org.). **História: novas abordagens**. Trad. Henrique Mesquita. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976a.
- _____. **História: novos objetos**. Trad. Terezinha Marinho. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976b.
- _____. **História: novos problemas**. Trad. Theo Santiago. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1979.
- LIMA, A. A. **Voz de Minas**. Rio de Janeiro: Agir, 1945.
- LIMA JÚNIOR, A. de. **A Capitania das Minas Gerais**. Belo Horizonte/São Paulo: Itatiaia/EDUSP, 1978.
- MASSI, A. Conversa dentro conversa fora. **Inimigo Rumor**, Rio de Janeiro, n. 6, jan./jul. 1999, p. 22-26.
- PEREIRA, I. **Dicionário grego-português e português-grego**. Braga: Livraria Apostolado da Imprensa, 1998.
- RICOEUR, P. **Interpretação e ideologias**. Trad. Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.
- ROSA, J. G. Aí está Minas: a mineiridade. **Suplemento Literário do Minas Gerais**, Belo Horizonte, Imprensa Oficial, v. 2, n. 65, nov. 1967, p. 3.

THOMPSON, E. P. A História vista de baixo. In: _____. **As peculiaridades dos ingleses e outros artigos**. Campinas, SP: UNICAMP, 2001, p. 185-201.

VASCONCELLOS, S. **Mineiridade: ensaio de caracterização**. Belo Horizonte: Imprensa Oficial, 1968.

Artigo recebido em 28/08/2012

Aceito para publicação em 24/09/2012

NO OLHAR OBLÍQUO, A POESIA**IN THE OBLIQUE GLANCE, THE POETRY**Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES⁹⁶

RESUMO: A poética de Manoel de Barros demonstra que é no trivial, no cotidiano e, em especial, nos seres que aparentemente não têm importância que se encontra a Poesia. O presente trabalho evidencia de que maneira o discurso poético do escritor sul-mato-grossense explicita o modo pelo qual a visão dos seres simples capta o real e o transmuta em poesia. Os poetas, dotados da liberdade absoluta permitida pela linguagem poética, são portadores de olhar oblíquo que capta, na realidade trivial, intangíveis inapreensíveis ao olhar comum.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Manoel de Barros; *ars poetica*.

ABSTRACT: The poetic of Manoel de Barros demonstrates that it is in the trivial, in the daily routine, especially, in the beings that apparently do not have importance that find the Poetry. The present work evidences how the writer's poetic discourse sul-mato-grossense explicit as the simple beings' vision see what the poetry says. It is treated of subjects bearers of oblique glance, a glance that captures elusive intangible, in the trivial reality, to the common glance, endowed with the absolute freedom allowed by the poetic language.

KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; Manoel de Barros; ars poetica.

Espanto e entusiasmo marcam as palavras de Antônio Houaiss (1982, p. 9-11) na descoberta da obra de Manoel de Barros: surto inaugural de pura poesia em estado de nascente, sem “ismos” classificatórios capazes de qualificá-la nas fulgurâncias da sua criatividade. A poesia de Barros tem um discurso insólito que transforma em substância poética a realidade factual que a circunda, valendo-se do arranjo da frase, da seleção lexical e das inusitadas associações de imagens que desestabilizam os sentidos e revelam mundos invisíveis, tornam possível o que é impossível, de modo que constitui um projeto estético do escritor sul-mato-grossense. Seja pelas metáforas, seja pelos

⁹⁶ Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), Campus de Três Lagoas, CEP 79603-011, Três Lagoas – MS, Brasil, E-mail: kelcilenegracia@uol.com.br

recursos estilísticos de uma originalidade ímpar, é uma poesia fundamente marcada pelo inesperado.

A poesia de Barros recria, a partir de suas lembranças, as pessoas que marcaram o poeta na região de Corumbá e compõem o cenário de sua infância (crianças, loucos mansos, andarilhos, prostitutas, deserdados, o bugre, entre outras) e uma parte do cenário centro-oeste brasileiro, o pantanal: águas, bichos, árvores, pedras em um mundo de musgos e de lagartos, com palavras que bafejam halo de vida. E assim se constrói uma poética dotada de um inquieto jeito de olhar o mundo, que é visto de uma maneira inusual. É a linguagem renovadora, herdeira das vanguardas da passagem do oitocentos para o novecentos, interpretando o mundo pelas lentes do universo do poeta.

O olhar oblíquo aparece delineado já na primeira obra do poeta, *Poemas concebidos sem pecado* (1937), cujos poemas “narram” os fatos principais de Cabeludinho, da infância até voltar, como poeta, à paisagem onde nasceu; esses poemas demonstram que a construção da poesia é feita por meio de metáforas tomadas às artes visuais (fotografia e desenho), como em “Postais da cidade” e “Retratos a carvão”, que mostram a preferência de Barros em retratar as pessoas simples e humildes do pantanal. Em todas as partes de *Poemas concebidos sem pecado* e dos demais livros de Barros, as imagens da infância são congeladas no “cinema mental” (CALVINO, 1990, p. 99) do poeta, que são transformadas em poesia.⁹⁷

As obras posteriores de Manoel de Barros reafirmarão tal ideário, voltado para as coisas que a sociedade de consumo considera sem importância, inspirado em lembranças da infância e alicerçado na comunhão do poeta com seres desprezados, como os loucos, os poetas e as crianças. Dessa cosmovisão emerge discurso poético dotado de uma nova semântica, que abala a percepção do real e que leva ao extremo, à tensão máxima, a força poética do signo, como acontece – apenas para citar alguns exemplos – nos poemas “As lições de R.Q”, de *Livro sobre nada* (BARROS, 1996), e “O fotógrafo”, de *Ensaio fotográficos* (BARROS, 2000).

Em Barros, a ferramenta primordial para transformar os elementos naturais da realidade factual em discurso poético é a linguagem, tornada veículo da concepção de

97 Segundo Calvino, o escritor tem dentro de si um “cinema mental” que não cessa de projetar imagens na sua tela interior. Estas imagens são projeções cinematográficas em um visor separado daquela que é a realidade objetiva. A imagem teórica proposta por Calvino nos parece bastante adequada para descrever a poética de Barros.

mundo do poeta. Por meio dela é que se pode “transver” e “desformar o mundo”, e, dessa forma, buscar e revelar a essência das coisas e dos objetos.

Em *Menino do mato* (2010), a primeira parte tem como abertura a epígrafe de Kierkegaard: “*O homem seria metafisicamente grande se a criança fosse o seu mestre*” (BARROS, 2010, p. 7, itálico no original), como que para evidenciar que tudo o que foi vivenciado na infância pelo menino Manoel – *flashes* da paisagem de Corumbá, convivência com o bugre, com o homem simples e com os bichos – é puxado pela memória e convertido em estatuto do poético.

É o próprio poeta que afirma, em entrevista, que a sua poesia “[...] resulta de [...] armazenamentos ancestrais e de [...] envolvimento com a vida. [...]”, completando: “Minha infância levei com árvores e bichos do chão. Essa mistura jogada depois na grande cidade deu borá: meu sujo e amargo. Se alguma palavra minha não brotar desse substrato, morrerá seca” (BARROS, 1996, p. 315).

E assim, em tom de recordação, os seres e as pessoas que marcaram a sensibilidade do poeta quando criança – elementos da formação humana de Barros e pistas para se entender a sua poesia – são descritos na obra do escritor. O poeta-menino nos ensina como aprendeu a desaprender, quando criança, vivendo entre formigas, pássaros, árvores, rãs, caracóis e rios.

Vejamos como as lembranças e o olhar oblíquo do poeta aparecem figurativizados nas obras de Manoel de Barros. Em *Poemas concebidos sem pecado*, sobressai o tema da reminiscência da infância, que é trabalhado à maneira de um “romance de formação”. Verifiquemos o poema que constitui o início dessa trajetória:

Sob o canto do bate-num-quara nasceu Cabeludinho
bem diferente de Iracema
desandando pouquíssima poesia
o que desculpa a insuficiência do canto
mas explica a sua vida
que juro ser o essencial

– Vai disremelar esse olho, menino!

– Vai cortar esse cabelão, menino!

Eram os gritos de Nhanhá. (BARROS, 1974b, p. 51).

Esse poema mostra o nascimento de Cabeludinho sob a percussão do batido da roupa na pedra, em circunstância considerada antipoética, em razão de não ter a exuberância, a graça e a beleza de personagens heroicas, como é o caso de Iracema, de José de Alencar. É nesse ser trivial, desgrenhado, cheio de remela, destituído de

nobreza, por na aparência não proporcionar alta inspiração poética, que o olhar do eu-lírico recai. É por esse “herói” de tão poucos encantos que o poeta se fascina e tem especial predileção. É possível entrever que o poeta nos informa que sua poesia valoriza seres e coisas que aparentemente não têm importância. É na trivialidade que se encontra a poesia. Naquilo que não tem valor.

Cabeludinho, primeiro *alter-ego* que surge na obra de Barros, é um menino que, sendo simples, se encanta com a simplicidade dos outros seres e se apaixona por uma menina lúdica, peralta, inovadora nas suas brincadeiras e que tem uma proximidade, à semelhança de São Francisco de Assis, com a natureza e com os bichos: “Em seus joelhos pousavam mansos cordeiros...” (BARROS, 1974b, p. 51). Vemos que a poesia quer se manifestar, explodir. Ela aparece nos gracejos da menina e na relação que a garota mantém com a natureza.

Se a menina é importante para formação do poeta, também são importantes os amigos que brincam no Porto de Dona Emília e que compõem o cenário de suas lembranças. O terceiro poema revela o quanto o universo infantil dá forma ao imaginário do poeta.

Cabeludinho é enviado para estudar “lá pelos rios de janeros...” (BARROS, 1974b, p. 52) e começa a conhecer o mundo. E é no colégio, por se mostrar isolado, pensativo e diferente dos outros estudantes, que “o padre teve um brilho de descobrimentos nos olhos / — POETA!” (BARROS, 1974b, p. 53, maiúscula do autor). Descobre o pendor para o poético, tanto que escreve uma carta para a avó, na qual evidencia o seu espírito de jovem rebelde (BARROS, 1974b, p. 53):

Carta acróstica:

“Vovó aqui é tristão
ou fujo do colégio
viro poeta
ou mando os padres ...”

Nota: se resolver pela segunda, mande dinheiro para comprar⁹⁸ um dicionário de rimas e um tratado de versificação de Olavo Bilac e Guima, o do lenço...

98 Nas edições posteriores do primeiro livro de Barros, em *Gramática expositiva do chão* (Poesia quase toda) (1996a, p. 39) e em *Poemas concebidos sem pecado* (1999, p. 21), consta o verbo “comprar”, que nos parece a forma correta para o processo de interpretação do poema. Reproduzimos a gralha da primeira edição, conforme a versão fac-similar que utilizamos como referência.

É aqui que se delinea uma poética que não quer seguir normas estabelecidas, como as propostas pela escola parnasiana. Decidido a ser poeta, Cabeludinho escreve seu primeiro poema, no qual prevalece a simplicidade temática e mostra que a poesia está na paisagem e, principalmente, inunda-se do erótico. Vemos a poesia exhibir o seu corpo a entregar-se ao poeta:

– Sou uma virtude conjugal
adivinha qual é?
– Um jambo?
um jardim outonal?
– Não
– Uma louca
as ruínas de Pompéia?
– Não
– És uma estátua de nuvem
o muro das lamentações?
– Não
– Ai, entonces que reino é o teu, **darling**?
me conta te dou fazenda
me afundo deixo o cachimbo
me conta que reino é o teu?
– Não
mas pode pegar em mim que estou uma Sodoma...
(BARROS, 1974b, p. 54, negrito do autor).

Esse diálogo é entre Cabeludinho e uma amante ou se trata do poeta inquirindo a si mesmo? É o poeta e o seu eu-lírico ou é o poeta dialogando com a poesia? A poesia **está** “uma Sodoma” ou é um delírio verbo-sensual?

A conversação parece sem nexos; entretanto, ganha tónus poético, que nasce da vida trivial, entre palavras corriqueiras. Resta-nos saber se a que se anuncia como uma Sodoma de se pegar é uma mulher carnal que se entrega ao poeta Cabeludinho ou se é a própria Poesia que se revela ao eu-lírico que o busca. Tal ambiguidade, talvez, não possa ser desfeita apenas nesse poema.

Encontramos versos que mostram Cabeludinho na universidade. Se o padre o descobre como poeta na infância, o curso superior não aplaca as inquietações que o perseguem e que indiciam o seu pendor poético. Ele se questiona porque as pessoas de formação intelectual não conseguem explicar o motivo de ser tão diferente dos outros, a razão de ter dentro de si uma “torneira” (BARROS, 1974b, p. 54) da qual jorra poesia e que não se fecha nem no “silêncio da noite”. A explicação que Cabeludinho dá a si próprio por ter esta “torneira” que jorra poesia parece vir nos versos subsequentes:

[...]

sou bugre mesmo
 me explica mesmo
 me ensina modos de gente
 me ensina a acompanhar um enterro de cabeça baixa

me explica porque que um olhar de piedade
 cravado na condição humana
 não brilha mais do que anúncio luminoso?
 qual, sou bugre mesmo
 só sei pensar na hora ruim
 na hora do azar que espanta até a ave da saudade
 sou bugre mesmo
 me explica mesmo
 se eu não sei parar o sangue, que que adianta
 não ser imbecil ou borboleta?
 me explica porque penso naqueles moleques
 como nos peixes
 que deixava escapar do anzol com o queixo arreventado?
 qual, antes melhor fechar essa torneira, bugre velho...
 (BARROS, 1974b, p. 54-55).

É por ser bugre que Cabeludinho volta às suas origens e se deixa levar pelas lembranças dos seres e da paisagem que o extasiaram na infância. Cabeludinho identifica-se com a sabedoria de mundo do “bugre velho” e, ao se tornar poeta, faz emergir, da trivialidade da vida do menino apegado às coisas miúdas e simples, a poesia, que jorra do silêncio. É por ser bugre, um “narrador menso” (BARROS, 1974b, p. 66), que vê a essência do homem e das coisas.

Os dois últimos poemas revelam o retorno de Cabeludinho – agora já um eu-lírico – à sua terra natal. Apesar do tempo que passou fora da sua cidade, algumas coisas continuam iguais: os mesmos costumes e as mesmas cenas vistos na infância ressurgem para o adulto, que vê o “bêbado comprido e oscilante / como bambu / assobiando...” (BARROS, 1974b, p. 55); as pessoas conversando em frente a suas casas; o cavalo pastando; o rio refletindo as luzes das lanchas. Cabeludinho se pergunta: “Onde andarão os seus amigos do Porto de Dona Emília?” (BARROS, 1974b, p. 56). Quem são estes amigos? São aqueles meninos que jogavam pelada no “Porto de Dona Emília Futebol Clube” (BARROS, 1974b, p. 52); são os amigos insanos que andavam pelas ruas de Corumbá (Mário-pega-sapo e Sebastião); é o vendedor de sabiás, seu Zezinho-margens-plácidas; são as mulheres que o encantaram com virtudes domésticas (Negra Margarida e Nanhá Gertrudes) e com “virtudes” erotizadas (Maria-pelego-preto e Antoninha-meleva).

Cabeludinho se apresenta, se qualifica, se contrapõe à sociedade que o originou e se identifica com o primitivismo da terra e do seu habitante mais característico, o bugre. Ao conciliar o estudo adquirido no Rio de Janeiro à sabedoria milenar do bugre velho, Cabeludinho ganha sensibilidade para captar a essência poética das coisas.

Em *Poemas concebidos sem pecado*, Manoel de Barros constrói um “romance de formação” que evidencia a infância e formação do poeta, delinea a trajetória da formação do artista. Acompanhando a personagem, do nascimento à fase adulta, Barros demonstra, de maneira velada, a construção do seu fazer poético.

O “fecho” desse precoce *Bildungsroman* é o poema “Informações sobre a Musa”. Ao tratar da Musa como símbolo da Lírica, da Poesia, o eu-lírico define que a poesia somente pode ser encontrada no ermo e que deve falar sobre assuntos insignificantes, sem buscar inspiração nos temas cristalizados. Quanto à poesia, deve romper com a forma tradicional, por exemplo, o soneto, e versar sobre temas banais, em linguagem comum, coloquial, construindo expressões prosaicas, quase chulas: “[...] essa Lua que nas poesias dantes / fazia papel principal, não quero nem pra meu cavalo” (BARROS, 1974b, p. 69). Por isso o poeta, na contramão dos preceitos das estéticas romântica e parnasiana, valoriza temas considerados insignificantes pela civilização urbana.

Já em *Face imóvel* (1942), o olhar do poeta está mais voltado para retratar o homem no horror da Segunda Guerra Mundial. A reminiscência da infância aparece em poucos poemas, como em “Poema” e em “Noturno do filho de fazendeiros”, no qual o eu-lírico “Ia até a infância e voltava” (BARROS, 1942, p. 47) para revelar como era que o homem fundava a sua fazenda.

Já o livro *Poesias* (1956) tem como temática os sentimentos provocados pelas lembranças: a infância, a paisagem, os amigos e as pessoas relacionadas com a natureza, com a terra e com o homem que dela surge. Em quase todos os poemas evoca-se o ver e o lembrar, como em “Lembranças”, “A voz de meu pai”, “Retrato”, “Infância”, “Pantanal”, “Crônica do largo do Chafariz” e “Olhos parados”:

[...]

Ah, como é bom a gente ter infância!

Como é bom a gente ter nascido em uma pequena cidade
banhada

[por um rio.

Como é bom a gente ter jogado futebol no Porto de Dona
Emília, no

[Largo da
Matriz.

e se lembrar disso agora que já tantos anos são passados ...

Como é bom a gente lembrar de tudo isso. Lembrar dos jogos
à beira [do rio
das lavadeiras, dos pescadores e dos meninos do porto.
Como é bom a gente ter tido infância para poder lembrar-se
dela
e trazer uma saudade muito esquisita escondida no coração.
(BARROS, 1956, p. 32).

Compêndio para uso dos pássaros (1961) é composto de duas partes: “De meninos e de pássaros” e “Experimentando a manhã nos galos”. Barros explora o espaço da infância, interpondo-se a linguagem poética à linguagem da criança como em vários fragmentos do poema “Poeminhas pescados numa fala de João”, em “A menina avoadada”, em “O menino e o córrego”. Há, também, um voltar do poeta para a definição de poesia e onde encontrá-la:

[...]
As plantas
me ensinam de chão.
Fui aprendendo com o corpo.

Hoje sofro de gorgeios
nos lugares puídos de mim.
Sofro de árvores. (BARROS, 1961, p. 56).

Com um projeto poético definido, Manoel de Barros evidencia a sua matéria poética em *Gramática expositiva do chão* (1969), *Matéria de poesia* (1974), *Arranjos para assobio* (1982), *Livro de pré-coisas* (1985) e *O guardador de águas* (1989), nos quais o chão pantaneiro e as coisas inúteis e desimportantes desse espaço, retomados na focalização de um poeta-menino, são matéria-prima para a poesia, por meio da linguagem fragmentada, de montagens insólitas e de enumeração caótica de versos, elementos capazes de criar um mundo que “transvê” a realidade factual.

E o sentido oculto das “coisas”, no qual se encontra a essência do significado do que é poético e como encontrá-la, é a chave para se entender os poemas das obras publicadas a partir da década de 90 do século XX. Citemos, para exemplificar as obras mais recentes de Manoel de Barros, a prosa poética das *Memórias inventadas* e um poema narrativizado⁹⁹ de *Menino do mato*.

⁹⁹ Ver, quanto ao conceito de poesia narrativizada, Grácia-Rodrigues (2006).

Eis um excerto do poema “Corumbá revisitado”, de *Memórias inventadas: a terceira infância*:

[...]. Há canoas embicadas e mulheres
destripando peixes. Ao lado os meninos brincam de
canga-pés. Das pedras ainda não sumiram os orvalhos.
Batelões mascateiros balançam nas águas do rio.
Procuro meus vestígios nestas areias. Eu
bem recebia as pétalas do sol em mim. Queria saber
o sonho daquelas garças à margem do rio. Mas não
foi possível. Agora não quero saber mais nada, só
quero aperfeiçoar o que não sei.
(BARROS, 2008, V — “Corumbá revisitada”).

Sobre a canoa, Luciene Campo e Rauer Rodrigues dizem que:

A canoa, meio de locomoção e comunicação do eu-lírico, é também um símbolo de identidade do poeta bugre velho. Essa face do eu-lírico não parece ter paralelo ou proximidade com nenhum outro eu-lírico dos poetas brasileiros do século XX. A estável instabilidade que corrói o limes surge ainda no — “ontem” como — “futuro”, no primeiro verso, no olhar que está no nível das — “frutas de carandá nos cachos”, as quais os — “[p]acus comem”, e na ausência de obstáculo visual, pois o olhar vai ao limite extremo: o — “céu”. (CAMPOS; RODRIGUES, 2011).

Para o poeta, o bugre é um ser intocado pela civilização, integrado ao meio ambiente, conhecedor das recônditas belezas da natureza: é um sujeito simples que vê o mundo com um olhar sem máculas. O homem civilizado não tem empatia com a natureza, porque a olha apenas como matéria para ser explorada e gerar riqueza. Para o bugre, a natureza compõe o seu ser e destruir o meio ambiente significa exterminar a si mesmo. Segundo Grácia-Rodrigues (2006, p. 58), é justamente o fato de Manoel de Barros se sentir bugre que explica a vocação da sua poesia em exaltar aquilo que normalmente não tem valor para a sociedade.

REFERÊNCIAS

CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1990.

BARROS, M. de. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996.

_____. **Poemas concebidos sem pecado**. In: _____. Manoel de. **Matéria de poesia**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974b. p. 47-69.

_____. **Ensaio fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

_____. **Menino do mato**. São Paulo: Leya, 2010.

_____. **Compêndio para uso dos pássaros**. São Paulo: São José, 1961.

_____. **Face imóvel**. Rio de Janeiro: Século XX, 1942.

_____. **Poesias**. São Paulo: Pongetti, 1956.

_____. Conversas por escrito. In: _____. **Gramática expositiva do chão (Poesia quase toda)**. 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996, p. 305-343.

_____. **Memórias inventadas: a terceira infância**. São Paulo: Planeta, 2008.

CAMPOS, L. L. de; RODRIGUES, R. R. Fronteiras e identidades na poesia de Manoel de Barros. **Antares (Letras e Humanidades)**, n. 5, 2011.

GRÁCIA-RODRIGUES, K. **De corixos e de veredas**: A alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa. 2006. 313 f. Tese (Doutorado, Estudos Literários). UNESP, Faculdade de Ciências e Letras, Araraquara, 2006.

HOUAISS, A. Humildemente. In: BARROS, M. de. **Arranjos para assobio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982. p. 9-11.

Artigo recebido em 12/09/2012

Aceito para publicação em 24/09/2012

POESIA, RISO E TESTEMUNHO EM *UMBIGO* (2006) DE NICOLAS BEHR**POETRY, LAUGHTER AND WITNESS IN *UMBIGO* (2006) BY NICOLAS BEHR**Wilberth SALGUEIRO¹⁰⁰

RESUMO: *Umbigo* (2006) é um livro de Nicolas Behr. O leitor se espanta com o *close* de um umbigo na capa e ao perceber que, pelas 84 páginas, sucedem-se uns 2500 versos iniciados sempre por “minha poesia”. Adorno, em *Teoria estética*, diz que “são exigidas as obras que, pelo seu núcleo temporal, se consomem a si mesmas, sacrificam a sua vida no instante da aparição da verdade”. Georges Minois diz, em *História do riso e do escárnio*, que “o riso está por toda parte, mas não é, em todo lugar, o mesmo riso”. Torneia-se em *Umbigo* uma “historiografia inconsciente” do contemporâneo: o testemunho da miséria humana (“minha poesia é um índio que vai dormir no ponto de ônibus mas leva extintor de incêndio”) e a resistência da poesia que faz do riso engenho (“minha poesia é a educação pela pedrada”).

PALAVRAS-CHAVE: Nicolas Behr; Theodor Adorno; Georges Minois; Humor; Poesia brasileira.

ABSTRACT: *Umbigo* (2006) is a book by Nicolas Behr. The reader will be shocked with the picture of a bellybutton in close up in the book cover, and also by noticing that within the 84 pages there are about 2500 lines that begin with “my poetry”. In *Aesthetic Theory*, Adorno says that “artworks immolate themselves through their temporal nucleus, devote their own life to the instant of the appearance of truth”. Georges Minois says, in *História do riso e do escárnio*, that “laughter is everywhere, but it is not the same in everywhere”. The text in *Umbigo* shapes an “unconscious historiography” of contemporaneity: the witness of human misery (“my poetry is the Indian that sleeps on a bus stop, but carries a fire extinguisher with him”) and the resistance of the poetry that creates laughter out of talent (“my poetry is the education by throwing stones”).

KEYWORDS: Nicolas Behr; Theodor Adorno; Georges Minois; Humour; Brazilian poetry.

100 CNPq/UFES. Programa de Pós-Graduação em Letras. Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), Vitória, ES, E-mail: wilberthcfs@gmail.com

Umbigo (2006)¹⁰¹, de Nicolas Behr (poeta cuiabano radicado há décadas em Brasília), é um livro absolutamente *sui generis*, afinal não é todo dia que lemos, num só volume, cerca de 2500 versos que sempre se iniciam por “minha poesia”. Nem sempre, também, nos deparamos com capas que estampam umbigos; muito menos, com alguma quarta capa que traga a imagem de um “cofrinho”¹⁰², sendo ambos, umbigo e cofrinho, do próprio autor, conforme depoimentos espalhados pela internet¹⁰³. Ademais, ao se folhear o livro, nova surpresa aguarda o já espantado leitor: na página 1, literalmente, começa o livro, e com o verso “minha poesia, senhores, é de primeira linha”; na página 2, vem a ficha técnica; e na página 3 o livro “continua” com “minha poesia se finge de vaca louca só para não ir a julgamento”, como se capa, quarta capa, ficha técnica e os 2500 versos fossem um corpo apenas, com o umbigo na frente e o cofrinho atrás. Note-se que o estranhamento já se deu, sim, desde a visão do obscuro umbigo na capa, capa que não traz, contudo, os dados tradicionais, como título do livro, nome do autor, da editora e outros que tais.

Se fôssemos reordenar os versos, agrupando-os por temática, muitos núcleos poderiam ser indicados. Há, naturalmente, muitos temas que retornam, assim como muitos recursos que o poeta emprega ao longo dessa obra singular, feita, segundo Behr, em uma semana. Dois aspectos hão de nos interessar mais de perto nesse megametapoema: as referências constantes a questões históricas e sociais e o uso perseverante do humor em sentido bastante largo. O livro *Umbigo*, para nós, ultrapassa a chistosa e óbvia denúncia e confissão da condição narcísica do sujeito (chame-se Nicolas Behr ou não), considerada a expressão “só enxerga o próprio umbigo”, e se torna uma espécie de panaceia da subjetividade contemporânea, como se o umbigo de

101 A primeira edição de *Umbigo* é de 2001, “em forma de apostila”.

102 Cofrinho: “Dobra entre as nádegas que aparece quando se vestem calças de cintura baixa”, conforme o [site Dicionário informal](http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/cofrinho/868/). Disponível em: <http://www.dicionarioinformal.com.br/significado/cofrinho/868/>. Acesso em: 25 jun. 2012. O *Dicionário Houaiss* não traz nenhuma acepção, nesse sentido, para “cofrinho”, embora a expressão seja de uso corrente.

103 Entrevista com o poeta Nicolas Behr. Disponível em: <http://validate.blogspot.com.br/2010/06/entrevista-com-o-poeta-nicolas-behr.html>. Acesso em: 25 jun. 2012. Trecho: “Nicolas Behr [manuseando o livro *Umbigo*]: Esse aqui é o meu pior e o meu melhor livro... Ele tem uma coisa engraçada. Eu vou à Faculdade e falo... Caraca! Como que ainda choca o ‘cofrinho’...”.

um poeta representasse, por metonímia, grande parte dos umbigos que fazem poesia e que vivem no Brasil do século XXI. O livro de Behr será o ponto, centrífugo e centrípeto a um tempo, em torno do qual pensaremos a noção adorniana de “historiografia inconsciente” e a partir do qual iremos recuperar algumas reflexões de Minois em *História do riso e do escárnio*.

Pelas 84 páginas de *Umbigo*, a palavra “umbigo” aparece sete vezes, inclusive na primeira e na última página, marcando bem o lugar de destaque, que, claramente, possui:

minha poesia sabe que o umbigo é mais embaixo (p. 1)
 minha poesia se inspira na bíblia, no talmud, no corão, no das kapital e no umbigo (p. 8)
 minha poesia é profunda como um umbigo (p. 15)
 minha poesia é um umbigo feio e cabeludo (p. 30)
 minha poesia quer chegar logo ao umbigo do sonho pra te acordar (p. 74)
 minha poesia é um umbigo de corpo inteiro (p. 83)
 minha poesia vai ficando por aqui, a gente se vê n’algum livro (que não seja no umbigo vol. II) [p. 84]

Nesse bloco, como nos demais, o humor se impõe. A própria concepção do livro, como um todo, provoca o riso, pois “umbigo” não é palavra, imagem, metáfora usual no terreno da poesia. Umbigo não é coração, nem olhos, braços, pernas ou cabeça. Umbigo – em poemas – é raro (raro, digo, como protagonista). O 11º verso da “umbigüíada” de Behr – “minha poesia sabe que o umbigo é mais embaixo” – joga duplamente com efeitos metafóricos e metonímicos, ao parodiar a expressão “o buraco é mais embaixo”, pondo “umbigo” no mesmo lugar sintático de “buraco”, sendo ambas as palavras paroxítonas, com seis letras, dos quais três fonemas se repetem: /u/, /b/ e /u [letra “o”]/. A orelha do livro repete as três acepções de “umbigo” presentes no Houaiss: “depressão cutânea localizada no centro do abdome (...)”; “qualquer depressão semelhante à cicatriz umbilical”; “formação carpelar anômala, mais ou menos protuberante (...)”. Se umbigo é, então, sim, um buraco, e “buraco mais embaixo” significa que “algo é mais complexo do que parece”, logo o que o poeta, debochadamente, por analogia, afirma é que o livro *Umbigo* “sabe” que é mais complexo do que parece.

Na sequência dos exemplos, o “umbigo/*Umbigo*” se coloca em pé de igualdade ao lado de textos canônicos (Bíblia, Talmude, Alcorão e O Capital) como grande inspiração e modelo... de si mesmo. A noção narcísica de “umbigo”, aqui, avulta. Causa riso também o emparelhamento de obras religiosas e de um autor ateu, Marx, que

celebrizou a ideia de que “a religião é o ópio do povo”. A “profundidade”, há pouco encenada na ideia de que “o umbigo é mais embaixo”, é alvo de derrisão em “minha poesia é profunda como um umbigo”, porque, topograficamente, um umbigo não é profundo (ressoa, é certo, a ambivalência de a poesia sim ser “profunda”, “inteligente”, tal qual o livro *Umbigo*). Na quarta aparição, lemos que “minha poesia é um umbigo feio e cabeludo”, e o leitor retorna à reprodução da capa, em que um capilaríssimo umbigo se destaca: aqui, em vez de metafórico, se impõe o olhar mimético, com toda a carga de autoironia em “feio e cabeludo”. A quinta manifestação de “umbigo” tem um tom propriamente poético, ao cunhar a expressão “umbigo do sonho”, possivelmente com o sentido de centro ou âmago do sonho. A sexta e penúltima aparição de “umbigo” – “minha poesia é um umbigo de corpo inteiro” – lembra célebre trecho de Maiakóvski: “comigo a anatomia ficou louca: sou todo coração”: a nobreza e a tradição da imagem do “coração”, no poeta russo, dão lugar ao bizarro e raro órgão na obra do poeta brasileiro. Por fim, após duas dezenas de centenas de “definições” de “minha poesia”, o umbigo se despede e glosa o retorno [“minha poesia vai ficando por aqui, a gente se vê n’algum livro (que não seja no umbigo vol. II)”, p. 84] – à maneira, decerto jocosa, de obras que, em geral, por causa do sucesso comercial, voltam ao circuito da famigerada indústria cultural (Rambo 5, Harry Potter 7, Xuxa 11 etc.). O *Umbigo* volume II aludido produz algum humor, porque já poeta e leitor estão estafados: o excesso de definições, de ideias, de tiradas a partir de “minha poesia” parece não combinar com um hipotético volume II, em que outras 2500 definições e afins viessem à tona.

A evidente autorreferencialidade de “umbigo” em *Umbigo*, por excelência especular, se confirma ao longo de todo o poema-livro. Basta-nos indicar o primeiro e o último verso da obra:

minha poesia, senhores, é de primeira linha (1º verso do livro, p. 1)
 minha poesia na última linha, trincheira, resiste (último verso do livro,
 p. 84)

Uma técnica frequente em *Umbigo* para despertar o humor é a justaposição de sentidos, fazendo conflitar o literal e o figurado. No caso, a “poesia de primeira linha” se faz ver, de fato, na primeira linha do poema, inaugural; no entanto, o sintagma “de primeira linha” remete a algo notável, superior, excepcional: entre um sentido e outro, um que localiza o verso espacialmente e outro que emite um alto juízo de valor, um concreto e um abstrato, sendo um e outro simultaneamente, nesse circuito eclode o

gracejo. No verso derradeiro (“minha poesia na última linha, trincheira, resiste”), a “última linha” ganha um ar solene, de luta, de resistência. É, sem dúvida, da maior importância ter o poeta reservado a “última linha” de cerca de 2500 linhas para dar a ela um sentido fortemente ideológico, político, de combate, de “trincheira”. A hegemonia absoluta do humor, do riso, da ironia em *Umbigo* não apaga a gravidade do conjunto, da obra, da elaboração, da “autoconsciência crítica” (ADORNO, 1995, p. 46) de fazer algo que – mesmo sob a capa do trivial – resiste.

Em *História do riso e do escárnio*, Georges Minois diz que “o riso está por toda parte, mas não é, em todo lugar, o mesmo riso” (2003, p. 99). Há múltiplas motivações e, por conseguinte, múltiplas explicações para o riso. Minois discorre sobre os modos de rir dos gregos, dos romanos, dos medievais, dos renascentistas, dos modernos e dos contemporâneos. O leque é amplo e complexo. Toda historiografia se assemelha a uma antologia, e disso Minois tem consciência: “Inevitavelmente, esse trabalho é incompleto, seletivo, demora-se muito em alguns aspectos, negligencia outros, mostra-se desenvolto aqui, maçante ali, cita muito, compila, esquematiza escandalosamente, esquece informações essenciais, adota, às vezes, um tom trivial, emite julgamentos parciais e contestáveis” (p. 17). O estudo do historiador passa, sem dúvida, por todos os autores clássicos do assunto: Platão, Aristóteles, Bakhtin, Nietzsche, Bergson, Freud, Lipovetsky, para citar os mais citados, entremeados a reflexões sobre Aristófanes, Rabelais, Molière, Mark Twain, Voltaire, Jarry, Breton, Duchamp, entre muitos outros.

A ideia geral do livro, aparentemente banal e óbvia, é que o riso – desde sempre – mantém uma relação dialética com a sociedade, com o contexto, com a história: tanto funciona como ferramenta de contestação e destruição de valores, quanto pode impor a qualquer custo formas de pensamento. Num e noutro caso, o riso se faz rebelde ou conservador. Diferentemente do que crê o senso comum, o riso não é sempre destronador, tampouco é sempre autoritário. Não há fórmula que justifique ou apreenda o riso: ele é histórico, singular, proteico; não universal, essencial, uniforme.

No capítulo final, “O século XX: morte do riso?”, Minois vai mostrar a expansão e a espetacularização do riso contemporâneo, e com isso a perda de parte de sua força: ri-se de tudo, a todo tempo, de tal jeito que se torna o riso um “riso-ópio do povo” (p. 599). Lipovetsky chama os tempos atuais de “sociedade humorística”. Rir tornou-se mercadoria de consumo, vendável, de acesso ao sucesso. Esse excesso expressa um misto de tédio, melancolia e cinismo do sujeito contemporâneo. Minois sintetiza o percurso do riso em três etapas: o riso **divino** da Antiguidade, em que rir “é participar da

recriação do mundo”; o riso **diabólico** da Idade Média, em que rir “é sinal de fraqueza, que é preciso tolerar – moderadamente – a título de diversão do homem decaído”; e o riso **humano**, da Idade Moderna e contemporânea, em que rir “se insinua por todas as novas fissuras do ser e do mundo”, fissuras que têm a ver com “a ascensão do medo, da inquietação e da angústia, [com] o recuo das certezas” (p. 631).

O livro *Umbigo*, de Behr, ilustra bem essa generalização do riso: aí ri-se de tudo, de todos, de muitos modos, sem peias. O livro se presta, assim, a ser um excelente panorama – via poesia – de maneiras e possibilidades do rir contemporâneo. Vejamos mais algumas gemas do excêntrico opúsculo, comentando-as sucintamente:

“minha poesia explora os limites da própria egolatria e chega ao euverest” (p. 8): o sentido narcisista de só olhar para o próprio umbigo aqui se firma no trocadilho “euverest”, unindo numa palavra o pronome em primeira pessoa e a maior montanha do planeta, explicitando assim a megalomania do sujeito que escreve;

“minha poesia é o eu do eu. essa doeu” (p. 16): o trocadilho (do “euverest” acima) dá lugar ao cacófato “do eu” que, consciente, se transforma em fonte de humor, com a passagem da preposição com artigo “do” e do pronome “eu” ao verbo “doeu”;

“minha poesia é rica, então saca
minha poesia é pobre, então saqueia

minha poesia é um político, então sacaneia” (p. 25): o poema se apropria de uma “filosofia de caminhão” mostrando como a palavra vai aos poucos se metamorfoseando – saca, saqueia, sacaneia – sonora e semanticamente, culminando com a acusação de mau-caratismo à classe política (onipresente, diga-se, em Brasília);

“minha poesia quer receber o jabuti. correndo” (p. 34): um dos principais e mais tradicionais prêmios literários do país é alvo de chacota: se o jabuti se caracteriza pelos movimentos lentos, o poeta, em hilária oposição, está correndo – provavelmente do próprio prêmio;

“minha poesia é a educação pela pedrada” (p. 38): numa das melhores *boutades* do livro, o poeta homenageia, obliquamente, o consagradíssimo João Cabral e sua portentosa obra *A educação pela pedra*. Desnecessário dizer o quão destoantes são as

poéticas de Behr e de Cabral. A pedra do recifense ao se alterar para pedrada ganha, sem dúvida, um toque mais de ação, menos de reflexão, mais interventivo, menos contemplativo, mais cômico, menos filosófico;

“minha poesia atualíssima: carai véi” (p. 77): o poema se apropria da gíria dos jovens para, assim, melhor fingir-se antenada, atual, irreverente, sem receio de avançar rumo ao *pop*, mesmo que, para isso, ela deva, literalmente, se “encolher” (carai por caralho, véi por velho)...

Esse tom popular e coloquial, irreverente e iconoclasta, absolutamente hegemônico em *Umbigo*, se estende até mesmo aos momentos em que o poeta e sua poesia se referem a poetas de estirpes as mais distintas:

minha poesia visita torquato neto naquela noite e desliga o gás a tempo (p. 6)
 minha poesia chega na terceira margem do rio e: nada (p. 18)
 minha poesia convence leminski a abandonar a bebida (p. 28)
 minha poesia convence mario faustino a não pegar aquele avião e por isso ele está vivo até hoje (p. 29)
 minha poesia escala o time: drummond e bandeira contra rimbaud e ezra pound. vai ser moleza (p. 58)
 minha poesia até hoje espera um elogio dos irmãos campos. espera sentada (p. 81)

Fantasiadamente, e com imensa carga afetiva, o poeta deseja ter impedido o suicídio de Torquato Neto, a cirrose hepática de Paulo Leminski e o acidente aéreo que matou Mário Faustino. A alusão ao conto de Guimarães Rosa é jocosa: a indefinição de nada (pronome, substantivo, verbo) encontra eco na própria ambivalência do fantástico conto do prosador mineiro. Drummond (de longe, o poeta mais citado em *Umbigo*) e Bandeira confirmam a força de nosso modernismo poético, impondo-se como paideuma dos poetas marginais e pós-marginais, em detrimento de poetas do cânone mundial, como Rimbaud e Pound. Pound, aliás, é uma das mais fundamentais referências da Poesia Concreta, mencionada em “minha poesia até hoje espera um elogio dos irmãos campos. espera sentada” (p. 81): se o poeta e sua poesia, há pouco, fugiam “correndo” do Prêmio Jabuti, agora esperam sentados, porque sabem que vai demorar, um “elogio” dos irmãos Campos, indicados (ainda que ironicamente) como autoridades – e não à toa – em matéria de poesia.

Esse riso humano, de que fala Minois, é também um rir do humano – de sua decadência e finitude física e mental, de seus valores morais e juízos estéticos, de sua violência contra os outros e contra si mesmo. A poesia do poeta também se volta para tais questões, de modo a indicar que todo umbigo, todo sujeito participa de um mundo maior, em que as relações de poder incessantemente se acionam, e não cabe ao poeta se isolar, tão-somente, em jogos jocosos e gozosos, quase sempre autorreferenciais. A opção pelo humor, em sentido lato, ainda assim prevalece, mesmo quando se trata de denunciar ou recordar episódios lamentáveis e tristes:

minha poesia come as cascas das feridas dos prisioneiros no campo de concentração (p. 1)
 minha poesia é o dops lá em casa no dia 15 de agosto de 1978 às três horas da tarde (p. 16)
 minha poesia é a pedra no estilingue do menino palestino morto com um tiro na cabeça (p. 32)
 minha poesia nada pode fazer contra os mísseis que explodem neste momento sobre o afeganistão (p. 57)
 minha poesia é um índio que vai dormir no ponto de ônibus mas leva extintor de incêndio (p. 72)

Theodor Adorno chama de “historiografia inconsciente”, em *Teoria estética*, à ação que fazem as obras de arte “que se entregam sem reservas ao conteúdo material histórico da sua época e sem a pretensão sobre ela. São a historiografia inconsciente de si mesma da sua época” (Adorno, 2008, p. 277). Mais à frente, dirá o filósofo alemão: “Enquanto materialização da consciência mais progressista, que encerra a crítica produtiva da situação estética e extra-estética dada, o conteúdo de verdade das obras de arte é historiografia inconsciente” (p. 290). Ou seja, a história se inscreve na arte, não como “fato em si”, mas como “verdade” que deve ser entendida, decifrada, interpretada na própria forma e linguagem com que a arte se faz, com que a arte se expressa. Por isso, a arte é uma historiografia “inconsciente”: porque ela encerra, na própria elaboração estética, a contingência histórica em que está envolvida, sem a “pretensão” de, epidermicamente, explicar seu funcionamento.

A obra de arte não deve, assim, para Adorno, ser encarada como estudo sociológico, filosófico, histórico; tampouco a arte resistiria como um monumento imanente, autossuficiente, intransitivo. Arte e mundo, arte e vida, arte e sociedade, arte e história se conectam continuamente – o artista, o poeta é o caminho e corpo por onde essas conexões transitam. A obra é a forma como essa conexão se explicita, é o lugar onde essa conexão acontece.

No caso de *Umbigo*, livro de poemas do século XXI, a obsessão metapoética, em que o sintagma “minha poesia” ganha um ar incontornável de mantra e ladainha, se junta à perícia de produzir humor de variadíssimas maneiras, ainda que trazendo temas tão tristes e vergonhosos, como os campos de concentração alemães na Segunda Guerra Mundial, a ditadura militar brasileira iniciada com o golpe de 1964, a guerra entre Israel e Palestina que se arrasta há tempos, a invasão do Afeganistão pelos Estados Unidos em 2001, a morte do índio Galdino em Brasília em 1997. Manifesta-se a solidariedade do poeta e sua poesia em relação a prisioneiros, crianças, índios, assim como aparece a revolta em relação a nações que, por razões históricas diferentes, perpetram ações bélicas contra seu próprio povo e mesmo contra outras nações.

O verso da página 72, por exemplo, “minha poesia é um índio que vai dormir no ponto de ônibus mas leva extintor de incêndio”, rememora o episódio trágico do índio pataxó Galdino Jesus dos Santos, que, com 44 anos, na madrugada do dia 20 de abril de 1997, teve o corpo todo queimado por 5 jovens da classe média brasiliense (que disseram, então, pensar se tratar de um mendigo de rua...). Galdino morreu no dia seguinte. Os assassinos foram condenados, em 2001, a 14 anos de prisão, mas desde 2004 estão em liberdade. O leitor, movido pela curiosidade, é levado a pesquisar o tenebroso acontecimento, e fica sabendo, ou se recorda, que Galdino fora a Brasília para participar das comemorações do Dia do Índio, em 19 de abril; como voltara tarde de uma das reuniões, não conseguiu entrar na pensão onde se hospedara, daí decidiu dormir no ponto de ônibus. Os jovens meliantes, a pretexto de darem um “susto” no “mendigo”, resolveram queimá-lo com álcool, mas a quantidade foi o suficiente para causar a morte de Galdino. Fica sabendo também que os criminosos pertenciam à classe média alta de Brasília e, certamente, por isso, obtiveram favorecimento na redução rápida de suas penas. A imagem engraçada do verso – um índio que vai dormir num ponto de ônibus e leva extintor de incêndio – revela muito mais do que aparenta, em sua “historiografia inconsciente”: revela a ironia e os acasos da existência, haja vista o fato de uma comemoração se transformar numa fatalidade, mas também uma complexa rede de poder e subalternidade, considerando-se a própria necessidade de “comemorar” o Dia do Índio (com manifestações em busca de melhores condições de vida e, mesmo, sobrevivência), a situação de abandono e precariedade da comunidade indígena (materializada na ausência concreta de condições favoráveis de hospedagem quando da “comemoração”), o comportamento bárbaro de jovens na capital do país, a manipulação da Justiça em favorecimento de representantes da classe econômica abastada etc. etc.

Livros, poemas, versos como esses é que tenho nomeado de “poesia de testemunho”, ou seja, poesia que, ao lado ou além da preocupação eminentemente estética, procura incorporar uma preocupação que é especialmente ética: “Se o acabamento formal, com recursos de estilização literária, permitir atribuir ao testemunho um efeito mais incisivo na contrariedade ao discurso hegemônico, o valor ético da narração [ou da poesia, diria eu] pode justificar a incorporação de componentes artísticos”, afirma Jaime Ginzburg (2011, p. 25). O *Umbigo*, de Nicolas Behr, não sendo nem querendo ser poesia engajada ou algo que o valha, em muitos momentos, no entanto, se faz de “trincheira” e “resiste”. Feito epicamente em uma semana, conforme a citada entrevista do autor (“no banheiro, no banco, vendo televisão com meu filho – jogo de futebol, sei lá, qualquer coisa...”), a “umbiguída” do poeta transcende, sim, o próprio umbigo e, ao longo do catatau de seus 2500 versos, não só define e localiza o que vem a ser a sua “minha poesia”, mas ilumina com humor e seriedade, com amor e responsabilidade, o cenário do que vem a ser a poesia brasileira desse nosso milênio que segue. Bingo!

REFERÊNCIAS

ADORNO, Th. O que significa elaborar o passado [1959]. In: _____. **Educação e emancipação**. Tradução: Wolfgang Leo Maar. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1995. p. 29-49.

_____. **Teoria estética** [1970]. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2008.

BEHR, N. **Umbigo**. Brasília: LGE, 2006.

GINZBURG, J. Linguagem e trauma na escrita do testemunho. In: SALGUEIRO, W. (Org.). **O testemunho na literatura**: representações de genocídios, ditaduras e outras violências. Vitória: EDUFES, 2011. p. 19-29.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Tradução: Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.

Artigo recebido em 28/08/2012

Aceito para publicação em 24/09/2012

***LAS ERAS IMAGINARIAS E LA EXPRESIÓN AMERICANA:
UMA REINVENÇÃO IMAGÉTICA DA AMÉRICA LATINA***

***LAS ERAS IMAGINARIAS AND LA EXPRESIÓN AMERICANA:
AN IMAGINARY REINVENTION OF THE LATIN AMERICA***

Ximena Antonia DÍAZ MERINO¹⁰⁴

RESUMO: Para Lezama Lima a miscigenação cultural e racial não representa subdesenvolvimento, pelo contrário, representa a revanche do colonizado, ou em termos lezameanos a contraconquista. A partir do conceito de contraconquista o ensaísta aborda o processo que envolve a passagem do puramente europeu para o indo-afro-ibero-americano e através do conceito de ‘eras imaginárias’ reconstrói a continuidade da história cultural americana, uma releitura e reconstrução imaginárias do passado. Assim, mediante a imagem, a memória e a palavra, aplicadas às diversas épocas históricas da América, seria possível concatenar a vida do povo americano a partir dos mitos tanto indígenas quanto europeus, da conquista e contraconquista; do barroco e da utopia; do desterro romântico e do enraizamento estancieiro.

PALAVRAS-CHAVE: Barroco; Imaginário; Resistência cultural; Lezama Lima.

ABSTRACT: According to Lezama Lima the cultural and racial miscegenation does not represent underdevelopment, on the contrary, it represents the colonized people's revenge or, in Lima's words, the counter-conquest. From the counter-conquest concept the essayist treats the process that involves the transition from the purely European to the Indo-Afro-Iberoamerican and through the concept of "Imaginary Era" he reconstructs the American Cultural History continuity, an imaginary reinterpretation of the past as well as an imaginary reconstruction it. Therefore, facing the image, the memory and the word, applied to the various historical ages of America, it would be possible to relate the American peoples' life by taking into consideration: the Indigenous myths as well as the Europeans' myths, the conquest and the counter-conquest, the Baroque and the utopia, the romantic exile and the ranchers' settlement.

KEYWORDS: Baroque; Imaginary; Cultural resistance; José Lezama Lima.

104 Programa de Pós-Graduação em Letras (*campus* Cascavel – PR). Centro de Ciências Humanas, Educação e Letras (*campus* Marechal Cândido Rondon – PR). Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) – PR – Brasil – CEP 85960-000 – xdmerino@ig.com.br

A interação entre espanhóis, índios e negros proporcionou uma nova forma ao Barroco espanhol. Esta nova expressão artística denominada Barroco de Índias expressou uma crise social, histórica, cultural e artística que pode ser observada, por exemplo, na proliferação decorativa das igrejas espanholas construídas no Novo Mundo. Os elementos iconográficos nativos misturados aos europeus constituem um processo encoberto de influência mútua que deu origem a um novo conceito de beleza, da mesma forma as aquisições linguísticas, tanto espanholas quanto hispano-americanas, outorgaram uma nova forma de expressão ao idioma espanhol.

Para José Lezama Lima (1910-1976), que concebeu sua visão americanista nos anos cinquenta do século passado, a miscigenação cultural e racial não representa subdesenvolvimento, pelo contrário, representa a revanche do colonizado, ou em termos lezameanos a **contraconquista**. A partir do conceito de contraconquista o ensaísta cubano aborda o processo que envolve a passagem do puramente europeu para o indo-afro-ibero-americano e através do conceito de ‘eras imaginárias’ reconstrói a continuidade da história cultural americana, uma releitura e reconstrução imaginárias do passado. Desta maneira, mediante a imagem, a memória e a palavra, aplicadas às diversas épocas históricas da América, seria possível concatenar a vida do povo americano a partir dos mitos tanto indígenas quanto europeus, da conquista e contraconquista; do barroco e da utopia; do desterro romântico e do enraizamento estancieiro.

Seguindo o pensamento de Lezama Lima, a contraconquista seria a catástrofe da qual surgiu a cultura hispano-americana, fato que para Carlos Fuentes (1992, p.217):

[...] configura nuestra historia como un conflicto de valores en el cual ninguno es destruido por su contrario sino que, ‘trágicamente’ cada uno se resuelve en el otro. La ‘tragedia’ sería así, prácticamente, una definición de nuestro mestizaje.

Dentro desse contexto, o que o ensaísta cubano objetiva é restaurar essa visão ‘trágica’ na imaginação americana e nesse sentido vê na palavra estrangeira o elemento fundador do maravilhoso, ou seja, a palavra como força representativa do universo latino-americano. A fundação da linguagem barroca da contraconquista representa uma resistência à ideia de que o modelo latino-americano deve pautar-se pela história cultural do colonizador europeu. Como é de conhecimento geral, os cronistas foram nomeando a flora e a fauna americanas a partir de seu imaginário medieval contido nas

lendas, fábulas e histórias de viagens, como afirma Lezama Lima em *La imagen de América Latina* (2000, p. 467):

El cronista de Indias trae sus imágenes ya hechas y el nuevo paisaje se las resquebraja. El señor barroco comienza su retorcimiento y rebrillos anclado en los fabularios y los mitos grecolatinos, pero muy pronto la incorporación de los elementos fitomorfos y zoomorfos que están en su acecho, lagartos, colibríes, coyotes, ombú, ceiba, hylam-hylam, crean nuevos fabularios que le otorgan una nueva gravitación a su obra [...].

A necessidade de nomear as coisas e os seres do Novo Mundo foi destacada por Alejo Carpentier ao resgatar as cartas de Hernán Cortés dirigidas ao rei da Espanha. Cartas que enfatizam a necessidade de nomear:

‘Por no saber poner los nombres a las cosas, no las expreso’ [e Carpentier acrescentou], ‘es un problema que vamos a confrontar nosotros, los escritores de América, muchos siglos más tarde. Y es la búsqueda del vocabulario’¹⁰⁵.

Para Lezama Lima a contraconquista se expressa através da linguagem do barroco mestiço, uma linguagem de resistência mediante a qual o homem latino-americano revela sua experiência subjetiva. Barroco da contraconquista, da miscigenação e da transculturação constituída a partir de “eras imaginárias”, porque, como afirma Lezama Lima (2000, p.210), “*el mundo real es la imagen [...] Creo que todo lo percibimos por imagen. [...] La imagen es la misma realidad y lo que alcanzamos de la realidad es la imagen*”, posto que a realidade se percebe através da imagem, e a distância existente entre o homem e a realidade é atravessada por ela, de tal maneira que é mediante a *imago* – a representação de uma ideia, a correlação entre um objeto e seu significado para a mente de cada indivíduo – que se conhece a realidade. E será a partir do conceito de *imago* que Lezama Lima chegará a compreender a identidade cultural como uma visão coletiva da história.

De acordo com Lezama Lima, o primeiro momento da configuração da cultura hispano-americana o constitui o esforço para interpretar a natureza americana realizado pelos cronistas europeus, os que resgatavam as imagens que constituíam seu universo

105 Disponível em:

http://escritoriocentes.educ.ar/recursospdf/lengua/novela_e_historia_alejo_carpentier.pdf

medieval para reinterpretar metaforicamente a nova paisagem, desta interação entre o conhecido e o desconhecido surgiram os primeiros relatos sobre o Novo Mundo. O processo consistia em fazer um paralelo por semelhança, confrontando a paisagem, a flora e a fauna preconcebidas com os novos elementos americanos e o que não tinha comparação era definido através do tato, do olfato e da visão. Mediante este confronto imagético entre o invisível, universo medieval europeu, e a proliferação de imagens visíveis que configuravam o Novo Mundo, os cronistas iniciaram o registro da história da América a partir de um processo metafórico que deu forma a uma nova cultura, uma nova história que nascia da comparação de desigualdades.

Lezama Lima apresenta os fundamentos de sua teoria da imagem em *Las eras imaginarias* (1982, p.44), conjunto de ensaios escritos entre 1958 e 1968, nos quais especifica as condições necessárias para que uma era imaginária aconteça:

[...] esas eras imaginarias tienen que surgir en grandes fondos temporales, ya milenios, ya situaciones excepcionales, que se hacen arquetípicas, que se congelan donde la imagen las puede apresar al repetirse. En los milenios, exigidos por una cultura, donde la imagen actúa en determinadas circunstancias excepcionales, al convertirse el hecho, en una viviente causalidad metafórica, es donde se sitúan esas eras imaginarias. La historia de la poesía no puede ser otra cosa que el estudio y expresión de las eras imaginarias.

O poeta cubano desenvolveu um raciocínio que resume o devir americano como uma era imaginária, a qual acrescenta e transforma fragmentos de outros imaginários, com suas semelhanças e diferenças, construindo dessa maneira o relato do devir americano. Frente à dificuldade do homem americano em entender a formação de sua cultura, Lezama Lima se fez as seguintes perguntas:

En qué forma la imagen ha creado cultura, en qué espacios esa imagen resultó más suscitante, y sobre todo en qué forma la imagen actúa en la historia, tiene virtud operante, son preguntas que sólo la poesía y la novela pueden ir contestando. (MATAIX, 2005).

Para responder essas interrogações o ensaísta cubano propôs uma historiografia tecida pela imagem que opera sobre a tradição cultural, selecionando aqueles momentos em que os fatos se convertem em símbolos culturais.

Sobre o conceito de *imago* desenvolvido por Lezama Lima, Saúl Yurkievich entende que: “[...] *la imago es el motor de la historia. La imagen preside y configura*

las realizaciones históricas; mediante ellas lo imaginario se efectúa: las realizaciones históricas son efectuaciones imaginantes” (2002, p.816). Então, se pode afirmar que a história se constrói mediante um processo interpretativo que se inicia no fato concreto de um tempo histórico determinado registrado pela expressão escrita, e que esse fato ao ser decodificado pelo leitor é novamente interpretado absorvendo um significado social, o que constitui uma reconstrução histórica através da imagem emanada desse fato histórico traduzido para a escrita e logo decodificado pelo sujeito leitor, o que nas palavras de Lezama Lima (1969, p.9) é:

[...] la forma de devenir en que un paisaje va hacia un sentido, una interpretación o una sencilla hermenéutica, para ir después hacia su reconstrucción, que es en definitiva lo que marca su eficacia o desuso, su fuerza ordenancista o su apagado eco, que es su visión histórica.

Portanto, o que o autor quer dizer é que o importante não é o fato histórico em si, mas sua interpretação, sua reconstrução, aspecto que determinará a eficácia ou desuso desse fato. Em *Las eras imaginarias* (1971), o autor cubano faz referência às culturas e às épocas que têm ficado plasmadas na memória da humanidade e que se têm perpetuado através da imagem que projetaram. Por outro lado em *La expresión americana* (1957), Lezama Lima, tinha enunciado os personagens que atuaram nessas culturas ou épocas e que através de suas ações conseguiram perpetuar sua imagem na história de seus povos. Uma concepção de mundo que o autor explica em *La cantidad hechizada* (1970, p.51) com as seguintes palavras: “*Cuando el pueblo está habitado por una imagen viviente, el estado alcanza su figura. El hombre que muere en la imagen gana la sobreabundancia de la resurrección [...]*”. Dessa maneira os povos participam da criação de sua imagem, o que assegura sua persistência na memória cultural e, logo, na história. Assim, os momentos privilegiados da história desvelam a trama que alimenta a imaginação transformadora de um simples fato em conhecimento poético. A visão do autor cubano se apoia nos mitos que se encontram nos atos nascentes da humanidade e enfatiza o uso de método mítico como forma de reconstruir a narrativa histórica, como o explica na citação a seguir:

Todo tendrá que ser reconstruido, invencionado de nuevo, y los viejos mitos, al reaparecer de nuevo, nos ofrecerán sus conjuros y sus enigmas con un rostro desconocido. La ficción de los mitos son los nuevos mitos, con nuevos cansancios y terrores (LEZAMA LIMA, 1969, p.16).

Nessa reconstrução, a literatura deve preservar as épocas que outorgaram riqueza ao movimento social possibilitando o surgimento de grandes períodos, ou seja:

Una obra debe lograr, el surgimiento de imágenes temporales por medio de miradas y retinas, hasta corroer en su visión la imagen de la muerte. Una visión en pro de la reconstrucción de las imágenes y los recuerdos dispersos, como inconsciente de la memoria de los pueblos (LEZAMA LIMA, 1968, p.161-162).

Em *La expresión americana* Lezama Lima apresenta uma multiplicidade de imagens míticas, simbólicas e arquetípicas para configurar a expressão cultural da América. O poeta cubano transita pelo imaginário americano a partir de personagens brilhantes que se têm destacado na história americana, mas muitas vezes resgata personalidades escuras, esquecidas e marginais ausentes na história oficial da América.

Lezama Lima inicia o ensaio constatando que a origem do Barroco americano se encontra nos mitos originários, como o do *Popol Vuh*¹⁰⁶, e através do mito maia tenta explicar o denominado *problematismo americano*¹⁰⁷. A partir das figuras de *Hunanpú* e *Ixbalanqué*, representantes da astúcia e da ousadia do ser americano, Lezama Lima (1969, p.21) desenha a imagem dos heróis cosmogônicos, já os senhores de *Xibalbé* representam o colonizador:

Lo primero que nos despierta en el Popol Vuh, es el predominio del espíritu del mal, los señores de Xibalbé ven rodar los mundos, afianzándose su poderío y su terrible dominio de la naturaleza. Los impasibles contemplan el fracaso de cuantas tretas se establecen para echar a rodar su mandato, que parece estar implacablemente por encima de la naturaleza y de los animales más sutiles.

¹⁰⁶ O *Popol Vuh* é o mais precioso legado mítico e teogônico da antiguidade americana. A primeira parte relata a origem do mundo e a criação do homem; a segunda parte, as façanhas dos heróis míticos *Hunahpú* e *Ixbalanqué*: testemunho da qualidade espiritual da cultura que originou a obra.

¹⁰⁷ Com o conceito de *problematismo americano* Lezama Lima faz referência à concepção, tanto para o colonizador quanto para o colonizado, de que a miscigenação representa uma impureza cultural. In: LEZAMA LIMA, 1969. p 22.

No relato maia, *Hunanpú* e *Ixbalanqué* descem ao inferno, lutam contra os senhores de *Xibalbé* e depois de muitas derrotas alcançam a vitória definitiva libertando a humanidade e criando um novo estatuto tribal.

No capítulo seguinte, ao se referir ao século XVIII, Lezama Lima (1969, p.34) cria a figura do “[...] ‘señor barroco’: “*primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales [...]*” e que vai absorvendo a paisagem e a natureza americana reinterpretando-a desde dentro, a partir de sua vivência nesse hábitat. Uma toma de consciência que o faz conceber sua paisagem de forma diferente à do europeu, posto que:

El primer americano que va surgiendo dominador de sus caudales es nuestro señor barroco [...] Ese americano señor barroco, auténtico primer instalado en lo nuestro, en su granja, canonjía o casa de buen regalo [...] aparece cuando se han alejado del tumulto de la conquista y la parcelación del paisaje del colonizador (LEZAMA LIMA, 1969, p.35).

Esse primeiro americano é dono da paisagem que habita e, portanto, tem o poder de modificá-la e de reinterpretá-la, assume sua imagem e começa a defender seus interesses culturais de acordo com sua própria visão de mundo rejeitando o modelo imposto pelo europeu. Para o ensaísta cubano um exemplo desta ruptura pode ser observada através da ‘indiatidade’ do ser americano representada na figura do índio *José Kondori*, artista que encontrou uma maneira de preservar sua cultura mediante a inclusão camuflada dos símbolos indígenas americanos nas construções coloniais. Para tal façanha *Kondori* colocou junto das colunas gregas e dos anjos rococós o violão e a meia-lua incaica. Lezama Lima (1969, p.36) relata a ação do índio *José Kondori* com as seguintes palavras:

En los preciosos trabajos del indio Kondori [...] se observa la introducción de una temeridad, de un asombro: la indiatidade. En la portada de San Lorenzo, de Potosí, en medio a los angelotes larvales, de las colgantes hojas de piedra, de las llaves que como galeras navegan por la piedra labrada, aparece suntuosa, hierática, una princesa incaica, con todos sus atributos de poderío y desdén.

Fato muito significativo para esse momento histórico posto que o fechado mundo teológico europeu estava sendo invadido de forma sutil e definitiva, momento

em que se rompia a unidade da arte europeia se rendendo ao incaico, configurando uma arte nova. Neste momento não se deve deixar de destacar a poeta *Sor Juana Inés de la Cruz*, nem a Antonio Francisco Lisboa (o Aleijadinho) que junto com *Kondori* configuram as primeiras três vozes barrocas latino-americanas, manifestações do caráter primordial do senhor barroco americano. A partir dessas personalidades, o Barroco latino-americano introduz um novo conceito de beleza. Contudo, para Lezama Lima esta nova concepção de beleza não se manifesta somente na arte, senão também está na natureza americana, posto que a paisagem constitui uma imagem muito significativa para o grupo humano que a habita. De acordo com o poeta cubano a imagem que emana da paisagem é captada pelo indivíduo e este a relaciona com os elementos de seu universo, e o resultado será a visão histórica dessa determinada cultura. A essa interpretação da imagem que emana da paisagem, Lezama Lima (1969, p.111) denomina ‘era imaginária’, pois:

Ante todo, el paisaje nos lleva a la adquisición del punto de mira, del campo óptico y el contorno [...] En América dondequiera que surge posibilidad de paisaje, tiene que existir posibilidad de cultura.

Ao ingressar no século XIX Lezama Lima não alude cronologicamente aos acontecimentos do período da independência, senão que cria a figura do ‘rebelde romântico’ para apresentar personagens da independência hispano-americana que tiveram destinos infelizes, foram mortos, presos, perseguidos ou excluídos. Lezama Lima (1969, p.77-78) confessa que: “*Para ilustrar el XIX hemos escogido las figuras que nos parecen más esencialmente románticas por la frustración*”, como por exemplo, Simón Rodríguez, Francisco Miranda ou José Martí e a seguir explica o porquê de sua seleção:

[...] esa gran tradición romántica del siglo XIX, la del calabozo, la ausencia, la imagen y la muerte logra crear el hecho americano, cuyo destino está más hecho de ausencias posibles que de presencias imposibles. La tradición de las ausencias posibles ha sido la gran tradición americana y donde se sitúa el hecho histórico que se ha logrado. José Martí representa en una gran navidad verbal, la plenitud de la ausencia posible.

Logo Lezama Lima (1969, p.100) exalta a imagem do poeta popular e do senhor estancieiro, que ilustram a reinvenção do castelhano com a expressão *criolla*:

[...] en ese siglo de nueva andadura del romancero agrandada por el vaquero gauchesco, la masa de palabras que estaba congelada en lo gris recibió con él una lanza, que la puso a fluir de nuevo sobre el río.

Finalmente Lezama Lima (1969, p.118) destaca os “*poetas de los comienzos*”, artistas criadores de obras que dialogam com a natureza, fator importante para o pensamento lezameano, posto que:

Después del señor barroco, bien instalado en el centro de su disfrute, el paisaje recobra una imantación más poderosa y demoníaca. El hombre desplazado de su centro, vuelve a él aunque su paisaje se muestre irreconciliable, ya para siempre lejano (LEZAMA LIMA, 1969, p.113).

O que se tem tentado ressaltar ao apresentar este sintético panorama do conteúdo de *La expresión americana* é chamar a atenção para as figuras do “*señor barroco*”, do “*rebelde romántico*”, do “*poeta popular*” e do “*poeta de los comienzos*”, já que são imagens de personagens fictícios através dos quais Lezama Lima define momentos da cultura americana. Uma sequência que revela diferentes épocas, regiões e grupos sociais com a finalidade de detectar tipos de imaginação, momentos em que se deu a potencialidade para criar imagens que configuram eras imaginárias, posto que quando “[...] *la imagen actúa sobre determinadas circunstancias excepcionales, al convertirse el hecho en una viviente causalidad metafórica, es donde se sitúan esas eras imaginarias*” (LEZAMA LIMA, 1982, p.44).

Portanto, a diferença entre uma era imaginária e uma cultura está em que a primeira aconteceria ocasionalmente dentro da segunda ou poderia coincidir com ela, sempre e quando o fato se transforme em “*una viviente causalidad metafórica*”. Ou seja, uma era imaginária seria um desabrochar dentro de uma cultura e este afloramento teria a capacidade de transcender as culturas donde foram geradas e, portanto, poderiam ressurgir em outras culturas. Lezama Lima (1988, p.462) chega a afirmar que uma era imaginária pode ser transgeográfica, transcultural e trans-histórica já que “*Las culturas pueden desaparecer sin destruir las imágenes que ellas evaporaron [...] Las culturas van hacia su ruina, pero después de la ruina vuelven a vivir por la imagen*”. Um exemplo da ressurreição da imagem está, de acordo com Lezama Lima (1982, p.51), na

figura de Martí que, “*como el hechizado Hernando de Soto*¹⁰⁸, *ha sido enterrado y desenterrado, hasta que ha ganado su paz*”. Enfim, o conjunto da obra de José Lezama Lima pode ser considerado uma reinvenção imagética da América, uma forma de explicar o mundo a partir da imagem, uma reconstrução de sua história cultural a partir da releitura do passado histórico.

REFERÊNCIAS

- CARPENTIER, A. **Novela e historia en El recurso del método de Alejo Carpentier**. MEC. Disponível em: http://escritoriocentros.educ.ar/recursospdf/lengua/novela_e_historia_alejo_carpentier.pdf
- FUENTES, C. **Valiente mundo nuevo: épica, utopía y mito en la novela hispanoamericana**. 1ª reimpr. México: F.C.E, 1992.
- LEZAMA LIMA, J. **La expresión americana**. Santiago de Chile: Ed. Universitaria, 1969.
- _____. **La cantidad hechizada**. Habana: Ediciones Unión – UNEAC, 1970.
- _____. **Las eras imaginarias**. 2ª. Ed. Madrid: Ed. Fundamentos, 1982.
- _____. Imágenes de América Latina. **Memorias de América Latina**, Caracas: Universidad Central de Venezuela, n.19, 1988.
- _____. **A Los Grandes Todos**. Montevideo: Editorial Arca. 1968.
- _____. Palabras con José Lezama Lima: La imagen para mí es la vida. In: JIMÉNEZ EMÁN, G. **Talud, Revista Literaria**, Mérida, Venezuela, n.7/8, año IV, p.5-18, mayo de 1975.
- _____. La imagen de América. In: FERNANDEZ MORENO, C. (Coord.) **América Latina en su literatura**. 17ª ed. “Serie América Latina en su cultura”. México: Siglo XXI, 2000. p. 462-468.
- _____. **Diccionario – vida y obra de José Lezama Lima**. Ed. Iván González Cruz. Valencia: Generalitat Valenciana, 2000.
- _____. **Paradiso**. 2ª ed. Madrid: Paris: México: Buenos Aires: São Paulo: Rio de Janeiro: Lima: ALLCA XX, 1996. (Colección Archivos 3)
- MATAIX, R. **José Lezama Lima y la “Reinvención de América”**. Alicante: Biblioteca Cervantes, 2005.
- YURKIEVICH, S. La expresión americana o la fabulación autóctona. **Revista Iberoamericana**, Pittsburgh, Vol. LXVIII, nº 200, p.81, Julio-Septiembre, 2002.

108 Hernando de Soto, “[...] *gobernador de Cuba y conquistador de La Florida, cuyo cadáver – en su segundo enterramiento, para evitar su profanación por los indios – fue echado al Missisipi en el tronco ahuecado de un árbol, interesó profundamente a Lezama, por su amistad con Atahualpa, por su coincidencia con Fernán Ponce de León, buscador de la Fuente de la Juventud y sobre todo por su condición de ‘hechizado’ que navega por el río ‘sobrevive tres años después de su muerte, vuelve muerto para recoger a su esposa y volver a pasear en su castillo’.*” In: LEZAMA LIMA, 1996, p.491.

Artigo recebido em 28/08/2012

Aceito para publicação em 24/09/2012

CAMPOS DE IMAGENS LITERÁRIAS EM LÍLIA A. PEREIRA DA SILVA:

Poesia-desenho-pintura

FIELDS OF LITERARY IMAGES IN LÍLIA A. PEREIRA DA SILVA:

Poetry-drawer-painter

Antonio Donizeti da CRUZ¹⁰⁹

RESUMO: Lília A. Pereira da Silva é escritora, poeta, pintora, desenhista, musicista e ilustradora de livros. Tem publicados 103 livros nas áreas de Literatura: poesia, romance, literatura infantil, Artes plásticas (pintura, desenho), Didáticos de Direito e de Psicologia. Lília nasceu em Itapira (SP). Desenvolve uma técnica que vai desde o acrílico, esmalte, óleo, purpurina, colagem, tela, alumínio, papéis diversos, aquarela, ao guache. Na obra de Lília A. Pereira da Silva, as imagens poéticas ocorrem entrelaçadas no universo imaginário, que registra imagens-desenhos-pinturas alicerçadas nos registros-chave, que direcionam para um elaborado processo poético-criativo centrado na imaginação poética e na ARTE. Suas obras vão do figurativo ao abstracionismo, apresentando também ousadas técnicas expressionistas e surrealistas, com uma obra que revela manifestações e dramas humanos.

PALAVRAS-CHAVE: Imaginário; Projeto estético; Poesia; Pintura; Desenho; Lília A. Pereira da Silva.

ABSTRACT: Lília A. Pereira da Silva is a writer, poet, painter, drawer, musician and illustrator of books. She has published 103 books in Literature areas such as: poetry, novel, infant literature, plastic Arts (painting, drawing), Didactic books of Law and Psychology. Lília was born in Itapira (SP). She has developed a technique that uses acrylic, glaze, oil, bronze powder, collage, aluminum, several papers, aquarelle and watercolour. In Lília A. Pereira da Silva's work the poetic images occurred interlinked in the imaginary universe, which registers images-drawings-paintings based in key-registers that lead to a poetic-creative elaborated process, centered on the poetic imagination and Art. Her works contemplates from the figurative to abstractionism and also presents audacious expressionist and surrealist techniques in a work that reveals human manifestations and dramas.

KEYWORDS: Imaginary; Esthetic project; Poetry; Painting; Drawing; Lília A. Pereira da Silva.

¹⁰⁹ Professor Associado da Universidade do Oeste do Paraná (UNIOESTE), *campus* de Marechal Cândido Rondon, e Bolsista Produtividade em Pesquisa pela FUNDAÇÃO ARAUCÁRIA – Paraná.

Lília A. Pereira da Silva: a Artista da palavra e das cores

A arte está em minha alma
como pássaro vibrando
tão quase sempre cantando.
Lília A. Pereira da Silva

Lília A. Pereira da Silva é escritora, poeta, pintora, desenhista, musicista e ilustradora de livros. Tem publicados 103 livros nas áreas de Literatura: poesia, romance, literatura infantil, Artes plásticas (pintura, desenho), Didáticos de Direito e de Psicologia. Lília nasceu em Itapira (SP). Reside em Itapira, SP. Foi professora de pintura e de piano, tendo participado de concertos. Cursou Secretariado, Jornalismo, Direito e Psicologia. Foi traduzida duas vezes em Paris, em Roma e em Barcelona. A poeta Lília tem poesias versadas em dezenas de outros países. Possui vasta correspondência internacional. Foi a primeira oradora feminina no Salão Nobre da Faculdade de Direito do Largo de São Francisco, em 1971. Representou o Brasil em Literatura, em Toluca, México (1972), e em Artes Plásticas, em Santiago no Chile (1974). Pertence a inúmeras antologias no Brasil e no exterior e é detentora de incontáveis prêmios artísticos, inclusive no México (DF), em Battipaglia e Roma (Itália, Paris e inúmeros nacionais). Instituiu um prêmio anual, desde 1995, de Poesia e Desenho, com apoio da Prefeitura Municipal, Câmara Municipal de Esportes, Cultura e Turismo de Itapira, SP.

Alguns dos títulos publicados pela Autora: *33 anos de Poesia* – 2 vol. (1991), *Diário na Suíça* (2005); *Chuva de gatos verdes* (2004); *Europeanas* (1997); *Saia de cigana entre galáxias* (2001), *Desenho e Pintura* (2002), *Carnaval Brasil* (1996), *Mínimos Conceitos (poesias)* e *Contos Abstratos* (1994), entre outros livros que abrangem a área da poesia, romance, histórias infantis, direito, teatro, psicologia, etc. Lília tem recebido crítica favorável à sua obra de poetas, críticos, artistas plásticos, brasileiros e internacionais. Sobre a Poeta-artista, Cecília Meireles afirma: “Lília – a de olhos guardados nas rosas...” (MEIRELES *apud* SILVA, *33 anos de poesia*, vol. II).

Ilustradora de livros nacionais e estrangeiros, Lília A. Pereira da Silva é também autora de *500 Poesias sem Fronteiras*, totalizando cinco volumes de traduções de cinquenta países. Em 1998 publicou o livro intitulado *The Angles's Surprise*, com suas

poesias versadas em oito línguas, tais como inglês, francês, espanhol, italiano, japonês, latim, norueguês e alemão.

Desenhista e pintora, Lília realizou quase 300 mostras. Recebeu um grande número de prêmios brasileiros e estrangeiros: Battipaglia, Itália; México, DF; Roma; Paris; entre outros. Tem participado também de inúmeras antologias no Brasil e exterior. Pertence a várias Associações e Academias: “União Brasileira de Escritores” (UBE – SP), “Amici Linguarum” (Alemanha), “Société Académique des Arts Libéraux” (Paris), e outras. Foi professora de pintura e piano, tendo participado de concertos. Em relação às artes plásticas, suas obras encontram-se em museus brasileiros e estrangeiros (USA, México, Holanda, França, Itália, Mônaco, Chile.) Desenvolve uma técnica que vai desde o acrílico, esmalte, óleo, purpurina, colagem, tela, alumínio, papéis diversos, aquarela, ao guache (entre outros materiais). Suas obras vão do figurativo ao abstracionismo, apresentando também ousadas técnicas expressionistas e surrealistas, com uma obra que revela manifestações e dramas humanos.

Na obra de Lília A. Pereira da Silva, poesia, desenho, pintura e imaginário estão entrelaçados e apresentam uma confluência de textos-imagens que evidenciam a correlação de sentidos da arte. No dizer da Artista Lília,

Não se prefere uma arte, ela é que nos escolhe. Minha primeira manifestação artística foi no campo da poesia, depois do desenho e em seguida da música. As artes são irmãs. Todas são mensagens do transbordamento de sensibilidade dos que nasceram para transmiti-las. Para mim acontece que a poesia, a pintura e a música se fundem num trabalho literário, pictórico e musical. Quantas vezes não ouço uma música ouvindo-lhe a poesia, sentindo-lhe as cores? Outras, olho uma tela e sou envolvida pela sua música, pelas sua poesia. Em certos momentos, leio versos e até mim vêm as suas cores, as suas melodias. (SILVA, 2002. Contracapa).

Consoante as afirmações de Lília, a poesia, o desenho, pintura e imaginário, são potências capazes de dar sentido à vida. Ao buscar a essência da linguagem, a Artista Lília realiza o poder mágico através das palavras, das formas e cores: ser mediação, comunicação, exercício de construção de sentidos.

Conforme Jean Cohen, a poesia é “uma exaltação do mundo, uma celebração das coisas, devolvidas pela consciência totalizante ao seu poder emocional e imaginário” (1987, p. 250-251). Para o autor, a poesia é uma segunda potência da linguagem. Ela tem um poder de magia e de encantamento cujos segredos a poética tem por objetivo desvendar. Definida como um sistema de desvios, a poesia aparece como pura negativi-

dade, (des)construção da própria estrutura da linguagem. A poesia é uma linguagem sem negação, pois ela não tem um contrário de si mesma. O poeta tem por objetivo construir um mundo despacializado e destemporalizado, onde tudo será totalidade acabada. A poesia só conhece a necessidade e é por isso que ela é em que cada ser e cada coisa, liberta da sua negação, é entregue à sua própria identidade patética (COHEN, 1987, p. 249).

Cohen observa ainda que a lírica é autêntica fenomenologia, isto é, na e pela figuralidade poética é (des)vendado o sentido antropológico do universo habitado pelo homem, pois o mundo poético é o “mundo humano e a poesia é o discurso que o descreve na verdade [...] graças ao uso da linguagem patética, permite-nos – não pensar esse mundo, mas vê-lo e vivê-lo, de algum modo vê-lo viver” (1987, p. 157).

O poeta – como diz José Lezama Lima – por ser o “guardião da substância do inexistente como *possibiliter*” edifica uma poesia que é instante e descontinuidade (1996, p. 190). Na acepção de Lima, o poeta é o guardião das três grandes eficácias ou temeridades concebidas pelo homem: 1. a conversão do inorgânico em vivente, da substância em espírito, pela penetração do alento do oficiante, ato nascente de transsubstancialização, superação do ato nascente aristotélico em puro Nascimento; 2. O inexistente hipostasiado em substância; 3. A exigência total ganha pela superabundância na ressurreição (LIMA, 1996, p. 190). Tal plenitude frente ao “mundo da ressurreição” adquire domínios vastos, ou seja, o poeta, “ser causal para a ressurreição” faz da poesia uma potência pelo fato de o poema apresentar “o testemunho ou a imagem desse ser causal para a ressurreição, verificável quando o *potens* da poesia, a possibilidade de sua criação na finitude, atua sobre o contínuo das eras imaginárias” (LIMA, 1996, p. 221, grifo do autor).

Em meio à crescente “crise contemporânea da linguagem”, o escritor Italo Calvino, em *Seis propostas para o próximo milênio* (2000), identifica as seis qualidades que só a literatura tem o poder de salvar: leveza, rapidez, exatidão, visibilidade, multiplicidade e consistência, virtudes estas que balizam não apenas as atividades dos escritores em geral, mas também os gestos precisos da existência humana.

Calvino, ao se referir à palestra que ouvira na Itália, em 1963, retoma o pensamento de Giorgio de Santillana, sobre a conferência que esse autor ministrara e (re)lembra as informações sobre a precisão dos antigos egípcios ao observar os fenômenos celestes. Para eles, a precisão “era simbolizada por uma pluma que servia de peso num dos pratos da balança em que se pesavam as almas. Essa pluma levíssima tinha o nome de Maat, deusa da balança” (CALVINO, 2000, p. 71). Tal hieróglifo indicava ainda a unidade de comprimento e também o tom fundamental da flauta.

Transpondo essa ideia para a contemporaneidade, Calvino salienta que as três coisas essenciais em relação ao tema da exatidão na literatura são: a) um projeto de obra muito bem definida e calculada; b) a evocação de imagens visuais claras, incisivas e memoráveis; c) e uma linguagem precisa no tocante ao “léxico e sua capacidade de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação” (CALVINO, 2000, p. 71-72).

Mediante imaginação poética e pensamento, o “artista da palavra”, através das escolhas formais na composição, faz com que a obra literária seja “uma dessas mínimas porções nas quais o existente se cristaliza numa forma, adquire um sentido, que não é nem fixo, nem definido, nem enrijecido numa imobilidade mineral, mas tão vivo quanto um organismo” (CALVINO, 2000, p. 84). Por essa razão, a poesia é “filha do acaso”, mas também “a grande inimiga do acaso”, mesmo que este venha “em última instância” ganhar “a partida: *Un coup de des jamais n’abolira le hasard*” (MALLARMÉ *apud* CALVINO, 2000, p. 84, grifo do autor), afirma Calvino. Nessa perspectiva, a frase de Mallarmé e as observações precisas de Calvino em relação à poesia convergem para o universo da linguagem capaz de traduzir as nuances do pensamento e da imaginação, sem esquecer o aspecto lúdico da linguagem, pois a poesia instaura uma espécie de jogo, em que o poeta e o leitor surgem como criadores. O primeiro decifra a Natureza e dá forma viva à linguagem; o segundo interpreta o momento de criação do poeta e completa o “circuito da poesia”.

O filósofo Edgar Morin define a poesia como amor, estética, prazer, participação e, principalmente, vida (1998, p. 59). Ela é, igualmente, a manifestação de possibilidades infinitas da indeterminação humana. Já a criação poética tem o poder de reativar os conceitos analógicos e mágicos do mundo e, também, despertar as forças adormecidas do espírito, com o intuito de reencontrar os mitos esquecidos. Para o filósofo, a poesia não é somente um modo de “expressão literária”, mas um “estado segundo” vivenciado pelo sujeito e que deriva da participação, da exaltação, embriaguez e, acima de tudo, “do amor, que contém em si todas as expressões desse estado segundo. A poesia é liberada do mito e da razão, mas contém em si sua união” (MORIN, 1998, p. 9). Essas duas forças são capazes de realizar a grande transformação vital, quer dizer, o amor se liga à “poesia da vida”. Amor e poesia se mesclam e se identificam entre si. Já o sentido do amor e da poesia aponta para a qualidade suprema da vida. Amor e poesia – quando concebidos como fins e meios do viver – dão plenitude ao “viver por viver” (MORIN, 1998, p. 9-10). O filósofo ainda complementa:

A vida é um tecido mesclado ou alternativo de prosa e poesia. Pode-se chamar de prosa as atividades práticas, técnicas e materiais que são necessárias à existência. Pode-se chamar de poesia aquilo que nos coloca num estado segundo: primeiramente, a poesia em si mesma, depois a música, a dança, o gozo e, é claro, o amor. (MORIN, 1998, p. 59-60)

Em relação à figura do poeta, Morin destaca que este é portador de uma competência plena, “multidimensional”, pois sua mensagem poética tem a capacidade de reanimar a “generalidade adormecida”, ao mesmo tempo em que “reivindica uma harmonia profunda, nova, uma relação verdadeira entre o homem e o mundo” (MORIN, 1998, p. 158).

Wassily Kandinsky, em *Ponto de linha sobre o plano*, salienta que

[...] a criação ritmada do poema encontra sua expressão nas linhas retas e curvas, e sua alternância lógica se desenha com uma precisão gráfica na métrica poética. Fora das medidas ritmadas, que são precisas, o poema ganha com recitação de uma linha melódica musical, que exprime de maneira estável e variável o *crescendo* e o *decrecendo*, a tensão e a distensão. Essa linha é organicamente lógica, pois é ligada ao conteúdo literário do poema – tensão e distensão dependem do conteúdo (KANDINSKY, 2001, p. 89, grifos do autor).

A arte abstrata, no dizer de Kandinsky, deve contar com as formas mais precisas do que a arte figurativa, e que os problemas puramente formais são essenciais para a primeira, por vezes dispensáveis para a segunda. Examinamos a mesma diferença falando do ponto – e, como dissemos, o ponto é silêncio (2001, p. 89). Já a linha geométrica é um ser invisível, ou seja, é o rastro do ponto em movimento, logo seu produto, uma vez que ela “nasceu do movimento – e isso pela aniquilação da imobilidade suprema do ponto. Produz-se aqui o salto do estático para o dinâmico. A linha é, pois, *o maior contraste* do elemento originário da pintura, que é o ponto. Na verdade, a linha pode ser considerada um elemento secundário.” (KANDINSKY, 2001, p. 49, grifos do autor).

Já o ponto geométrico, no dizer de Kandinsky, “é um ser invisível. Portanto, deve ser definido pelo imaterial. Do ponto de vista material, o ponto é igual a Zero” (2001, p. 17). O ponto geométrico é, nessa concepção do autor, esse Zero – o ponto geométrico – evoca a concisão absoluta, isto é, a maior reserva, que no entanto fala. Assim, o ponto geométrico é, de acordo com Kandinsky, a derradeira e única *união do*

silêncio e da palavra. É por isso que o ponto geométrico encontrou sua forma material em primeiro lugar na escrita – ele pertence à linguagem e significa silêncio (2001, p. 17, grifos do autor).

Em relação ao desenho, Annateresa Fabris (2000), em *Antonio Lizárraga: uma poética da racionalidade*, destaca que ele tem merecido um destaque no âmbito da produção artística contemporânea. E salienta:

Se, até o século XX, o desenho fora um exercício, um ensaio que preparava e permitia testar a eficácia de um projeto que se materializava em outras técnicas, tal situação se modifica com as vanguardas históricas, que conferem autonomia ao que tinha sido visto até então como um meio auxiliar. Rompidas as antigas hierarquias que diferenciavam desenho e obra, projeto e objeto, o signo gráfico ganha um lugar privilegiado por favorecer a manifestação da rarefação da imagem interior. Não sendo constrangido pelo entrave da matéria, o desenho permite materializar diretamente o projeto da imaginação, pois flagra o momento que antecede o signo. Desse modo, evidencia que o momento de elaboração mental da obra começa antes de qualquer signo concreto, como sistema de relações espaço-temporais, como matéria desmaterializada à qual a folha de papel conferirá uma consistência bidimensional e, assim mesmo, impalpável (FABRIS, 2000, p. 103).

A autora observa ainda que o desenho tem o poder de “potencializar”, fazendo aparecer a imagem através do movimento e, ao mesmo tempo, traduz o movimento direto da imagem em prol de uma execução rápida e direta (FABRIS, 2000, p. 104).

Nos desenhos de Lília A. Pereira da Silva, nota-se a intencionalidade da artista em organizar os espaços e as linhas do desenho, tal como em um jogo em que a emoção não está fora do tema, mas no plano da pura visualidade. Dessa maneira, ela dá visibilidade às linhas e formas a partir de uma operacionalidade em que o desenho adquire estruturas de signo construtivo, em que há a orientação da artista no sentido de dar expressividade às linhas, pontos, planos, cores, projetadas tanto no desenho quanto na pintura.

Poesia, pintura e desenho em Lília A. Pereira da Silva

Outra noite, ao fechar o livro, os olhos vermelhos de insônia, a cabeça fervendo de ideias em guerra, enquanto olhava sem olhar através da janela a paisagem negra, atravessada pelas luzes velozes

dos automóveis, me ouvi a murmurar:
*cinzenta é a teoria, verde a árvore da
vida. Verde ou dourada? Não importa.*
Talvez verde e dourada.
Octavio Paz (1991, p. 236)

Palavra poética e imaginação estão interligadas na lírica de Lília A. Pereira da Silva. Através da palavra e da leitura do poema ocorre o “circuito” da poesia.

No poema “Retrato” – de Lília A. Pereira da Silva –, a intensificação do amor à poesia e as imagens da estrela, floresta, ilha, flores, palhaços, trazem um encantamento lírico no enunciado do eu lírico:

RETRATO

Vivo ilha na floresta,
cercada de gnomos, bruxas,
e palhaços.
O caminho é só meu. A fome é minha,
as flores exalam seiva do terreno venenoso.
Mas
uma estrela cadente
nunca deixou
de iluminar-me as mãos
nas Poesias.

(SILVA, *Chuva de gatos verdes*, 2004, p. 51).



Figura 1: Desenho de Lília A. Pereira da Silva.

Fonte: SILVA, *Desenhos para Pedrinho*.

Percebe-se que a poesia liliana reside na busca memorável e densa das palavras e na concretização de um fazer poético enquanto “felicidade da expressão verbal”, que no dizer de Calvino, efetiva-se mediante “uma fulguração repentina”, em alguns casos, mas na maioria das vezes, tal processo implica sempre em “uma paciente procura do *mot juste*, da frase em que todos os elementos são insubstituíveis, do encontro de sons e conceitos que sejam os mais eficazes e densos de significado” (CALVINO, 2000, p. 61, grifos do autor). Dessa forma, o fazer poético liliano está embasado, essencialmente, na busca da palavra exata para concretizar a comunicabilidade lírica.

Na obra de Lília A. Pereira da Silva, as formas do imaginário não são simples temas. Elas ocorrem entrelaçadas quer às obras literárias quer às pictóricas no universo liliano, que registra imagens direcionadas a um cuidadoso processo de escritura e elaboração “poético-pictórica” alicerçados na imaginação poética, tal como no poema sintético:

RAZÃO MAIOR

Mais que a vida,
o mistério da Poesia.

(SILVA, *Saia de cigana entre galáxias*, 2001a, p. 105).

A construção poética e o projeto estético liliano residem nos procedimentos e nas formas escolhidas, nos ritmos, no enxugamento dos textos, “nas pinceladas poéticas” de palavras, cores e formas. Seus poemas registram o teor de modernidade e contemporaneidade. Assim, na poesia de Lília verifica-se a preocupação do eu poético em relação à elaboração precisa da linguagem, registrada na maneira de interpretar o mundo e as coisas.

No poema “Serva da poesia”, as indagações da linguagem e os questionamentos do eu lírico direcionam o poema para um sentido de busca da expressão poética e de comprometimento com a poesia:

SERVA DA POESIA

De quem é o palhaço sobre a mesa
e o rei que na lonjura me seduz?
Arredem esta máscara em meu quarto:
no cotidiano quero ser sem ela.

Por que me procuram os maltrapilhos
inatos do saber e da bondade,
se o que procuro é ser como queria
curtindo a solidão, mais fiel serva,
à fonte dos versos que fui eleita?

(SILVA, *Chuva de gatos verdes*, 2004, p. 83).



Figura 2: “Palhaço Chicão e Me-Acuda”.

Fonte: SILVA, *Histórias o espantalho pescador*, 2010, p. 45.

Do ofício do verso à procura constate da poesia, o eu lírico afirma “curtir a solidão”, que se presentifica na maneira de o poeta sentir o mundo na entrega completa do ato criador, enquanto exercício e comprometimento perante a vida e a arte, mediante a efetivação de um pensamento capaz de (re)inventar universos imaginários.

A forma como o sujeito da enunciação se projeta, sem máscaras, faz do poeta um apaixonado pela linguagem ao compartilhar a palavra com o interlocutor, ou seja, mediante a palavra e encantamento da linguagem, a poesia liliana torna-se expressão máxima de uma constante mediação fraterna, centralizada no diálogo e comunhão.



Figura 3: “Palhaço ‘Plim Plim’”...

Fonte: SILVA, *Histórias o espantalho pescador*, 2010, p. 118.

O poema intitulado “O Palhaço” mostra a magia de um tempo e espaço exuberantes, marcados pela distração do eu lírico no tempo da infância, das representações circenses e da fantasia envolvente, que encontra no tempo passado, uma forma do sujeito de enunciação (re)memorar situações vivenciadas mediante a palavra poética:



Figura 4: Desenho de Lília A. Pereira da Silva.

Fonte: SILVA, *Impacto*, 1996, p. 60.

O PALHAÇO

Não conhecia os deuses em criança.
 Eles é quem sabiam
 ditando-me poesias.
 No circo, o palhaço era todosdeuses
 que eu conheceria.
 Na juventude, virouestátua
 colorida
 – o sorridente mágico a brincarcomigo
 e a invadir-me telas e pincéis.

Hoje é obelisco, nos meus cabelos brancos,
 mais alto que o cume de outrastorres.

Tão mágico, tão insistente
 que é o único
 a invadir-me as venezianas
 sorrindo, nas alvoradas,
 a deitar notravesseiro que o espera.

São Paulo, fevereiro de 1995.
 (SILVA, *Impacto*, 1996, p. 61).

Mediante o ato imaginativo, Lília A. Pereira da Silva concretiza uma poesia que é mediação solidária com o leitor, ou seja, sua voz “participativa” abre múltiplos espaços de interlocução. O desenho de palhaços – da artista e poeta Lília A. Pereira da Silva – que ilustram o poema, com seus traços e linhas envolventes, em redobramentos, se destacam na interação desenho/palavras, registrando a proximidade temática da figura dos palhaços com os versos que apresentam imagens do tempo e de vivências do eu lírico, que se diz envolvido pela magia das cores e das formas representativas dos palhaços. Na infância e adolescência, eles eram os portadores da alegria e futuros “deuses”. Esses mesmos palhaços que se presentificaram nas “telas” coloridas, dão significado à vida do eu lírico, no tempo presente, projetando momentos de alegria, com seus sorrisos a invadir o espaço vital do sujeito lírico. A poeta Lília elabora novos procedimentos com os versos do poema efetivando a junção de duas ou mais palavras, criando, assim, imagens inusitadas.

A síntese é, também, forma escolhida intencionalmente pela Poeta, com seus versos precisos, sugestivos, com imagens visuais nítidas, com suas “pinceladas” de palavras-cores, com uma poesia marcada pela exatidão e que projeta espaços de interação eu-leitor-mundo, concretizando, dessa maneira, uma operação poética que registra uma linguagem que traduz as nuances do pensamento e de uma imaginação lírica, consubstanciada naquilo que Calvino, referindo-se às definições de imaginação a partir do pensamento de Starobinski, denomina “descrição minuciosa do mundo” capaz de exprimir “o segredo da vida”. Assim, a imaginação do artista – espécie de “máquina eletrônica” – revela-se como “um mundo de potencialidades”, isto é, “a mente do poeta, bem como o espírito do cientista em certos momentos decisivos, funciona segundo um processo de associações de imagens que é o sistema mais rápido de ordenar e escolher entre as formas infinitas do possível e do impossível” (CALVINO, 2000, p. 107). Dessa forma, mediante os artificios da linguagem e a (inter)ligação poesia e imaginação, configuram-se, nos versos lilianos, uma (re)evocação através da palavra instauradora de sentidos, projetando, assim, um espaço mágico e de encantamento perante o ofício do verso.



Figura 5: Imagem da pintura da série “Palhaços”,
em papel com téc. mista,
São Paulo, 1991, de Lília A. Pereira da Silva.
Fonte: SILVA, *Desenho e Pintura*, 2002, p. 321.

“Cair da estrela” é um texto que relaciona a imagem do poeta como “vidente” capaz de ver os “fantasmas coloridos”, de discernir as vicissitudes da vida:

CAIR DA ESTRELA

Estrela caiu na calçada.
Dá risada o palhaço,
e passa.
O mudo maravilhado
angustia-se da beleza,
e guarda-a.
O cego, não a presente
e talvez a sonhe.
O fauno abraça-a.
Éolo, fâ-la brilhar mais que outras,

mas é arauto indiferente.
Ninfas comentam a estrela
Ser poeira da lua, ainda,
depois, nada.
Mas o poeta namora o pedestal
sangrado, sob a estrela.
Vê fantasmas coloridos
que volteiam o astro.
E, cocheiro de sua alma,
ouve-a relógio de relâmpagos,
mesmo assim caída,
e deslumbra-se dela.
É o único que sabe
que ela trocou o azul
e seu corpo,
por rosas.
(SILVA, *Altar das cicatrizes*, 1966).

Os versos são livres, cadenciados por um ritmo que decorre da sucessão dos grupos de força valorizados pela entonação, pela maior ou menor rapidez na enunciação. Na base da criação poética líliliana estão a noção de ritmo e o senso de trabalho poético. Ao assumir o verso livre, o Eu poético reflete sobre o que pode haver de efetivamente poético no que se refere à arte de criação. Ao se valer da linguagem metafórica, o sujeito poético encontra inusitadas formas de sentido ao seu ato criador.



Figura 6: Desenho de Lília A. Pereira da Silva

Fonte: SILVA, *Desenhos para Pedrinho*.

Sobressai, nos versos, a imagem do poeta enquanto “vidente” capaz de ver e sentir as manifestações da vida com suas estrelas matizadas de luzes, cores e poeiras que representam espaços de poesia-vida.

As imagens do poema como “lua”, “estrela”, “astro”, são comparadas como aqueles objetos intencionais de que fala Roman Ingarden, para que algo de diferente aconteça, pois, o estrato dos objetos apresentados na obra de arte tem a função de trazer à luz determinadas qualidades metafísicas, e ao mesmo tempo, revelá-las. É por essa razão que ele vê a obra de arte como um milagre, ou seja, ela “existe e atua sobre nós e enriquece extraordinariamente a nossa vida, oferece-nos momentos de deleite e de descida às profundezas abissais do ser” (INGARDEN, 1979, p. 409).

“Chão dividido” apresenta-se como uma poesia participativa, em que o eu lírico feminino busca dividir suas alegrias, seus momentos mágicos, quer na “alegria de viver”

quer nos sentimentos de solidão, nas cintilações das estrelas, na forma de lírios ou abismos, mas, acima de tudo, enquanto “sinal de dividir”:

CHÃO DIVIDIDO

Dentro de minhas paredes,
sinal de dividir.
Em meu traje de freira,
sinal de dividir.
No vestido de palhaça,
sinal de dividir.
Nos andrajos de mendiga,
meu sinal de dividir.
Em meu gesto de ladra,
sinal de dividir.
Em meu casaco de fera,
sinal de dividir.
Na fantasia de mãe,
meu sinal de dividir.

Na solidão, na estrela,
no lírio do meu passado,
no abismo de mornas noites,
no vento lambendo estigmas
na coroa de minha frente,
o sinal de dividir!...

Minha prisão: só a minha,
sinal-sempre: dividir!
Os pulsos, se dou a faunos,
e juro fidelidade,
prometo, se há silêncio,
prometo, se há palavra,
prometo ao corpo e ao espírito,
prometo a mim dividir-me.
(SILVA, *Altar das cicatrizes*).

São versos que mostram o poder da palavra poética e a força da linguagem na confluência participativa do sujeito lírico/leitor, com suas nuances frente aos sinais de partilha e comunicabilidade lírica que a poesia é capaz de proporcionar. O eu lírico feminino, ao vivenciar a condição de solidão, faz do “chão dividido” – metáfora de vida – um espaço aberto de partilha para com o outro, sempre direcionando o sentido da vida ao “sinal de dividir”, quer seja com seus trajes de freira, de palhaça, nos andrajos de mendiga, ou “na fantasia de mãe”. Nos espaços mais aconchegantes, íntimos, de vivências solitárias, há os momentos de uma participação efetiva do eu lírico no “sinal-

sempre” de dividir e na entrega de “corpo e espírito” à fidelidade e promessas da palavra e do silêncio.

A poesia liliana aponta para a experiência cotidiana e a transcende mediante a imagem poética, que se reporta a uma dimensão maior, despertando no leitor um sentimento de plenitude e fascinação perante as palavras. Assim, a poesia é uma forma de auto-revelação, que permite um constante “recriar-se e recriar-nos”, pois conforme Octavio Paz, ela “é um tecido de conotações, feita de ecos, reflexos e correspondências entre som e sentido” (1991, p. 151). Na obra de Lília A. Pereira da Silva há todo um universo de recordações que direcionam para lugares e espaços vitais. Mediante a linguagem poética – enquanto viagem e travessia – a Poeta rememora impressões de viagens e recupera fatos e momentos vividos no exercício poético e imaginário.

No poema “O traje”, o eu lírico expressa sua condição existencial:

O TRAJE

porque na pupila existencial e na morta
a noite foi sempre espinho,
os palhaços sentaram-se na soleira da memória
e me emprestaram as vestes.

então me inebriei da canção de arena
de tua sombra,
e irresponsável e encorajada,
aguardei o resultado da espera.
(SILVA, *Estrela descalça*. p. 19).



Figura 7: Ilustração de Manabu Mabe.

Fonte: SILVA, *Estrela descalça*, p. 19.

“Do Poema” é um texto que apresenta imagens relacionadas ao ofício poético, no qual a poesia é vista como destino pelo eu lírico, ou seja, “um vício” marcado pela forma “mais útil”, entre abismo de encantamento do eu para com a linguagem do poema:

DO POEMA

Corvos presos em redomas,
galos que acordam no ocaso,
anjos de esterco e chifres,
deuses marcados de andrajos,
são o meu vício mais útil,
no abismo roxo, encantados.

são o meu vício mais útil,
no abismo, tão abraçados.
na sola, em borrões azuis
se esborrifam no futuro
quando retorno o meu passo.

são o meu vício mais útil,

e nos meus nervos, fadados.
(SILVA, *Estrela descalça*. p. 26).

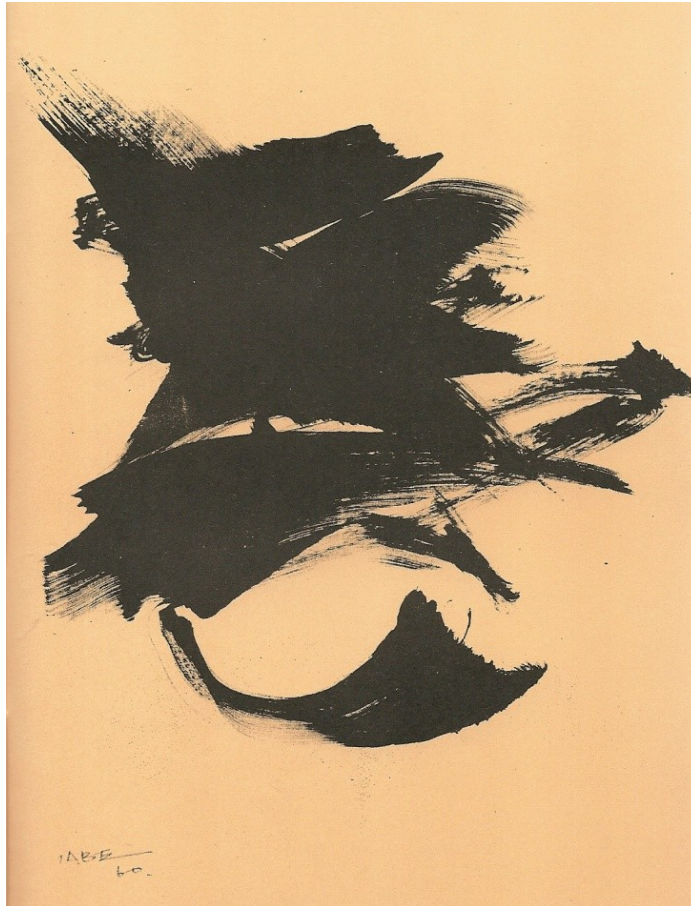


Figura 8: Ilustração de Manabu Mabe.

Fonte: SILVA, *Estrela descalça*, p. 26.

O texto é um convite ao leitor para partilhar do processo poético e é um presente original e comunicativo do eu poético ao leitor. Além de comunicação, a poesia é participação e revelação do ser. Nesse sentido, Iuri Lotman (1978), afirma que a representação da criação poética tem como base os modelos cibernéticos do processo criador, ou seja, a escolha das variantes possíveis da formulação de um determinado conteúdo deve levar em conta as regras formais restritas. Se para o criador do texto se esgota a entropia da flexibilidade da linguagem, para o receptor pode ser de um modo muito diferente. O poeta sabe que podia ter escrito de outro modo. Para o leitor, não há nada de contingente no texto, recebido como artisticamente perfeito. O poeta é auditor

dos seus versos e pode escrevê-los guiado por uma consciência de auditor. Dessa forma, a flexibilidade da linguagem passa a uma carga significativa complementar, elaborando uma entropia particular do conteúdo poético. A simples repetição de uma palavra várias vezes torna-a desigual a ela própria (LOTMAN, 1978, p. 66-67). Nesse sentido, a explícita reiteração pelo sujeito da enunciação nos versos: “são o meu vício mais útil”, apresenta um jogo de imagens interligadas ao ofício poético e à consciência do Ser. A imagem do “abismo, roxo, encantados” e “os borrões azuis”, com suas perspectivas do futuro, faz com o que o poeta trilhe os caminhos de partilha da poesia e, nesse embate, se sente com seus nervos “fadados” perante o mistério de encantamento do Eu para com a palavra poética, ou seja, um espaço de participação, pois o poema, com suas imagens dos “corvos”, “galos”, “anjos” e “deuses”, configura um sentido vital à arte, concretizando, assim, a “heterogeneidade do ser”, de que fala Paz. Desse modo, o texto “Do poema” tematiza o fazer poético, evidenciando a relação poesia/linguagem, pois a linguagem é “poesia em estado natural”, no dizer de Paz. Em sua essência a linguagem é simbólica, ou seja, consiste em representar um elemento da realidade por outro, tal como ocorre com as metáforas. Cada palavra ou grupo de palavras é uma metáfora. A palavra é símbolo que emite símbolos (PAZ, 1982, p. 41).

A ilustração do poema, realizada pelo Artista Manabu Mabe, traz imagens-desenho que parecem formas de pássaros – corvos, galos, seres voláteis – aproximando, assim, as pinceladas que apontam para um processo criativo e imaginário dando a ideia de leveza, mesmo que no dizer do eu lírico, os corvos estejam “presos em redomas”. A imagem do corvo relacionada ao ofício da poesia é uma constante na literatura mundial, a exemplo do poema “O corvo”, de Edgar Allan Poe. A imagem do corvo, no dizer de Chevalier e Gheerbrant, está, muitas vezes, relacionada ao processo criativo e à inteligência, isto é, a imagem desse pássaro negro é representada pela intersecção entre o plano divino e o humano (2002, p. 690). Conforme os autores, a imagem do pássaro, das aves em geral – na poesia – pode estar também relacionada ao canto da criação poética, naquilo que Saint-John Perse apresenta de forma intuitiva uma “espécie de pureza primordial nesta linguagem [dos pássaros], quando escreve: *Os pássaros guardam entre nós alguma coisa do canto da criação*” (PERSE *apud* CHEVALIER; GHEERBRANT, 2002, p. 690; grifos dos autores).

Em “Poema da posse”, as imagens de pássaros, papoulas, faunos, rosas, ninfas, sóis, estão relacionadas ao ofício do verso, no qual o sujeito da enunciação busca no tempo presente, no “agora”, o olhar de concentração à natureza circundante:

POEMA DA POSSE

Agora,
além da janela
serão gestos de linho,
pássaros chineses e papoulas.

repousarão luazes de neblinas
e sóis de ramos cinzentos.
o chão será de paina e carneiros,
e os chacais, perdidos na distância.

agora,
os pássaros chineses e papoulas
encantarão os faunos que desamei
e as ninfas que te formaram,
em rosas de pó,
florindo outubro...
(SILVA, *Estrela descalça*, p. 42).



Figura 9: Ilustração de Manabu Mabe.

Fonte: SILVA, *Estrela descalça*, p. 42.

A palavra “pássaro” pode simbolizar o poema ou a palavra poética, cuja associação imagética justifica-se na medida em que o pássaro e outros seres alados são símbolos de espiritualização. A imagem do pássaro simboliza, ainda, a manifestação do plano espiritual. O poder de voar predispõe o pássaro a ser símbolo de transcendência. Segundo Chevalier e Gheerbrant, o pássaro simboliza, na poesia, a imortalidade. Simboliza ainda a alma, e tem um papel de intermediário entre a terra e o céu (2002, p. 687-690). Já a ilustração do poema – por Manabu Mabe – dá a ideia-imagem de um pássaro, pois o Artista, com pinceladas rápidas, desenha a forma de um pássaro. Segundo Chevalier e Gheerbrant, os pássaros simbolizam, também, “os estados espirituais, os anjos, *os estados superiores do ser*. Os numerosos pássaros azuis (Maeterlinck) da literatura chinesa dos Hans são fadas, imortais, mensageiros celestes” (2002, p. 687, grifos dos autores).

Em “Poema rubro”, nota-se, por parte do eu lírico, que o fazer poético é capaz de atingir pontos culminantes de uma busca que se faz anseios; de sentir que os “cacos da ilusão”, ficam em segundo plano frente à forma de ver a vida enquanto fonte de “infinito”, uma vez que a escrita do poema surge como sinal de permanência:

POEMA RUBRO

ferido, cabisbaixo, já não existes
com cacos de ilusão dentro do bolso.
e já não escrevo apenas, no infinito
o meu anseio,
com o giz das estrelas,

agora, nascidos colunas sobre o abismo,
e tocados de sol,
com nossas máscaras pendentes.
(SILVA, *Estrela descalça*, p. 43).

Os versos evidenciam que, mediante a força da palavra poética e com “o giz das estrelas”, é possível (re)configurar os desenhos de tempo presente, situados no “agora”, mesmo que haja o abismo e as “máscaras pendentes”, a imagem do sol sobressai enquanto fonte de luz e energia portadora de um sentido vital.

“Façanha do apuro”, de número um, apresenta imagens do tempo relacionadas à poesia, definida como escudo capaz de proteger o eu lírico das adversidades da vida:

FAÇANHA DO APURO

Façonha do apuro
 a vida, até agora.
 Pecado inacabado,
 Até amanhã.
 Muletas na alma,
 usadas
 na distorção da cartola do mágico,
 que me cobre a nudez
 com margaridas de espadas.

Que as patas do trovão
 voltem eternas;
 cavalgarei em mim
 – poesia-escudo.
 (SILVA, *Pólen de Faunos (Cartas de Amor)*, 1991, *33 anos de Poesia*,
 vol. 1, p. 11).

Qual um “mágico”, o eu poético faz com que sua poesia se desdobre verso a verso, imprimindo a cada série verbal, a busca de uma unidade totalizadora do espaço que logo é retomada pela consciência da fragilidade do tempo. Nesse sentido, o tempo presente surge da tomada física do espaço, com o qual o sujeito poético reinventa um mundo de sentidos. O poema ganha, assim, contornos de uma linguagem que vai ao encontro do processo de objetivação e substantivação, sendo o poema o próprio objeto. Já o poeta – mágico da linguagem – entre as “façonhas do apuro” e no “agora” do viver, faz da “poesia-escudo” uma forma de eternizar o instante poético.

Em “Anjo Narciso”, realidade e imaginação se configuram no poema formando uma rede de imagens:

ANJO NARCISO

Preferir o anjo
 não era fantasia:
 eu estava nua
 e precisava tatuar-me
 da galáxia,
 sem mais permitir
 me consumirem
 cintilâncias.

E o recebi com hálito de harpas,
 confuso de gardênias e jasmins
 e promessas de sonhos nem pensados.

E o recebi. Mas ele não me olhava
 – o anjo leve qual plumas de estrelas...

Eu escolhera o anjo alentador de risos,

de coração de sol e lua pelos dedos,
 mandala de gaivotas pelos passos,
 Mas ele persistiu tão só se olhando
 e não se deu a mim sequer de esmola,
 e não ouviu o rumor do meu grito,

a que eu entendesse,
 descalça de fascínios,
 ser toda preferência, fantasia.
 (SILVA, *Elipses do Anjo*, 1993, p. 17).

O ato criador liliano reveste-se de uma sistemática arquitetura, operação alquímica com as palavras, com uma poesia que se centraliza nos artifícios da construção poética e na “lapidação” da matéria verbal, com uma imagística que visa transcender a expressão comum. Nos versos do poema, o eu lírico feminino se diz nua, ao preferir o “Anjo Narciso”, com suas “promessas de sonhos” e “hálito de harpas”. Há, no texto, a acolhida por parte de eu lírico, mas o mesmo não ocorre com o anjo que não corresponde aos anseios de sujeito lírico pela forma de “ser toda preferência” e de sobrepor a fantasia à realidade. Na busca do outro, enquanto “anjo leve qual plumas de estrelas”, o eu lírico sente a carência e necessidade de tatuar-se da galáxia e suas cintilações.

Nos versos do poema constata-se a capacidade criadora da poeta Lília ao dar sentido ao seu ato criativo, pois ao elaborar o texto, independentemente de ser um mero reflexo do mundo exterior ou uma criação do cérebro, ou do sentimento humano, ela o alicerça tendo por base a imaginação criadora, baseando-se na combinação, de dar um sentido distinto à criação literária.

Verifica-se na poesia de Lília A. Pereira da Silva, uma articulação laboriosa em relação ao fazer poético, o cuidado na escolha do vocábulo, pois a Poeta coordena o maior número de partes e de fatores independentes na elaboração do poema, como o som, o sentido, a sintaxe, o real e o imaginário, a lógica e também a dupla invenção do conteúdo e da forma. Através da linguagem cotidiana, comum, a poeta Lília Silva arquiteta uma construção lírica que apresenta “uma *Voz pura*, ideal”, – como diz Valéry – “capaz de comunicar sem fraquezas, sem aparente esforço, sem atentado ao ouvido e sem romper a esfera instantânea do universo poético, uma ideia de algum *eu* maravilhosamente superior” (VALÉRY, 1991, p. 218, grifo do autor).

Na obra de Lília A. Pereira da Silva, as imagens poéticas ocorrem entrelaçadas no universo imaginário, que registra imagens-desenhos-pinturas alicerçadas nos “registros-chave”, que direcionam para um elaborado processo poético-criativo centrado

na imaginação poética e na ARTE. Assim, constata-se, na poesia líliana, a efetiva preocupação do Eu poético em relação à elaboração precisa da linguagem, registrada na forma de interpretar e vivenciar o mundo e as coisas, isto é, ao “celebrar” a poesia, Lília Silva apresenta o ato criador como um exercício de encantamento da linguagem e comprometimento perante a vida e a arte.

REFERÊNCIAS

Obras de Lília A. Pereira da Silva

SILVA, L. A. P. da. **Estrela descalça**. Capa e ilustração de Manabu Mabe. São Paulo: 1960 (Coleção dos Novíssimos).

- _____. **Serenata do abismo**. São Paulo: Alarico, 1963.
- _____. **Altar das cicatrizes**. São Paulo: Brasil, 1966.
- _____. **Pólen de Faunos** (Cartas de Amor). In: 33 anos de Poesia, 1991, vol. 1.
- _____. **33 anos de poesia**. São Paulo: Scortecci, 1991 (vol. 1).
- _____. **33 anos de poesia**. São Paulo: Scortecci, 1991 (vol. 2).
- _____. **Elipses do anjo**. São Paulo: Scortecci, 1993.
- _____. **Impacto**. São Paulo: Scortecci, 1996.
- _____. **Carnaval Brasil / Carnival Sketches**. São Paulo: Scortecci, 1996.
- _____. **Europeanas**. São Paulo: Scortecci, 1997a.
- _____. **Carta à minha sombra**. São Paulo: Scortecci, 1997b.
- _____. **Saia de cigana entre galáxias**. São Paulo: Scortecci, 2001a.
- _____. **Desenhos para Pedrinho**. São Paulo: Scortecci, 2001b.
- _____. **Desenho e pintura / Lília A. Pereira da Silva**. São Paulo: Scortecci, 2002.
- _____. **Chuva de gatos verdes**. São Paulo: RG Editores, 2004.
- _____. **Diário na Suíça**. São Paulo: RG Editores, 2005.
- _____. **História do espantalho pescador**. São Paulo: RG Editores, 2010.

Obras teóricas

- CALVINO, I. **Seis propostas para o próximo milênio**. Trad. Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2002.
- COHEN, J. **A plenitude da linguagem** (Teoria da poeticidade). Coimbra: Almedina, 1987.
- FABRIS, A. **Antonio Lizárraga. Uma poética da radicalidade**. Belo Horizonte: C/Arte, 2000.

INGARDEN, R. **A obra de arte literária**. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1979.

KANDINSKY, W. **Ponto e linha sobre o plano**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

LEZAMA LIMA, J. **A dignidade da poesia**. Trad. Josely Vianna Baptista. São Paulo: Ática, 1996.

LOTMAN, I. **A estrutura do texto artístico**. Lisboa: Estampa, 1978.

MORIN, E. **Amor, poesia, sabedoria**. Trad. Edgard de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

PAZ, O. **O arco e a lira**. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982 (Coleção Logos).

_____. **Convergências: ensaios sobre arte e literatura**. Trad. Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

VALÉRY, P. **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 1991.

Artigo recebido em 12/09/2012

Aceito para publicação em 24/09/2012

A FORMA ÓBVIA: POESIA E PINTURA EM LUCINDA PERSONA

THE OBVIOUS FORM: POETRY AND PAINTING IN LUCINDA PERSONA

Célia Maria Domingues da Rocha REIS¹¹⁰

Renato Cardoso de MORAES¹¹¹

RESUMO: Lucinda Nogueira Persona, escritora paranaense radicada em Mato Grosso, premiada pela União Brasileira de Escritores, apresenta em sua obra muitos recursos plástico-pictóricos, tanto em verso como em prosa. No presente estudo, investigamos algumas relações entre os diferentes sistemas de representação, poesia e pintura, encontrados no poema “Ovos à vista”, da obra *Tempo comum* (2009), procurando identificar soluções estético-discursivas que resultaram na plasticidade do literário, no modo como as palavras tomaram corpo, apropriaram-se dos elementos visuais, pontos, traços, sombras, contrastes, luz, cor, criando poesia.

PALAVRAS-CHAVE: Lucinda Nogueira Persona; Literatura brasileira mato-grossense; Literatura e pintura.

ABSTRACT: *Lucinda Nogueira Persona, award-winning writer by União Brasileira de Escritores (UBE), uses in her work many plastic-pictorial features, both in verse and prose. In the present study we investigated some relationships between these different systems of representation, poetry and painting, found in the poem "Ovos à vista", from the work Tempo Comum (2009) seeking to identify aesthetic-discursive solutions, which resulted in plasticity of the literary in the way the words took shape, in the way they took hold of the visual elements, dots, lines, shadows, contrasts, light and color creating poetry.*

KEYWORDS: *Lucinda Nogueira Persona; Brazilian literature (Mato Grosso state); Literature and painting.*

Lucinda Nogueira Persona, escritora paranaense radicada há algumas décadas em Mato Grosso, apresenta em sua obra muitos recursos plástico-pictóricos, tais como

110 Docente do Curso de Graduação em Letras. Docente e coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem, do Instituto de Linguagens, da Universidade Federal de Mato Grosso (UFMT). CEP 78600-900, Cuiabá, MT, Brasil celiadr@uol.com.br

111 Mestre em Estudos de Linguagem pelo Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem

luz, cor, volume, contraste, tanto em verso como em prosa. Motivados pela singularidade da produção, empenhamo-nos em compreender esse processo de criação por meio da investigação de algumas correlações entre literatura e pintura, identificando soluções discursivas, estilísticas, que resultam na plasticidade do literário, no poema “Ovos à vista”, da obra *Tempo comum* (2009).

Sabendo que o artista plástico, poeta, portanto, vivencia a experiência da expressão ao condensar num suporte a carga emotiva dos lampejos de suas visões, verificamos, nesse estudo do literário no espaço-tempo, como, pela palavra, pela linguagem, as imagens tomam corpo; como apropriam-se dos elementos visuais, desenham-se de pontos, de traços; vingam das sombras; modelam-se sob a luz; cobrem de cor a nudez de sua superfície.

No percurso teórico da análise tomaremos alguns eixos desenvolvidos por Aguinaldo Gonçalves no ensaio denominado “As três instâncias de leitura do quadro ‘A Negra’ de Tarsila do Amaral”, da obra *Signos (em) cena: ensaios* (2010), que, em síntese, consiste na percepção e compreensão de três instâncias sógnicas: “o signo ligado ao referente”, o “signo elevado à condição de símbolo” e o signo como “signo complexo da arte [...]” (2010, p. 83), o que rompe com “referentes preconcebidos ou de arquétipos estereotipados”; que recusa a compreensão do signo em “condição biunívoca” (2010, p. 83 e p. 11).

Para o estudo específico do aspecto pictórico, foi oportuno o uso de princípios importantes das artes plásticas contidos em *Universos da arte* (1987), de Fayga Ostrower, trabalho de referência à pesquisa fronteira das poéticas verbo-visuais.

No que respeita à criação, entendemos com Ostrower que as articulações entre forma e conteúdo não se estabelecem ao acaso, mas por conexões estabelecidas pelo fruidor. É o fruidor que relaciona os fenômenos entre si e os vincula a ele mesmo. As relações e vínculos são orientados pelo que comportam os níveis mais profundos de suas emoções, “expectativas, desejos, medos, e sobretudo de acordo com uma atitude do [...] ser mais íntimo, uma ordenação interior” (OSTROWER, 1987, p. 9), subterrâneo múltiplo que compõe uma unidade na compreensão da obra.

Nessa esteira, Gonçalves aponta o interessante fenômeno que integra ato criador e obra. No ato criador, os elementos são “atraídos” por uma força centrípeta (“ordenação interior”) que os vincula e, na obra, estes são “contidos” por essa mesma força. Daí o crítico afirmar que

Pluralidade aqui [na obra de arte] não possui o sentido de diversidade multifacetada, ao contrário, traz em si a consciência de síntese, de coerência, de direção centrípeta das imagens e das relações que fazem da obra [*A Negra*, no caso] um objeto harmônico e incômodo, pelo movimento dos sentidos que suas figuras instauram (GONÇALVES, 2010, p. 80).

As formas constituem os *loci* conformadores da visão e entendimento do mundo. O estado de “tensão psíquica” do artista se objetiva em “forma física”, razão pela qual há reciprocidade na apreciação da obra: ela é capaz de nos afetar em termos de “intensidade, emocional e intelectual, [sem a qual] não haveria como se saber algo sobre o significado da ação, sobre o conteúdo expressivo da forma” ou ainda sobre os valores que expressa (OSTROWER, 1987, p. 28). É por isso que, ante uma obra de arte, ante “um universo de categorias plásticas integradas e indivisíveis que provocam uma dinâmica produtora de relações de sentido” (GONÇALVES, 2010, p. 20), o observador atento pode, por exemplo, sintetizar uma instância como disfórica, ainda que os conteúdos, numa primeira impressão, apontem para um efeito eufórico.

Vejamos agora o poema:

OVOS À VISTA

Não há paz nos meus olhos
 De novo, meu alvo:
 ovos à vista
 (e mãos à obra)
 Sim, são ovos os que ali estão
 na obviedade de sua forma
 na avidez de sua elipse
 o que se vê por fora
 e não é muito
 Há uma dúzia deles
 sempre do mesmo modo
 gêmeos
 já mortos em cada caso
 (deixo isso às claras)
 Ovos
 passo horas
 enfrentando
 o caos
 Um é o outro
 um é o outro
 um é o outro
 Não há nada
 de diferente
 no que vejo?
 (PERSONA, 2009, p. 56).

No exercício da sensibilidade, da exploração das amplas possibilidades de contato com este poema, submetêmo-lo a indagações primárias (intuitiva ou conscientemente): se se estrutura em estrofes; se os versos são regulares ou se há algum aspecto figural na sua conformação; se aparece inteiro na página ou estende-se para além dela. Há uma necessidade de tomar pé, obtendo uma apreensão inicial dos aspectos formais do poema: seu tamanho, sua estrutura corpórea; se o momento é propício para uma primeira leitura; se o tempo disponível será suficiente para uma primeira impressão do que viria a ser o todo etc. Ao adquirimos um livro, podemos observar os aspectos de sua configuração, dimensões, peso, a arte da capa, o tipo de papel do miolo, o tipo de letra etc., leituras que se somarão à impressão da obra como um todo. Esse contato com a obra de arte, a percepção dessas realidades, se feitos em primeira mão, podem atuar como um pré-aquecimento, um abrir de janelas para a poesia.

Assim, para a análise do poema “Ovos à vista”, buscamos o fenômeno da linguagem como uma necessidade de (re)conhecer as instâncias do processo criador e da recriação da obra de arte pela apreensão do momento da comunicação referencial do signo, ligado às coisas do mundo; das possíveis leituras simbólicas; de como se dá o processo ou o seu reconhecimento; de como ou por que determinada obra de arte alcança grau elevado de poeticidade, ou de modulação. Ainda, como a figuratividade do texto associada a elementos como os “aspectos fônicos do trabalho literário; os problemas de significado no interior da trama poética e integração de som e sentido num todo inseparável” (JAKOBSON, 1983, p. 485) contribuem para a síntese do poema como um “signo complexo”.

Na leitura do poema “Ovos à vista”, deparamo-nos imediatamente com as potencialidades significativas da palavra *Ovos*. Paul Henle diz que a palavra é “um signo ‘mediato’ de seu sentido literal, e um signo ‘mediato’ de seu sentido figurativo” (*apud* RICOEUR, 2005, p. 289). E, lembrando Hjelmslev,

[...] o signo é uma grandeza de duas faces, uma cabeça de Janus com perspectiva dos dois lados, com efeito nas duas direções: ‘para o exterior’, na direção da substância da expressão, ‘para o interior’, na direção da substância do conteúdo. (2009, p. 62).

À luz desses conceitos, algumas imagens e seus significados começam a tomar corpo em nosso espírito. De fato, ante a palavra “Ovos”, sofremos a força imediata do signo tentando ligar-nos a um contexto ainda em suspensão. Em tempo, as “modalidades de enfoque”, as “ordenações de campo” e “de grupo”, discutidas por Ostrower (1987, p. 79-90), afetam-nos: pensamos em {“ovo” comida fome}; pensamos em {“ovo” semente fruto}. Dessas primeiras configurações mentais, outras ordenações, outras relações de sentido se fazem presentes. Adiantando um pouco, veremos que, vencido o engodo do índice referencial, a função metalinguística revelar-se-á como dominante na estrutura do poema.

A pluralidade de sentidos suscitada pelo poema parece originar-se da metáfora do rompimento da fina casca do ovo, figura enfaticamente expressa pela conformação visual do texto que, em seu aspecto externo, já apresenta dois segmentos distintos. Observa-se um deslocamento horizontal de boa parte da base da estrofe, que desliza em bloco para a direita, sem, contudo, desmembrar-se em outra estrofe. Esse novo segmento recebe como que uma credencial, um subtítulo / Ovos /, que o vincula ao bloco maior, ao bloco superior. Há uma agudeza na construção. Os versos irregulares do segmento superior desenham como que fractais de uma casca de ovo quebrada, contrastando com o inferior, mais liso, estreito e fluido, modulado numa linearidade vertical. A figura representa um gesto comum da culinária: o ovo que, tendo sido cuidadosamente quebrado numa das extremidades, é levantado e lentamente inclinado para que somente a clara escoe, retendo a gema no invólucro quase intacto.

Somente uma força interior, uma tensão angulosa bicando esse simulacro ovoide pode romper e afastar as crostas para o derramamento da poesia. Pensamos no verso dentro dos parênteses

(deixo isso às claras)

forçando a abertura dessa concha bivalve para que a poesia flua numa nova direção e sentido, numa “trajetória [vertical] rumo à interiorização” (GONÇALVES, 1994, p. 243), fazendo com que o poema desprenda-se da página e constitua-se presença palpável.

Em se tratando desse signo singular, “ovos”, de significações plurais em expressão e conteúdo, não há como evitar uma rápida passagem pelo simbólico. Sendo o *ovo* “um símbolo universal [que se] explica por si mesmo” (CHEVALIER;

GEERBRANT, 1993, p. 672), relevamos, por exemplo, a fragilidade do ovo, que o torna objeto de cuidados; sua forma inteira e justa; seu pendore ao repouso, revelador do “plano inclinado”¹¹², que bem o soube Clarice Lispector; e o ovo como emblema de renovação e de manifestação. Sabe-se que essas associações são bastante fecundas e estão assimiladas em diversas culturas, de modo que não há como negar seus reflexos na produção artística e, naturalmente, em nossa análise.

Dissemos anteriormente do domínio da função metalinguística no poema. O texto de Lucinda Persona se estrutura como uma manifestação poética do ato criador. Além da sua elaboração formal, há outros índices que apontam para tanto. Numa releitura, encontramos no título a indutora temática *Ovos*, que, em primeira instância, apela à referencialidade, contexto essencial para a trama poética proposta. Prosseguindo, vemos o primeiro verso / Não há paz nos meus olhos /: eis o que move o artista, a necessidade de modular “tensões psíquicas” (OSTROWER, 1987, p. 27) em ordenações objetivas, no caso, o poema, objeto de um anseio, como se observa em: / De novo, meu alvo: /. Há uma necessidade quase obsessiva que se conjuga à convocação para o poético: / Não há paz nos meus olhos /. Como instrumento sensível integrado à poesia, o artista só descansa quando da resolução de sua obra de arte. Não obstante o compromisso, há disposição para o fazer poético, concentrado em / (e mãos à obra) /. E já supomos que essa “obra” não consiste em fritar ovos ou bater claras em neve. Mais adiante, os versos homologam a previsão: / (deixo isso às claras) / e também: / passo horas / enfrentando / o caos /. Descartamos, então, o eventual pensamento de horas em trabalho culinário, exceto se recorrermos à expressão “culinária poética”¹¹³, muito bem utilizada por Marta Cocco. As / [...] horas / dedicadas ao embate constituem o tempo despendido no labor mental para ordenação da massa informe do pensamento em materializações coerentes, tanto em formas de conteúdo como em formas de expressão, das quais se constitui a linguagem (HJELMSLEV, 2009). De maneira que, pela forma, a

112 Expressão usada por Clarice Lispector no conto *O ovo e a galinha*: "O ovo desnuda a cozinha. Faz da mesa um plano inclinado" (In: *Felicidade clandestina*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994. p. 57).

113 A partir do espaço doméstico, a cozinha, os alimentos, a autora Marta Cocco, em *Culinária poética em Lucinda Persona: um banquete de imagens* estabelece relações de modo a compor os pratos: salada de couve, salada de alface, salada de tomate, cebola frita, arroz e uma sopa de ervilhas.

poeta alcança a resolução de seu questionamento: / Não há nada / de diferente / no que vejo? /. Pela forma, o artista supera o aspecto biunívoco do signo e alça o signo complexo.

Há um ideal mimético de simplificação da forma, manifesta nos versos / o que se vê por fora / e não é muito /. Tal pensamento se confirma pelo garimpo lexical inverso: as palavras valorizadas são as de uso cotidiano, palavras comuns, de fácil locução e, em maioria, mono ou dissilábicas – “paz”, “meu”, “novo”, “mãos”, “ali”, “sim”, “vê”, “caos” etc. Apenas umas poucas palavras menos usuais e densas foram incluídas

na obviedade de sua forma

na avidez de sua elipse

“Obviedade”, “avidéz”, “elipse”. A superfície do ovo não mostra, sob olhar despreocupado, incrustações, acidentes, nervuras, nem vibrações de cor em sua forma arredondada e previsível. Mas a metáfora construída lhes dá essa conformação: pelo uso inaudito desses vocábulos, uma impertinência semântica que resulta da atribuição de qualificativos impróprios às peculiaridades do objeto *ovo*; pelo efeito sonoro-rítmico: ovo óbvio, ávido “em sua elipse”, apresentado em versos eneassílabos dispostos em paralelismo sintático, dos quais se destacam as homorgânicas /bv vd/; o uso reiterado de encontros consonantais /bv ps/ e constrictivas sonoras; assonância da vogal anterior /i/, que mostram o seu estreitamento, sua pequenez.

No todo do poema, destaca-se a similitude formal e única entre estes dois versos: / (e mãos à obra) / e / (deixo isso às claras) /. Os valores sígnicos desses parênteses são fundamentais para a percepção do movimento dos elementos constituintes da imagem, que se orientam a partir de forças externas e internas. No verso / (e mãos à obra) /, conquanto forças internas atuem, enxergamos as mãos em concha como uma metáfora, uma tensão no sentido de compressão, que presentifica ou materializa a força externa demandada pelos atos de compor, realizar e modular (GONÇALVES, 2010, p. 27-28). Já no verso / (deixo isso às claras) /, como vimos anteriormente, o recurso promove um efeito inverso: a tensão da expressão é valorizada por um movimento de expansão, de abertura.

Retomemos a palavra “ovos”, na sua incidência sonora e gráfica. Foi uma feliz escolha. Ela é dotada de eixos. Nasceu adaptada para girar, rolar autônoma, leve e solta, com seus mistérios sibilantes. A percepção e uso desses aspectos da forma corroboram

para a inteireza da obra e estão em acordo com o dito de Jakobson sobre a “integridade de entonação” (1983, p. 486) na poética atual. Notamos, na oralidade dos versos, uma entonação possível, que acentua determinados sons:

Não há paz nos meus olhos
 De novo, meu alvo:
ovos à vista
 (e mãos à obra)

Ao estender esse critério para o poema todo, podemos sentir a vibração promovida pela alternância entre vogais claras/graves como uma metáfora do claro/escuro ou do brilhante/opaco, de algum modo texturizando o que compõe a face visível dos corpos.

Além de evidenciar outras antinomias, aberto/fechado, morto/vivo, vazio/cheio, igual/diferente, interno/externo, essa texturização parece escapar aos domínios da entonação ao permear todo o texto poético. Signos como “alvo”, “obra”, “são”, “estão”, “forma”, “fora”, “caso”, “passo”, “horas”, “caos”, colhidos por sua carga expressiva, compõem uma malha de semissímbolos, capazes de içar o poema e conferir-lhe o estatuto de obra de arte, pela singularidade, unidade e concretude alcançadas.

Nessa perspectiva, tomamos os versos finais do poema:

Um é o outro
 um é o outro
 um é o outro
 Não há nada
 de diferente
 no que vejo?

A reiteração enfática dos “um e o outro”, não obstante o artigo definido reconheça a distância, revelam o espanto pela monotonia da semelhança, pela ausência de uma autonomia de ser, de completude pela “outridade”. Eis o engaste perfeito do signo “nada” que, vazio, numa apreensão imediata, transparente e diluída, porque o “nada” não é, considerando que só pode ser pensado em relação ao ser, convoca novamente, no entanto, a inquietude dos versos iniciais:

Não há paz nos meus olhos

O poema se consolida como uma metáfora não-trivial, uma metáfora poética, tentativa de redescoberta – “Ovos à vista” – da oposição dos seres entre si, da diferenciação. Isso adensa e amplia sobremaneira a concepção de que este poema se estrutura como expressão poética do ato criador, exposta anteriormente, se refletirmos com Octavio Paz (1976, p.102) que o poema é um modo de devolução, à linguagem, “da sua qualidade metafórica de perceber no uno o outro”, de lhe “dar presença”, em meio a um mundo que perdeu a noção de si mesmo. Poesia: procura dos outros, procura “interminável, precisamente porque sempre pode começar” (RICOUER, 2005, p. 289). Cada novo recurso de estilo ajustado no seu devido lugar e função valida e acentua os demais, concorrendo para que a poesia ludibrie o plano e plasme na luz toda a sua plenitude, para que ocupe o espaço em quadridimensão, com todo seu volume e tempo, como um ovo mesmo ovo: um ovo-poema.

REFERÊNCIAS

- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad.de Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1993.
- COCCO, M. H. Culinária poética em Lucinda Persona: um banquete de imagens. In: LEITE, M. C. S. (Org.). **Mapas da mina**: estudos de literatura em Mato Grosso. Cuiabá: Cathedral Publicações, 2005. p. 141-156.
- GONÇALVES, A. **Laokoon revisitado**: Relações Homológicas entre Texto e Imagem. São Paulo: EDUSP, 1994.
- _____. **Signos (em) cena: ensaios** – variações acerca de modulação no trabalho de arte: fragmentos críticos. Cotia, SP: Ateliê, 2010.
- HJELMSLEV, L. **Prolegômenos a uma teoria da linguagem**. São Paulo: Perspectiva, 2009.
- JAKOBSON, R. O dominante. Trad. Jorge Wanderley. In: LIMA, L. C. (Org.). **Teoria da literatura em suas fontes**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 485-491.
- LISPECTOR, C. **Felicidade clandestina**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1994.
- OSTROWER, F. **Universos da arte**. 24.ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2004.
- _____. **Criatividade e processos de criação**. 6.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 1987.
- PAZ, O. **Signos em rotação**. Org. Celso Lafer e Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 1976.
- PERSONA, L. N. **Tempo comum**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

RICOEUR, P. **A metáfora viva.** Tradução de Dion Davi Macedo. 2.ed. São Paulo: Edições Loyola, 2005.

Artigo recebido em 29/07/2012

Aceito para publicação em 24/09/2012

POESIA E TÉCNICA:**Perspectivas e diálogos da criação poética no contexto das tecnologias digitais****POETRY AND *TECHNÉ*:****Perspectives and dialogues about poetic creation in the context of the digital technologies**Rogério Barbosa da SILVA¹¹⁴

RESUMO: O propósito deste trabalho é refletir sobre a poesia produzida por Augusto de Campos, Arnaldo Antunes, Rodrigo Garcia Lopes e Marcos Siscar, considerando suas interfaces com as tecnologias digitais, o diálogo com as técnicas de produção audiovisual e as possibilidades visuais e performáticas nos meios eletrônicos. A partir da escolha de poemas dos últimos livros desses autores, busca-se refletir sobre as reconfigurações do poema que, mesmo preservando sua estrutura verbal, põe-nos em confronto com outras linguagens, movido por sua força de contaminação por outras artes, ou pela experiência cindida do sujeito contemporâneo em face de um mundo em que as imagens viajam em múltiplas escalas e que, portanto, impactam-no e põem em questão a sua própria subjetividade.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia & Técnica; Poesia digital; Poesia brasileira contemporânea.

ABSTRACT: The purpose of this paper is to reflect about poetry produced by Augusto de Campos, Arnaldo Antunes, Rodrigo Garcia Lopes and Marcos Siscar considering its interfaces with digital technologies, or its dialogue with the audiovisual production techniques, or its possibilities of meaning from its visuality and performing structures in the electronic interfaces . From the some poems of the last books of these authors, we try to reflect on the reconfigurations of the poem that even preserving its verbal structure, puts us at odds with other languages, moved by his strength of contamination by other arts, or by cleaved experience of the contemporary subject in the face of a world in which images travel in multiple scales and, therefore, impact-in and call into question their own subjectivity.

KEYWORDS: Poetry and Techné; Digital poetry; Contemporary Brazilian poetry.

114 Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagens do Centro Federal de Educação Tecnológica de Minas Gerais (CEFET), rogeriobsilvacefet@gmail.com

As relações entre literatura e tecnologia não são propriamente uma novidade e, se as pensarmos tão somente ao aparecimento da escrita, observaremos que a migração das técnicas de transmissão oral para a escrita obrigou tanto os escritores quanto os leitores a se adequarem ao novo médium. Assim, embora não possamos reduzir a poesia aos seus aspectos materiais ou de transmissão, é também impensável discutir poesia moderna e/ou contemporânea sem levar em conta o *design* do texto e de seus prováveis suportes.

De fato, a história da escrita atesta um contínuo esforço para a superação dos meios existentes. Já McLuhan se perguntava em que a máquina de escrever modificava a realidade dos escritores, acostumados a escrever a mão; e arriscava uma opinião: “A máquina funde composição e publicação, o que altera a atitude em relação à palavra escrita e impressa.” (MACLUHAN, 2005, p. 292).

Por seu turno os poetas, acostumados a se interrogarem sobre os materiais e os modos de produção de um texto, têm sempre em seu horizonte essa questão posta por McLuhan. Ela se confunde com o seu fazer. É o que nos mostra Décio Pignatari num artigo dos anos 50, incluído na *Teoria da poesia concreta*, quando diz que, na passagem das tradições orais da poesia para a poesia escrita, o

[...] poeta fez do papel o seu público, moldando-o à semelhança de seu canto, e lançando mão de todos os recursos gráficos e tipográficos, desde a pontuação até o caligrama, para tentar a transposição do poema oral para o escrito, em todos os seus matizes. (PIGNATARI, 2006, p. 24).

Mais do que o controle do material, essa declaração de Pignatari não só projeta a visão do poeta *designer* que desenha a publicação de um livro no momento mesmo de escrevê-lo, como também sugere que a composição do poema e do livro pressupõe um gesto performático da criação. Se esta reflexão, no entanto, sobre tal aspecto possa parecer recente nalgumas perspectivas da teoria e da crítica literária, essa consciência criativa pode ser recuada a um período muito anterior, aos gregos, resgatando-se as tradições da escrita da poesia visual.

Todavia, pensando sobre o processo de conversão tecnológica dos meios de comunicação a partir dos anos 90, num texto intitulado “A vanguarda como *software*”, Lev Manovich observa:

Poderíamos ser levados a pensar que as técnicas de vanguarda dos anos 20 deixariam finalmente de ser suficientes e que técnicas totalmente novas começariam a aparecer. Mas, paradoxalmente, ‘a revolução do computador’ não parece ser acompanhada de inovações tecnológicas significativas ao nível das técnicas de comunicação. Se por um lado hoje confiamos nos computadores para criar, armazenar, distribuir e aceder à cultura, por outro continuamos a usar as mesmas técnicas desenvolvidas na década de 20. (MANOVICH, 2000, p. 423).

Noutra passagem de seu texto, Manovich nos leva a questionar sobre as formas culturais emergentes dessa completa conversão tecnológica, já que hoje ainda as técnicas incorporadas pelo computador replicam aquelas elaboradas pela vanguarda (artística, do *designer*, da literatura, da fotografia, do cinema, etc.) do princípio do século XX:

Quando chegarem as novas formas culturais adequadas à idade da comunicação sem fios, dos sistemas operativos multitarefas e dos aparelhos de informação, a que se assemelharão? Como conseguiremos perceber que elas já aí estão? Os filmes futuros assemelhar-se-ão ao ‘*data shower*’ do filme *Matrix*? (MANOVICH, 2000, p. 423).

Para se falar em tecnologia, nem tudo é computador, lembra-nos a letra de uma música de Arnaldo Antunes:

antes de existir computador existia tevê
 antes de existir tevê existia luz elétrica
 antes de existir luz elétrica existia bicicleta
 antes de existir bicicleta existia enciclopédia
 antes de existir enciclopédia existia alfabeto
 antes de existir alfabeto existia a voz
 antes de existir a voz existia o silêncio
 o silêncio

(ANTUNES, 1996)

Ainda que o contexto contemporâneo nos remeta imediatamente aos efeitos que as tecnologias digitais e a Internet exercam sobre a cultura da escrita e, portanto, à criação e ao consumo da arte literária, não podemos prescindir de toda uma transformação que as evoluções tecnológicas impõem sobre as técnicas da escrita. Como nos mostra a letra de Arnaldo Antunes, romper o silêncio com a voz já implica um progresso tecnológico, na medida em que o homem não só desenvolve e potencializa seu aparelho fonador, como cria e sistematiza uma linguagem; e a escrita é outro índice da evolução das técnicas. Todas essas questões são profundamente

implicadas no processo de criação poética. Escrever é ainda testar as possibilidades do alfabeto, quando não é um meio para ressignificar o ruído, incidir na zona sombria entre o simbólico e a impossibilidade de significar. A escrita, pensada em sua dimensão gráfica, não só nos projeta para questões técnicas ou teóricas na área de criação do *designer*, como também nos obriga a pensar as velhas tensões entre fala e escrita.

Por outro lado, no campo da literatura, observa-se uma forte incorporação do discurso e de um fazer próprio das tecnologias industriais desde o fim do século XIX, tornando-se um tema recorrente das poéticas modernistas ou de vanguarda. O encanto pela máquina, a sua incorporação também como uma escrita nova, e mesmo a reflexão sobre as relações homem-máquina estiveram presentes no modernismo brasileiro de um Oswald e de um Mário de Andrade. As vanguardas dos anos 50/60 retomaram o tema, especialmente os poetas ligados ao concretismo. Por exemplo, Décio Pignatari, no poema “Escova”, de 1955, publicado em *Noigandres* 5, aborda o problema social através do conflito entre inovação e acesso ao produto da tecnologia industrial, cujas maravilhas elogiam-se através da escova como produto que testemunha o poder de invenção humano:

(teus espelhos
por dentro), em linha-d’água liquefazes
as dúvidas, e enquanto o mundo passa, tu
és e bela, mas se mais de um bilhão não
apreciam sequer os objetos concretos (pão) da
metáfora para te usar lindamente, só o
eterno te assegura a vida, ó
volúpia ótico –
manual, comestível epidérmico de
luxos módicos de alcovas-leoas de
invencível dentição, os teus cabelos
têm o brilho perfeito das
calvícies do gênio, mas se o rigor conduz à
qualidade, ½ mundo está aquém de
tua água organizada e dura, lastro de
cristal de muitas fomes – ignorantes do
apetite verbal.
(PIGNATARI, 2004, p. 79).

Nesse sentido, a absorção das tecnologias e dos artefatos tecnológicos pela criação artística exige que o poeta coloque-se num limite, ao mesmo tempo endossando o seu projeto industrial e subvertendo a função da máquina, como nos lembra Arlindo Machado (2001). Quer dizer, o poeta deve manejá-la na contramão de sua produtividade programada. Há que se verificar também o jogo próprio da arte e as exigências da

linguagem criativa em sua estrutura dinâmica de jogo e de recusa, antes mesmo que a pura adesão dos poetas à versatilidade dos meios. É essa capacidade lúdica da linguagem criativa que impede a fixação ou a estabilização dos sentidos, tornando instáveis os discursos pragmáticos. A poesia, portanto, não pode furtar-se às questões de seu tempo, pois também não existe uma separação entre o real e o imaginário. É o que nos ensina Wolfgang Iser (1979), quando descreve os intrincados processos de funcionamento da estrutura de jogo de que participa tanto o imaginário quanto o fictício. Quer dizer, o imaginário é fluido, móvel e se exprime também pelo jogo. E o jogo torna manifesta tanto a potência transformadora ou transgressora do imaginário quanto o sentido canalizador das instituições imaginárias. Com isso, o imaginário não possui forma própria; ele necessita de uma instância ativadora. O fictício é uma dessas instâncias e co-existe com o imaginário através da esfera do jogo. Por isso, assim como o fictício, o imaginário também não pode ser determinado, embora possamos perceber sua manifestação. Encenado, o jogo no texto literário não é idêntico ao jogo cumprido na vida comum, mas é um jogo que se encena para o leitor.

Neste texto, porém, imaginamos indicar, numa breve nota, poéticas que buscam inequivocamente estabelecer interfaces com as tecnologias e com os processos de conversão digital em voga na sociedade atual, demonstrando que há uma profunda imbricação entre os conhecimentos e os processos das tecnologias *high tech* com os processos de expressão artística, especialmente na poesia de autores dessa era pós-moderna. Suas produções dialogam não somente com as tradições literárias. Dialogam também com as técnicas de produção audiovisual e com as possibilidades visuais e performáticas da linguagem postas em voga pelo computador.

Iniciamos, portanto, com um poema de Augusto de Campos, autor bastante conhecido por sua habilidade de transitar entre a criação poética, o *design*, a música experimental, as poéticas digitais e a crítica de música e poesia. “Sem saída” (Cf. Fig. 1) é o último poema do livro *Não*, poemas, publicado pelo poeta paulista em 2003. Esse livro se faz acompanhar de um CD-ROM para PC e Mac, com clip de vários poemas animados ou em *flash* produzidos ao longo da década de 90, alguns desses poemas publicados pela primeira vez em *Não*.

Defensor desde sempre de uma poesia do “desplacebo” – isto é, de uma poesia que não se deixa aprisionar pelo *logos*, por uma lógica apriorística de tudo, mercadológica –, Augusto de Campos nos oferece nesse livro uma poesia que comporta múltiplas interfaces e dialoga livremente com áreas da pintura, da música, da

comunicação de massa, entre outras. Estabelece, assim, o duplo jogo de afirmação e recusa como forma de depuração e ampliação do campo da produção poética contemporânea. Nesse sentido, prolonga aspectos essenciais da poesia concreta, como a ideia de que o discurso poético é atravessado por várias camadas expressivas (a verbivocovisualidade) e deve ser construído com rigor e apuro da linguagem.

“Sem saída” se mostra desde um primeiro olhar como relevante nessa produção mais recente do autor, porque parece negar em sua realização aquilo que o poeta afirma, ou seja, a exaustão – do sujeito e da própria linguagem – num mundo espetacularizado. Além disso, incide numa poética do obstáculo à fácil leitura, ao manuseio do seu leitor-interator. Impresso na quarta capa, o poema como que se coloca fora do livro. Colorido, multidirecional, impõe ao seu leitor que faça o seu próprio caminho, multiplicando, assim, as possibilidades combinatórias dos versos e desestabilizando o rotineiro hábito de leitura – os versos se iniciam em pontos de versos da página, seja da esquerda para direita, e vice-versa, de cima para baixo, e vice-versa. Também o *design* se torna fundamental para estabelecer certo nível de ilegibilidade, pelo menos num primeiro momento, o que força a atenção e a reflexão do leitor sobre o que seja poesia, sobre o seu papel enquanto linguagem, etc.

No CD-ROM criam-se novas possibilidades de interação e leitura, uma vez que o texto ganha movimento e depende também das habilidades manuais e cognitivas, de certo modo, do leitor para fazer com que o poema ganhe visibilidade na tela. Em primeiro lugar, conquanto a tipografia e o *design* gráfico do poema sejam semelhantes aos da página impressa, o que constitui o poema eletrônico em si é o seu código desenvolvido para *flash* e/ou HTML. O poema dura enquanto código que pode também ser desenvolvido conforme se sucedem os dispositivos eletrônicos ou suas interfaces gráficas.

Além da animação, “Sem saída” exige que o seu leitor-interator tenha vontade de clicar com o *mouse*, escolha pontos aleatórios na página, direcione o verso e busque esgotar as possibilidades de interação. Só assim poderá descobrir o que mais o poema eletrônico lhe reserva. Nesse momento, descobre-se o som, com a voz do poeta a ler os versos.

A inserção da voz ou de outros ruídos é também uma grande contribuição das mídias digitais para a criação poética. Possibilita a realização de um dos princípios da poesia concreta em seus primórdios, que era aproximar novamente a poesia escrita e a poesia oral, desenvolvendo-se a sua dimensão também de poesia sonora. E isso é

diferente da ideia de que toda poesia verbal traga intrinsecamente a sonoridade oral através de suas rimas, aliterações, assonâncias, etc. Para essas poéticas sonoras o ruído é significativo, assim como o silêncio significa. No caso ainda das poéticas desenvolvidas para mídia eletrônica o que se ouve é uma gravação, não uma sonorização da leitura. No ensaio “*Making Audio Visible: Poetry’s coming digital presence*”, Charles Bernstein discute essa questão, argumentando que nesse caso não lemos uma gravação sonora, mas tocámo-la. Considera que a semelhança mecânica da voz pode se tornar um sinal numa mídia cuja base material é sônica, não vocal. Refletindo sobre o gramofone, a partir da célebre pintura *His Master’s voice*, de Mark Barraud, 1898, entende que o gramofone reverte a concepção de Tsur sobre a percepção cognitiva do modo poético, seguindo Jakobson, como algo que incita “a percepção da fala como se fosse som”. Para ele, o gramofone seria “uma máquina poética de ordem reversa” (BERSTEIN, p.110).

Enfim, retomando o poema de Augusto de Campos, a articulação livro impresso e poema digital é uma afirmação do livro, como afirma ele próprio em seu “NãOfácio”. O autor afirma que não tinha muita ideia de como arranjar os poemas coligidos no volume ao longo da década de 90. Segundo ele, os computadores desarrumaram os seus livros, e que muitos deles se prestariam muito mais a uma exposição. No mesmo prefácio, declarando ser, talvez, “menospoeta que músico, e menosmúsico que artista gráfico”, Augusto de Campos afirma: “Mas o livro, mesmo bombardeado pelos novos meios tecnológicos, é uma embalagem inelutável, ainda mais para os guetos e guerrilhas da poesia e suas surdas investidas catacumbicas” (CAMPOS, 2003, p. 11).

De uma linhagem mais próxima de Augusto de Campos, é de se destacar a poesia também multi-artística de Arnaldo Antunes, performático, músico, poeta e dublê de *designer*, que assim se declara no poema “Psia”, do livro homônimo: “Eu berro as palavras/ no microfone/ da mesma maneira com que/ as desenho, com cuidado,/ na página./ Para transformá-las em coisas,/ em vez de substituírem/ as coisas” (ANTUNES, 2001, orelha do livro). Em 2010, o autor publicou *n.d.a*, volume que reúne poemas verbais, poemas visuais produzidos com técnicas diversas, como grafismos, imagens e desenhos, além de uma seção intitulada “Cartões-postais”, formada por fotos de placas, escritos urbanos deslocados do contexto, os quais se revestem de poeticidade. Composto em três seções, o livro começa pela inédita que lhe dá o título, “n.d.a”, perpassa pela seção “Cartões-postais” e conclui-se com a seção “nada de dna”, publicada inicialmente em 2006, como parte da antologia *Como é que se chama o nome disso*. Ao se ler os poemas que dão título à primeira e à última seção, fica evidente o

jogo previsto no trocadilho dos títulos, em que se reforça uma poética da negação e da postura irônica do poeta seja em relação à sociedade midiática do espetáculo (“n.d.a”), seja ao culto das ciências que manipulam livremente o código genético humano (“nada de dna”). No caso de “n.d.a.”, brinca-se com a referência ao universo escolar, em cujas provas trazia-se a alternativa “nenhuma das alternativas anteriores”. No poema, a expressão “nenhuma das alternativas” abre caminho para se assinalar a desilusão do poeta, como em:

[...]
 nenhuma das alternativas
 me dá medo –
 nem olhar a mulher
 nem saber o segredo
 nem a bruxa de Blair
 nem o bispo Macedo [...]
 (ANTUNES, 2010, p. 14).

Ao final do poema, a renúncia do poeta se confirma pela alternativa que o levaria “à porta/ (certa, in/certa, não/ importa)/da saída” (ANTUNES, 2010, p. 17). Como no caso de Augusto de Campos, assinala-se a impossibilidade. Já o poema “nada de dna” (Cf. Fig. 2), que se espacializa na página e dialoga com imagens de uma pata de inseto. No texto, a pata de inseto é lida como objeto estranho, como uma peça escultórica (“vareta de arame de palito de antena de graveto de prata”) que, no entanto, em seu despojo, não ajuda a recompor a vida que se perdeu, já que não passa de “um/ estranho pedaço/ de nada de/ dna” (ANTUNES, 2010, p. 169). De qualquer maneira, trata-se de uma reafirmação dessa poética negativa, átona, que caracteriza uma parcela considerável da poesia brasileira contemporânea. No poema “nada de dna”, mesmo a ciência contém algo de impossibilidade, uma vez que ela, ao perscrutar os códigos invisíveis do corpo, não pode nos devolver a subjetividade.

Algo se dá assim na cena urbana apropriada pela poesia de Arnaldo Antunes. A título de exemplo, uma das imagens que compõem os seus “cartões postais”, na qual a fotografia, clicada por trás de um vidro, deixa-nos ler na transparência a advertência “proteje tus ojos” (Cf. Fig. 3). Como se pode observar, o poeta capta por trás das aparências uma contradição cultural da sociedade contemporânea, pois o signo verbal e a coisa, no caso o próprio poema, criam um espaço de incongruência. Do ponto de vista da construção da cena poética, o embaçamento se torna um aspecto relevante na cena composta pelas imagens, uma vez que o ruído se torna elemento significativo. Nesse

sentido, a técnica fotográfica se torna um procedimento consciente do poeta para singularizar a cena e produzir sua mensagem crítica em relação ao espaço urbano. Tais aspectos revelam a coesão e a densidade da poética de Arnaldo Antunes, afeito a variedade de formas e possibilidades expressivas.

Outro caminho para essa reflexão sobre a articulação poesia e técnica, pode ser visto através de *Polivox*, terceiro livro de poesia de Rodrigo Garcia Lopes, publicado em 2001, quando o poeta lançou também um CD homônimo de músicas e poemas. *Polivox* pode ser visto como uma poética que, para além de uma intersecção e mixagem de vozes, propõe a poesia como uma arte da escuta do poema homônimo:

[...] E outro sopro de silêncio nos reanima. Línguas
colidem na toxina das ilhas
no exílio de todos os caminhos

(que no entanto não se bifurcam. Escondem-
se – no ontem onde deságuam –
num tumulto de ecos, reflexos numa gruta).

Será a poesia a arte da escuta?
(LOPES, 2001, p. 149).

Vozes e sons diversos mixam-se, implicando uma busca que atravessa discursos e revela uma impossibilidade de representar. Sons de máquinas, pássaros, ventos e músicas provocam esse desconcerto no poema “Polivox”, ou, como se demonstrará no poema “c:/polivox.doc”, a realidade e seus signos tornaram-se tão intangíveis que o homem vive o vácuo das coisas: “Vox, Vak, vácuo. Vai ver o homem,/ não é contemporâneo de sua origem./A miragem não é contemporânea de sua imagem.” (LOPES, 2001, p. 14). O poema conjuga o discurso publicitário, o cinema, a pintura, a internet e a própria noção do que seja o poema para descortinar a quimera que nos move, por trás de “céus de cristal líquido”. Não há como escapar, afirma o último verso do poema. No entanto, o trabalho da linguagem aparece sempre como uma possibilidade:

Restos de conversas são nossas profecias.
Um beijo é a conquista do Egito.
A cada manhã é preciso remexer o cascalho para alcançar,
debaixo dele, de repente,
a semente viva e quente.
(LOPES, 2001, p. 14).

O livro é dividido em seções, como Polivox, Thoth, Satori uso, Paisagens, Latrinália e Coda. Dentre os poemas, o poema “Lyra Digital (eufuísmo)”, da primeira seção, traz um aspecto interessante na medida em que uma lírica digital se contrapõe à velha tradição das analogias líricas em torno do tema da lua.

Em “Lyra Digital” (Cf. Fig. 4), o poeta põe em diálogo o velho e o novo, homenageando John Lily – escritor que concebeu, em seu romance *Eupheus ou A anatomia do espírito*, em 1579, a poética do eufuísmo, isto é, um trabalho de linguagem que envolvia a combinação exata das palavras, com cadências, aliteraões, antíteses e, eventualmente, como se vê também no barroco ibérico.

Neste poema de Lopes, que contém duas partes, embora sem uma indicação gráfica precisa, observa-se na primeira um diálogo tenso entre uma pitonisa, a deusa Ísis e o vídeo. A questão que se põe é a falência da mimesis, o que implicaria o surgimento de uma nova lírica.

Sob a epígrafe de Lily, em que afirma a relação entre o instrumento e a habilidade do artista (instrumentos soam mais doce quando tocados suavemente), deixam-se marcar no texto de Rodrigo Garcia Lopes pelo uso expressivo das aliteraões, assonâncias, jogos de palavras. A crise que se anuncia ao verso é também uma crise entre a deusa, amiga dos artesãos, e sua pitonisa, que continuam a repetir seus velhos mitos, enquanto percebe passivamente a rápida mudança. Por seu turno, o vídeo é o que frisa, risca, enfatiza a nova paisagem.

Na segunda parte, que se inicia com a epígrafe de Carl Sagan, o tema é a lua, símbolo da contemplação poética, deslocado pela epígrafe de seu sentido simbólico do velho mito, e realinhado à nova perspectiva contemplativa representada pela TV. Graficamente, é feita a analogia entre o elemento natural e a sideração artificial do vídeo. Mas o movimento, lento do astro, veloz da TV, é também a indicação do efêmero. Evoca-se, certamente, a impossibilidade de se reter os sentidos e a necessidade de se viver o movimento, o que confirma a previsão da pitonisa, por um lado, e justifica a necessidade de uma nova gramática prevista pela lírica videopoética.

Embora numa perspectiva diferente dos poetas adeptos das vanguardas experimentais, como Augusto de Campos e Arnaldo Antunes, a poética de Rodrigo Garcia Lopes mobiliza os conhecimentos das tecnologias de comunicação por satélite para pontuar também as impossibilidades enfrentadas pelo sujeito na contemporaneidade. A ideia da contemplação que animou a arte clássica é posta em xeque na contemporaneidade.

Algo semelhante se observa no caso de Marcos Siscar, poeta paulista, com uma produção já bastante relevante. Trazemos à discussão dois poemas de *Interior via satélite*, publicado em 2010: “Telescopia 1” e “Telescopia 2”.

Com uma poesia com cadência prosaica, mas de versos entrecortados, secos, com uma opção pela grafia em minúsculo, os poemas desse livro impressionam, acreditamos, por retomar uma discussão sobre a subjetividade, justamente quando parece quase impossível caracterizarmos o sujeito nessa cultura de fluxo intenso e que leva à dispersão do sujeito, à implosão das subjetividades.

Com alguma influência, talvez, da fenomenologia, os poemas parecem perscrutar o que seja existir na era dos satélites e das próteses que põem diante dos olhos as diferentes escalas do invisível. A ideia de perscrutar o interior – que tanto pode ser a consciência e o corpo do indivíduo quanto o espaço geográfico, existencial – quando se toma distância em macro ou micro-escalas; o satélite, o telescópio e o microscópio são então instrumentos tão relevantes para a escrita quanto o lápis e o papel. É como diz Armando Freitas Filho na quarta capa do livro:

A mão, que escreve e colore os sentidos e a sensação semovente da poesia recolhida em *Interior Via Satélite* [...] dá a impressão de que opera com um lápis elástico: ora comprido, pois vem do alto, de fora, ora curto, um toco, surpreendentemente achado no bolso mais íntimo. (SISCAR, 2010, quarta capa).

A busca do que é o invisível hoje depende da tecnologia, como declara o poema: “a tecnologia transforma em visível todo o/ campo do invisível. mas aquilo que enfoca subverte. vê na coisa outra/ coisa. No visível seu invisível. Aproximar é mostrar a sombra da coisa.” (SISCAR, 2010, p.21).

Nisso, há uma aproximação com a perspectiva do poema de Rodrigo Garcia Lopes, pois se verifica, na falência da mimesis, já que é praticamente impossível representar, uma transformação acelerada das coisas, a qual impulsiona o sujeito a buscar sempre, descobrindo e redescobindo. Ver é reinventar, viver na iminência de algo, como se diz em “Telescopia 2”: “no visível está em jogo está em jogo o que sei o que sinto o que me concerne, eis que me afetam me traem me empenham”. (SISCAR, 2010, p. 26).

Ao que nos parece, na proposta poética de *Interior via satélite*, a relação entre interior e exterior é uma questão de escala, de ajuste das lentes que o progresso tecnológico nos legou como próteses do olhar e do sentir. Assim, por exemplo, em

“Medula”, depois de negar os céus estrelados no alto e a lei moral no íntimo, evocando Kant, o poeta, à maneira drummondiana, propõe que a possibilidade de virar do avesso interior depende do contato pedestre do sujeito na estrada de pedra e areia, onde tropeça na “máxima concentração da tecnologia”. Não há a recusa do eu-poético de “A máquina do mundo”, mas a suprema indagação que leva o sujeito ao “infinito incondicional dos extremos” à la Kant – isto é, é impossível pensar uma coisa real, sem que ela esteja no espaço.

A luta do poeta, então, parece ser a de quem busca tornar esse mundo menos chapado, ajustando as suas objetivas para encontrar um ângulo menos gasto, mesmo que toda a comunicação já esteja em si saturada. É o que se vê em “Digitais”, quando de novo Drummond é evocado na epígrafe extraída de “Morte no avião”, de *A rosa do povo*, mas indiretamente também por seu *As impurezas do branco* em toda a seção “A Vênus da Mensagem”. Vejamos o poema:

quando cai de 12 mil metros o corpo
 gruda na terra se infiltra na terra perscruta seus minérios se confunde
[com ela
 desintegra-se telúrico.
 só as mãos dão sinais de despregarem-se dessa profunda união.
 só as mãos esperam identificação
 manuseando no ar os sinais de sua antiga graça. só as mãos
 estas que agora dão afago.
 só estas mãos
 a afagariam como agora

Em “Digitais”, há uma espécie de descolamento entre o saber tecnológico e o vivencial: as mãos se apresentam como o aspecto mais singular do indivíduo, é o que lhe confere individualidade e humanidade, já que são elas o que lhe permite afagar; são elas que esperam a identificação. Nesse sentido, o poema de Siscar difere bastante do poema “nada de dna”, de Arnaldo Antunes. Aqui, há a possibilidade da identificação seja por via das digitais (nome do poema) ou do código genético aí implicado. As mãos deixam fresta para a possível humanização. Aí talvez o texto de Siscar se diferencie da poética átona, negativa de Arnaldo e Augusto. Mas como eles, não nos deixa esquecer que não é possível mais pensar a arte sem conectá-la aos dispositivos, aos conhecimentos tecnológicos, aos processos de comunicação vigentes neste mundo caótico, que é o nosso.

REFERÊNCIAS

ANTUNES, A. **O silêncio**. Barueri, SP: BMG, 1997. 1 CD, digital, estéreo. Acompanha livreto.

_____. **n.d.a.** São Paulo: Iluminuras, 2010.

_____. **Psia**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

BERNSTEIN, C. Making Audio Visible: Poetry's coming digital presence. In: _____. **Attack of The Difficult Poems**. Chicago; London: The University of Chicago Press, 2011. p. 107-119.

CAMPOS, A. de. **Não**, poemas. São Paulo: Perspectiva, 2003.

MACHADO, A. Máquina e imaginário. In: _____. **Máquina e imaginário: o desafio das poéticas tecnológicas**. São Paulo: EDUSP, 2001. p. 21-44.

MACLUHAN, M. **Os meios de comunicação como extensões do homem**. Trad. Décio Pignatari. São Paulo: Cultrix, 2005. p. 292.

MANOVICH, L. A vanguarda como software: da 'nova visão' aos 'novos média'. **Revista de Comunicação e Linguagens** (Tendências da Cultura Contemporânea), Lisboa: Relógio d'Água, n. 28, p. 421-439, out. 2000.

PIGNATARI, D. Sobre poesia oral e poesia escrita. In: CAMPOS, A.; PIGNATARI, D. & CAMPOS, H. **Teoria da Poesia Concreta**. Cotia, SP: Ateliê, 2006. p. 23-28.

LOPES, R. G. **Polivox**. Rio de Janeiro: Azougue, 2001.

SISCAR, M. **O interior via satélite**. Cotia, SP: Ateliê, 2010.

Artigo recebido em 01/09/2012

Aceito para publicação em 24/09/2012

ANEXOS

Fig. 1 – Sem-saída (CAMPOS, 2003, 4ª capa).



Fig. 2 – “Nada de dna” (ANTUNES, 2010, p. 169).

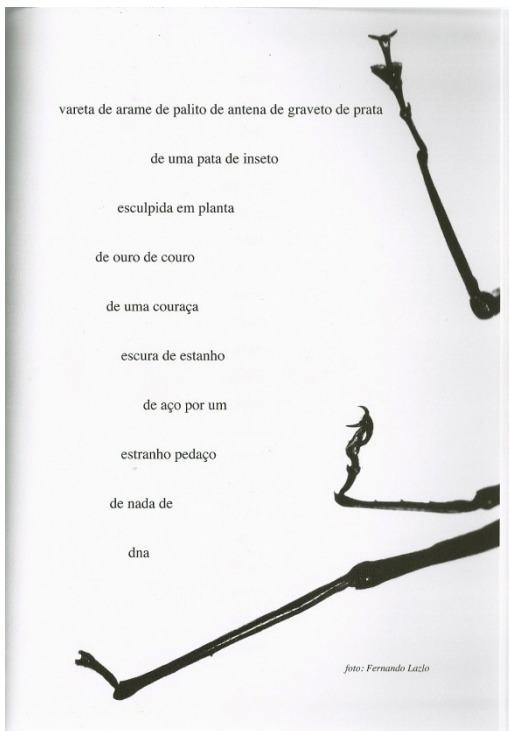
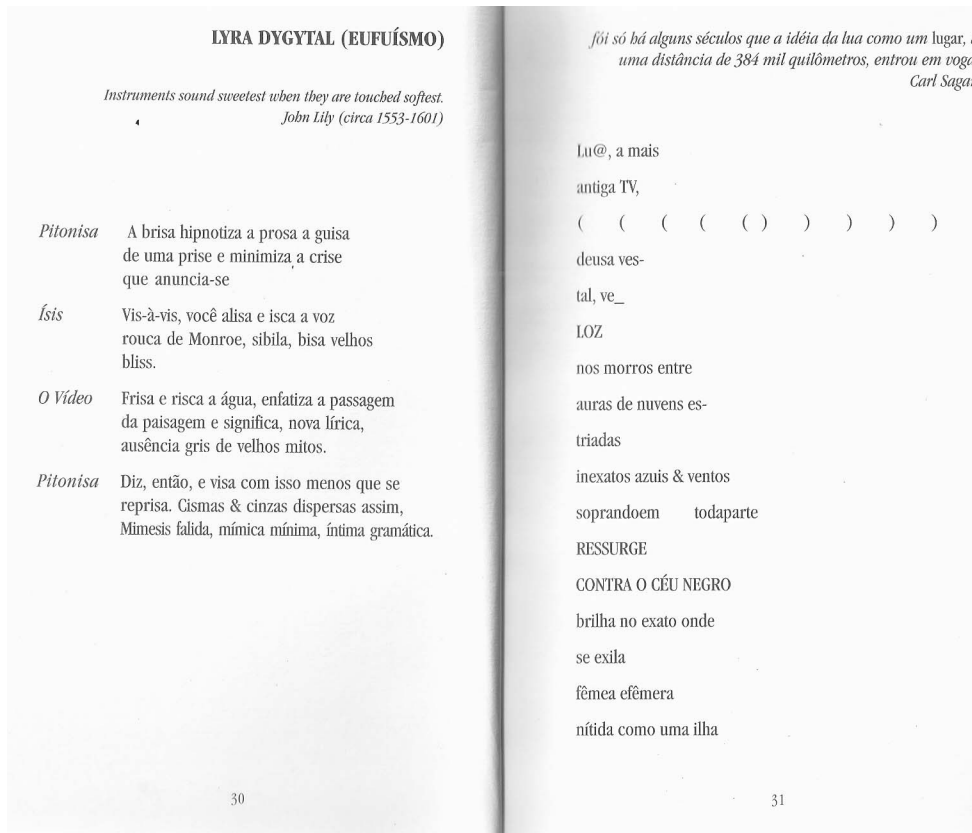


Fig. 3 – Cartão Postal (ANTUNES, 2010, p. 117).



Fig. 4 – Lyra Digital (LOPES, 2001, p. 30-1).



RESENHAS

O MENINO-POETA: NO OLHAR OBLÍQUO, A POESIA

Leandro DURAZZO¹¹⁵

Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES¹¹⁶

BARROS, M. de. **Menino do mato**. São Paulo: Leya, 2010.

A função prática da linguagem é comunicar, dar ao homem óculos para que enxergue o mundo, de forma que compreenda o que ele próprio pensa sobre a realidade que o circunda. Na poesia de Manoel de Barros, a visão não se põe entendível. Antes, o *menino do mato* desvê as coisas, a natureza, a existência, e desvendo tudo desvenda os elementos que adultos não podem alcançar.

Em seu mais recente livro de poemas, *Menino do mato* (2010), Manoel de Barros nos ensina como aprendeu a desaprender, quando criança, vivendo entre formigas e animais do brejo. O tom recordatório surge já na abertura da primeira parte do livro, “queria usar palavras de ave para escrever”, e perpassa todo o volume. Também está presente nesta primeira parte — efetivamente “Menino do mato”, enquanto a segunda se intitula “Caderno de aprendiz” —, possivelmente, o “método” de escrita que Manoel de Barros tirou da natureza. Ou, mais precisamente, o método que comungou com ela.

São seis poemas nessa primeira parte, e eles parecem apresentar os momentos iniciais de consciência poética do menino, em um cenário onde o caráter explicativo de sua formação se mescla às imagens confusas da linguagem infantil. Lá, nada foi separado, desde o início o mundo era um todo que ele, menino, buscava aprender. Sem, entretanto, ansiar compreensões, pôde colher as palavras que “perturbavam / o sentido normal das ideias” e “os sentidos normais da fala”. Pegando na bunda do vento, Manoel de Barros foi se formando poeta enquanto se formava gente, enquanto se formava bicho,

115 Mestre em Teoria da Literatura, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE). Doutorando em História das Religiões, Universidade de Lisboa, Portugal – leandrodurazzo@gmail.com

116 Departamento de Educação, Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal de Mato Grosso do Sul, UFMS, *campus* de Três Lagoas, CEP 79603-011, Três Lagoas, MS, Brasil – kelcilenegracia@uol.com.br

natureza. Nada foi distinguível desde o início, e os poemas iniciais apresentam essa experiência *crianceira*.

Já nas orelhas dessa edição temos o testemunho do pantaneiro, que se estende pela primeira parte sem nunca perder seu tom. Vemos, nela, as lembranças da Mãe, do Pai e do avô namorador de solidão — e que a deixava destampada, sozinha, sempre que saía da rede para tratar do que quer que fosse. Solidão destampada, imagem que Manoel de Barros mostra muito bem viva, é só uma das formas do mundo desse menino dizer o indizível. Ao lado da Mãe e do Pai, que aparecem grafados com a inicial maiúscula em alguns momentos, tal qual entidades, mitos, está também o menino poeta Bernardo, que acompanha Manoel nas *conhecenças* dessa vida.

Diz-se de Bernardo o que podemos arriscar dizer do menino Manoel, talvez mesmo do poeta: “Ele fazia parte da natureza como um rio faz, como / um sapo faz, como o ocaso faz”. Ele estava lá, era lá, e isso bastava. A impressão que temos é de que Manoel de Barros está, finalmente, explicando como sua visão vê o que sua poesia diz. Através do “Menino do mato” podemos entender algo que o “Caderno de aprendiz” mostrará em experiência linguística, poética, do absoluto indizível. É menino-poeta de olhar oblíquo que tem a linguagem sob domínio, para demonstrar a liberdade absoluta da linguagem poética e da linguagem infantil.

A busca de Manoel de Barros é a da não-palavra, da palavra harmônica que mais faça sentir do que mostrar. É linguagem de criança, cultivada desde a infância, esmerada, simples, direta. Falando de suas lembranças, de sua terra, é como se remontasse a um paraíso que, em vez de perdido, manteve-se para sempre dentro dos olhos de poeta. De olhos úmidos pelas águas do Pantanal — referência e lembrança explícitas — Manoel de Barros chega ao fim da primeira parte de seu livro dizendo das águas que, por essência, são a “epifania da criação”. Mostrando como foi criado, deixa ao “Caderno de aprendiz” — composto por trinta e seis poemas — a tarefa mais direta de mostrar *o que* apreendeu, e como cria, hoje, o eterno menino do mato.

Um menino-poeta e poeta-menino que apreende o substrato do poético a partir das “travessuras”, da busca primordial das palavras para recobrar a expressividade literária delas, o “absurdo divino das imagens”, de forma que expressem verdades humanas. Trata-se, já expressou o poeta em poemas de livros anteriores, de chegar à “semente” do ser, às “palavras fontanas” — aquelas que “entoa[m]” Poesia, aquelas nas quais surgem o “desenho verbal da inocência”. Esse mergulho no primordial da linguagem metaforiza-se, por indizível, entre outros em versos como esses: “No gorjeio

dos pássaros tem um perfume de sol?”, “Hoje eu vi um passarinho comendo / formigas de pedra!”, “Ele viu um passarinho sentado no ombro do arrebol”.

A potência da poesia de Manoel de Barros — é o que mais uma vez se presentifica, renovada, na poesia deste *Menino do mato* — está como a força ancestral dos rios conhecidos, “rios infantis que ainda procuram declives / para escorrer”: sempre além do que foi no início, sempre contido na totalidade ingênua da comunhão com a natureza.

**AS DIMENSÕES DO UNIVERSO POÉTICO DE *LINEAR G*, DE GILBERTO
MENDONÇA TELES**

Ilca Vieira de OLIVEIRA¹¹⁷

TELES, G. M. **Linear G**. São Paulo: Hedra, 2010.

Não há poesia fora do nome e do ser
que o condensa e o contorna
silencioso.
Até o timbre de uma sílaba me excita
à sensação da trajetória interior.
(TELES, 2003, p.186).

Linear G é o mais recente livro de poesia publicado por Gilberto Mendonça Teles. Em outubro de 2010, duas caixas de livros chegaram à casa desse poeta¹¹⁸. Veja-se a estrofe a seguir: “Durante anos – mais de 60 – foi alimentando / a ilusão de uma biblioteca de 30 mil volumes / Ele queria possuir todos os livros / de literatura brasileira.” (TELES, 2010, p. 42) O poeta irá recriar, poeticamente, a chegada de livros à casa de um professor de literatura. Esses versos da primeira estrofe do poema “Biblioteca” expressam a angústia do colecionador e, também, do sujeito que “queria possuir todos os livros / de literatura brasileira”.

Na voz do eu lírico que se projeta no poema, surge a imagem de um sujeito que passou décadas recebendo “livros dos editores e dos jovens escritores”, comprando-os e lendo-os. Se, por um lado, tem-se alguém que deseja ler todos os livros e os adquirir pelo prazer da leitura e de colecioná-los, por outro, esse sujeito perde o interesse pela leitura, como expõe com os versos: “E lia, lia, mas já sem muito entusiasmo / Sentia-se

117 Departamento de Comunicação e Letras, Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Letras (Estudos Literários), Centro de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Montes Claros, UNIMONTES, CEP 39401-089, Montes Claros, MG, Brasil – ilca.vieira@pq.cnpq.br / ilcavieiradeoliveira@yhoo.com.br

118 No dia 21 de outubro de 2010, eu estava na casa de Gilberto, em Copacabana, quando duas caixas de livros foram entregues pelos Correios. No mesmo dia eu recebi o primeiro exemplar desse livro com uma dedicatória. Naquela ocasião pude ter o prazer de ouvir o poeta lendo alguns poemas com comentários. Lembro-me até hoje da leitura e dos comentários que ele fizera sobre o poema “Encontro”, em que o poeta pede ao pai a alegria de um encontro.

menor que os livros”. Para superar essa angústia de alguém que era “menor que os livros”, esse sujeito tem a ideia genial de empacotá-los e “devolvê-los aos seus autores”. No poema, é possível perceber a intenção do poeta de enfatizar, no jogo da linguagem, a sua própria experiência de vida como professor de literatura brasileira que se transforma em um leitor compulsivo e, também, o ofício de escritor crítico, teórico e poeta que atua no cenário nacional e internacional. O poema revela o que está implícito: a grande realização desse poeta que irá publicar os seus próprios livros, passando “a devolvê-los”. Esse livro de capa vermelha e sem ácaros não ficará por muito tempo no espaço habitado pelo poeta, porque não é um volume que é adquirido para fazer parte da casa e da biblioteca desse colecionador, mas é um objeto que proporcionará ao escritor libertar-se da angústia de querer ler todos os livros.

O poeta abre o seu livro com uma citação de dois textos que ajudará o leitor a “decifrar” o próprio título “Linear G”. O primeiro texto expõe uma definição para o “G” que seria: “ – *Antes de mais nada invoco a [Terra = G (gue)], primeira que tem o dom de conhecer antecipadamente.* PITONISA DE DELFOS, apud *As eumênides*, DE ÉSQUILO” (TELES, 2010, p. 5). E o segundo é uma possível definição para o que seria a escrita “linear”: “ – *A Linear A, que aparece por volta de 1600 a.C. é formada de signos mais abstratos. – A Linear B, escrita silábica, origina-se formalmente da anterior, sem que se possa precisar a data de sua aparição. [...] Desapareceu em torno de 1400 a.C.* LOUIS-JEAN CALVET”. (TELES, 2010, p. 5)

No entanto, é importante destacar que, já na primeira epígrafe, o “T” da terra – que, por sua vez, pode ser lido como uma abreviação de Teles, nome que faz parte da árvore genealógica do poeta – pode ser lido também como “G” de Gilberto, GO de Goiás, de Grécia, de Geometria euclidiana, riemanniana, fractal e, também, como o Γ , γ (gama). Como se pode ver, esse poeta se coloca no centro do “tempo e do espaço”. Se considerarmos tal aspecto, é possível afirmar que “GMT” é o centro de toda a poesia, tendo, então, uma poética centrada no eu de cunho autobiográfico. O poema “Entre” é um texto que abre o livro e que nos permite relacioná-lo à voz do “Oráculo de Delfos”, o qual convida o leitor a entrar na origem dessa poética do “G”, ou seja, poética do “T”. O que será anunciado na primeira estrofe é que: “*Entre a esquerda e a direita,/ as ucronias / e as eutopias do cerrado – uma árvore / crescendo para dentro, o entressenhado, / o entrelugar do novo, o entressentido,/ o entrevisto no escuro / – a sua face / e equilíbrio no caos incandescente*”. (TELES, 2010, p. 13)

O verso: “*Entre a esquerda e a direita*” cria uma possibilidade de leitura dessa poética da Terra que tem o seu ponto de partida no grau zero. O sentido desse verso terá o seu complemento nos outros que irão sucedê-lo, em que o poeta faz alusão aos dois lados da terra, a “esquerda” e a “direita”. “Greenwich Meridian Time”, de *Sociologia Goiana*, de 1982, é um poema em forma de triângulo em que o poeta escreve a sigla GMT em um dos ângulos dessa figura geométrica, utilizando esse meridiano para fazer uma reflexão sobre o seu nome. Cabe, aqui, ressaltar que é nesse poema que o poeta analogicamente compara o seu nome com o próprio meridiano, que é abreviado como GMT. Esse meridiano é uma linha imaginária que vai do polo norte ao polo sul, marcando o grau zero da Terra. É a partir desse ponto que todas as outras linhas de longitude são medidas. E, se considerarmos que o poeta se coloca no centro da Terra como Greenwich Meridian Time, o que existe à direita dessa linha imaginária da Terra são “as ucronias”, que representam a tradição grega, e, à sua esquerda, “as eutopias do cerrado”. O poeta, que se coloca no centro da terra e do universo, aparece também nos poemas “Mapa-mundi”, “Fractal”, “Cavalo-marinho” e “Navegando”, da série Improvisuais [Inéditos], publicados em *Hora aberta*.

Com isso, o que podemos afirmar é que, apesar de o poeta dividir o livro em três partes, a saber: “As Ucronias”, “As eutopias” e “Árvores do cerrado”, o que fica evidente é que sua poesia se divide em duas linhas A, e B, sendo a linha A “as ucronias” e, a B, “eutopias do cerrado”. A terra natal, Goiás, é o lugar em que o eu realiza os seus sonhos e fantasias eróticas e amorosas. É no seio dessa terra-mãe que o poeta irá encontrar a sua própria “identidade” fragmentada na sociedade moderna. Mas, Goiás só irá fazer parte de sua escrita poética a partir do momento em que esse poeta sai de seu lugar de origem e passa a viajar pelo mundo e a residir no Rio de Janeiro e em outros países, fatos notados em poemas escritos a partir de 1970.

Quando o poeta divide o seu livro em três partes, parece sugerir a possibilidade de se ver a **Terra** a partir de três dimensões, e isso seria uma alusão à teoria euclidiana. Entretanto, o que de fato se pode evidenciar é que, na poesia de Gilberto Mendonça Teles, existem dimensões que estão escondidas, pois o que o poema revela fisicamente estaria num universo muito maior de sua obra poética. É preciso que o leitor entre no poema e use o seu “Binóculo” para ver as coisas de perto e de longe, no universo poético desse livro.

Em *Linear G*, tem-se uma poesia centrada no “eu”, com várias dimensões escondidas. Assim, é mais viável apontarmos que a teoria da relatividade é mais

propícia para se pensar essa poética da Terra. Nesse sentido, o leitor não poderá considerar que esse livro apresente somente essas três dimensões visíveis, pois, dentro da poesia de Gilberto Mendonça Teles, há outras “dimensões escondidas”, tais como: a amorosa, a melancólica, a saudosista, a erótica, a memorialística, a religiosa, a mítica e a metalinguística. Esses temas são recorrentes não só nesse último livro desse poeta, mas em todo o universo de sua poesia. Nesse universo da linguagem imagética, o poeta tenta organizar o caos interior, propiciando que a palavra poética construa um sujeito: “Na da atualidade, descentrado / mas concentrado no *hic et nunc*, / o sujeito se sente livre e fragmentado / na confusão do baile funk.” (TELES, 2010, 38)

Um aspecto marcante desse livro, e que se encontra em toda a produção do autor, é o lugar que o poeta ocupa no mundo das letras. E o poema passa a ser espaço de indagação e de discussão sobre o ofício do poeta e a sua liberdade de ser e existir. Em vários poemas, o eu lírico, conjuga no esqueleto “rígido das estruturas” da língua, o exercício mental, os aspectos pessoais de cunho didático. A poesia que brota dessa “árvore do cerrado” instiga o leitor a conhecer o mundo e a sua relatividade. O poeta é um sujeito letrado que se apropria de uma tradição grega, exercendo o seu ofício de poetar com a perfeição dos antigos, mas é capaz de reconhecer as modificações pelas quais passou a sociedade.

O poeta é aquele que acompanha as transformações sociais, culturais, estéticas e tecnológicas do mundo, aspecto que é recriado no poema “Nos últimos 20 anos”. Esse poema apresenta a imagem da “lagarta” e da “aranha”; esses dois bichos vão, metaforicamente, representar o tempo passado e presente, com suas transformações. O poeta faz alusão à sua própria experiência de vida e à sua inserção no mundo da internet, nesta estrofe: “Entre greves, censura e terrorismo / um relâmpago veio da internet, / riscou seu movimento, abriu um site / e se perdeu na pós-modernidade / do milênio.” (TELES, 2010, p. 17).

A imagem da “lagarta” que come “o talo verde/ de uma folha esculpida na parede / do edifício mais próximo” pode ser lida como o próprio poeta a “devorar todas as folhas dos autores gregos” e que sai do seu casulo na forma de “borboleta”. Esse pequeno inseto pode ser interpretado como a poesia que é efêmera e breve. Nos versos da estrofe: “Uma aranha / teceu e desteceu a sua renda / à espera da odisseia de um inseto / curioso”. (TELES, 2010, p. 17) O poeta recupera, mesmo que implicitamente, as personagens Ulisses e Penélope, da *Odisseia*. E a mulher é um ser ardiloso como a “aranha que tece”, “destece” os fios das rendas, precisamente do tempo, enquanto o

homem estava em suas viagens. Se o poeta é esse inseto que é apreendido pela “teia da aranha”, é possível considerar o poeta como uma “aranha” à espera de um inseto, ou seja, é aquele que tece arditosamente o seu poema para “apreender”, em suas teias, um crítico “curioso”.

O poeta não é representado somente como uma “aranha”, mas como o engenheiro, que para construir a sua “casa-poema”, não irá se esquecer das “estruturas subterrâneas” que são as suas fundações. Nesse caso, a poesia grega representa essas estruturas. O poema, objeto que emerge da linguagem, pode ser comparado a uma “árvore”, ou seja, um “vegetal lenhoso” que brota do centro da terra, composto por raízes, tronco, galhos e folhas. Logo no início do livro, vemos, no poema “Entre”, surgir a imagem da “árvore do cerrado”, como representante de uma linha que está à esquerda do meridiano GMT. Essa imagem será retomada pelo poeta com a indicação da “árvore” como representante da obra poética, crítica e teórica presente no poema “Pau-terra”. Esse poema é utilizado para abrir a terceira parte do livro e é estruturado em forma de árvore, cujo tronco é constituído de palavras escritas na língua grega, com os galhos sendo representados por todos os nomes dos livros de poesia e de estudos críticos e teóricos elaborados por esse escritor ao longo de mais de 50 anos de labor.

Significativamente, eis a origem da poética de Gilberto Mendonça Teles, pois o poeta indica, com esse livro, uma abertura para se ler toda a sua produção poética, ao criar, para o seu leitor, um “sistema linear”. Não é de se estranhar o fato de esse poeta utilizar como título desse livro de sua maturidade a palavra “linear”, termo da matemática, já que, em vários momentos de sua poesia, existe um diálogo com a linguagem da geometria, principalmente quando ele se apropria da geometria euclidiana. As figuras, as letras e os símbolos gregos foram utilizados por Gilberto para dar título ao livro que recebe o nome de *& Cone de sombras*, e na construção de poemas visuais e dos sentidos. Citamos as letras (α) alfa, Γ , γ (gama), os símbolos o Δ (delta), o

(nabla), o Φ (phi), o $\&$, e as figuras geométricas o cone, o losango e o triângulo equilátero. Ao criar o título para esse livro, o poeta faz um jogo, pois o sistema linear é uma representação algébrica da geometria euclidiana e, ao invés de dizer “Geometria”, ele diz “Linear G”. Diante disso, podemos inferir que há um poeta em busca da “perfeição” – própria dos gregos que se destacaram não só na literatura, mas na filosofia, nas ciências, nas artes da guerra e do amor – e que a sua poesia poderia ser

pensada a partir da geometria euclidiana, ou seja, essa poética estaria para o abstrato, o subjetivo e o infinito¹¹⁹.

Nesse livro a linear A, que “é formada de signos mais abstratos”, representa “as ucronias”, ou seja, toda a tradição da lírica grega que servirá de fundação para essa poesia do “T”, ou mais precisamente, poética do “G”. Esse livro encena uma escrita de si no qual o nome “G” existe a partir das experiências vividas e reinventadas pelo poeta que evoca as suas musas. O poeta se inscreve no espaço da casa, com a família e um casamento com “bodas de ouro”, como expõe no poema “Receita dos 50 anos (de casado)”. Nesse processo de escrita autobiográfica e memorialística, o poeta já começa a acertar as suas contas com o passado, à maneira do seu mestre Drummond, quando revela, no poema “Encontro”, uma reconciliação com o pai que parecia distante, mas que o amava.

Entrei pelas fendas desse livro e ainda estou procurando a saída. E o que já posso adiantar ao leitor é que é preciso ter não só binóculo, mas microscópio e telescópio para poder percorrer essa escrita da “ $T = G$ (*gue*)”. Esse poeta não é um sujeito ingênuo que foi seduzido pelas musas do sertão, pois, quando recria a sua **terra natal**, expõe uma linguagem artilosa como o tecido feito pela aranha. Expõe, também, a figura do Saci, tão bem representada em sua poética e que não pode ser esquecida, pois o poeta é o Saci que sai “Navegando” no universo atrás da Ursa Maior.

REFERÊNCIAS

ANTON, H.; RORRES, C. **Álgebra linear com aplicações**. Tradução de Claus Ivo Doering. 8.ed. Porto Alegre: Bookman, 2001.

PAIVA, M. **Matemática**. São Paulo: Moderna, 1999.

TELES, G. M. **Linear G**. São Paulo: Hedra, 2010.

_____. & Cone de Sombras. In:_____. **Hora aberta** (Poemas reunidos). 4.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. p.175-257.

_____. Improvisuais [Inéditos]. In:_____. **Hora aberta** (Poemas reunidos). 4.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003. p.75-86.

_____. Saciologia goiana [1982]. In:_____. **Hora aberta** (Poemas reunidos). 4.ed. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

¹¹⁹Para discutir esses conceitos expostos sobre sistema linear e geometria obtive o auxílio de especialistas na área que são Antônio Geraldo de Oliveira (Professor da rede de ensino do Estado de Minas Gerais) e Sebastião Alves de Souza (Professor na UNIMONTES) e também pesquisei em alguns livros de matemática e de álgebra linear.

MOBILIDADE E FIXIDEZ DE UMA POESIA EM TRÂNSITO

Fabiane Renata BORSATO¹²⁰

MARTINS, A. **Em trânsito**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

O desenho de capa minimalista de Kiko Farkas para a obra *Em trânsito* compõe-se de linhas pretas sobre fundo azul e registra diferentes marcas verticalizadas e zigzagueantes que, ambigualmente, também se fazem vista superior de sinais advindos de um provável rolamento do objeto em fluxo quase contínuo. Interrupções do traçado são notáveis na parte superior da capa, tanto na primeira quanto na terceira marcas, sendo que a central é interrompida no canto inferior da capa, talvez cesuras representativas dos versos que se encontrarão no livro. As marcas transitam paralelamente, em linhas de espessura diversa, organizadas no azul-mar do fundo-solo. As elipses das marcas também sugerem o ir e vir do objeto ausente, presentificado pelo rastro que deixa no fundo azul. A dinâmica indica aspectualidade durativa do evento nos sinais da ação e na retirada de cena do objeto responsável por ela.

O título da obra *Em trânsito* sustenta-se na ação em devir, sugerida pela capa de Farkas. O poema homônimo que encerra o livro anuncia um eu poético em primeira pessoa e em trânsito: a caminho do trabalho, entre automóveis, estações de trens, plataformas, pontes, rios. O ir e vir dos eus poéticos é intercalado pelas paradas reflexivas, formas coerentes com o fluxo quase contínuo e as elipses do desenho de capa. Entre ações mecânicas, encontramos reflexões líricas como a dos versos finais do poema em questão: “ainda não fiz cinquenta anos/ dá tempo de mudar alguma coisa.” (MARTINS, 2010, p.109¹²¹) que surge como intenção de dar cessação ao evento exposto

120 Departamento de Literatura. 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 – fabiane@fclar.unesp.br

121 Devido ao grande número de citações de excertos de poemas da obra *Em trânsito* presente na resenha em questão, informamos que, em favor do fluir da leitura, omitiremos autor e ano para identificarmos somente a paginação entre parênteses, sendo que a edição usada como referência é a de 2010.

na estrofe anterior e sua semântica da reiteração de ações mecânicas e rotineiras: “vou tomar esse trem/ pela última/ primeira/ vez” (p.109).

Entre movimentos contínuos e paradas reflexivas, os eus poéticos constroem os versos de *Em trânsito*, obra de Alberto Martins, artista que empreende trajetória por diversos gêneros e artes, como poesia, narrativa, teatro, xilogravura, escultura, além da literatura infanto-juvenil. Enquanto em *Cais* (2002), Alberto Martins deslocava o olhar dos enunciadores por espaços marítimos e metalinguísticos; na obra *Em trânsito*, o espaço faz-se urbano e prevalece a marca do artista na presença do olhar móvel dos enunciadores e na apreensão das coisas e fatos de variáveis e inusitados pontos de vista.

Em trânsito estrutura-se em três partes antecipadas por um poema dedicatória, à maneira de prólogo, intitulado “Este livro é para o leitor”, revelador da tendência adjetiva do texto, ao descrever o leitor como atônito, normal, anônimo e comum, a quem é destinada a obra. Na orelha do livro, Chico Alvim menciona a relação da obra com o real, “travessia de um homem comum, na verdade o leitor e seu duplo, o poeta...”. O flâneur baudelaireano, os passantes que circulam pelas cidades, a memória refrativa e íntegra ganham síntese e contenção nessa obra.

As três partes apresentam certa unidade e um movimento contínuo que sofre interrupção na parte central. Isso quer dizer que enquanto as duas partes de abertura e encerramento da obra apresentam cinesia explícita no título e no tema empreendido: “A caminho do trabalho” e “Em trânsito”, a parte central aborda as “Inscrições” e apresenta os semas da fixidez, da permanência, da consagração da memória e do tempo, do resguardo da história e dos fatos. O equilíbrio e a coesão entre as partes também é notável pela simétrica quantidade de poemas, sendo 23 em cada uma das duas primeiras partes e 24 poemas na parte final, sendo que o poema de encerramento da obra surge à maneira de posfácio que retoma a questão do trânsito rumo ao trabalho, cuja rotina é surpreendida pela urgência da mudança de trajeto.

A primeira parte, “A caminho do trabalho”, descreve cenas e a relação sutil e impessoal de implicação entre observador e observado. “Transeunte” e “Outro transeunte” revelam marcas líricas nas interrogações e nos *enjambements* que separam não só palavras, mas sílabas: “-papel rasgado bi/ tuca de cigarro tam/ pinha de plástico –“ (p. 14). A relação de implicação entre os poemas dá-se pela afirmação de marcas e ecos deixados pelo transeunte, no ato de transitar, que funcionam como memória ou sobreposição de passos que apagam a personalidade, questão evidenciada no

enjambement que provoca uma “desconexão entre o elemento métrico e o elemento sintático, entre o ritmo sonoro e o sentido.” (AGAMBEN, 1999, p.32).

Há ainda que considerar a diversidade rítmica dos poemas, construídos por versos de uma a dezesseis sílabas métricas e esquemas rítmicos variados, próximos da prosa: “- se você não escreveu nenhum livro/ como pode viver de literatura?- ” (p.43). A oralidade desses versos reflete o traço prosaico dos poemas e sua forte aproximação da linguagem falada e coloquial.

A monotonia é aspecto importante da primeira parte do livro. No longo poema de cinco partes, “Vira-lata na madrugada”, o enunciador compõe cenas noturnas advindas do latir incessante de um cão. Os 50 tercetos apresentam repetições de estrofes e palavras, além de versos curtos baseados em permutas e paralelismos sintáticos e morfológicos, recursos geradores da monotonia do latido contínuo do cão a sonorizar a noite e o sonho do eu poético. O cão solitário na noite, pela insistência de seu latido e de suas ações ruidosas, gradativamente habita “toda a madrugada” (p.27). Espaço, tempo, som e imagem unem a dor do cão ao sonho do homem, espaços de fantasia e realidade.

Os textos da primeira parte apresentam paisagens urbanas percorridas por observadores ora em movimento, ora à espera de meios de locomoção ou envoltos em ações particulares. Predominam espaços e cenas noturnas e opressoras. Apartamentos cubiformes ou os metrô catacumbas de “*Working day*” informam que luz e céus azuis são lugares intersticiais em que o sujeito não permanece porque ao sair dos túneis do metrô entra em elevadores, trens e apartamentos, espaços fechados e impessoais onde ocorrem e cenas possíveis e impossíveis de se tornarem poesia. Contrastantes cenários são aliados a frequentes interrogações reveladoras do desconhecimento do outro que, apesar de próximo espacialmente, faz-se distante e anônimo, nas múltiplas facetas da cidade: “- será outra a cidade?// no Butantã/ no Jaraguá/ na Leopoldina// “- será outra a cidade?// ou a luz desta janela/ também se faz/ vista de lá?”(p.22).

O encontro entre sujeitos é, portanto, escasso, fato ocorrido “em alguns momentos” (p.17) ou quando o caminhar faz-se paralelo, “abraçados/ aos pacotes de leite & pão” (p.18). A onisciência sobre a moça transeunte do poema “Xadrez no centro” surpreende. O enunciador observa a moça “indecisa/ entre a banca de jornais/ e o garoto que vende bilhetes de metrô”, descreve-lhe o gestual e na estrofe final revela um saber existencial sobre o outro: “ela sabe/ que cada passo é um erro cada passo/ é um logro – mas quem não joga/ perde a vez e nunca mais/ volta pro jogo” (p.33). Essa proximidade de enunciador e sujeito descrito não é freqüente na obra *Em Trânsito*, mas

quando se trata do sujeito moça, há recorrência dessa perspectiva aproximativa, o que pode ser notado no poema “O ladrão e a moça” em que o eu poético explicita sua perplexidade diante da beleza da moça “que nos atinge/ sem como/ nem por quê” (p.34)

A segunda parte da obra, “Inscrições”, remonta a origens arqueológicas e a questões de registro, memória, sincronia e diacronia. As mais diversas formas de inscrição oferecem aos poemas a possibilidade da prática de variações em torno de um mesmo tema da história e da memória, aspecto anteriormente presente na ressignificação histórica de *Cais*. Luzia, a mulher mais antiga da América, é sujeito do primeiro poema. Descobertos seus ossos em cacos, o eu poético a interroga sobre a dor sentida e volta temporalmente há onze mil e quinhentos anos para dar humanidade ao achado arqueológico.

A comunhão de tempos e sujeitos distantes também é tema dos poemas “Na padaria com Flávio Di Giorgi” e “Tipografia”. No primeiro poema há o encontro, por meio da poesia, de Horácio e Flávio Di Giorgi, reunindo sujeitos distantes entre si dois mil anos. O poema “Tipografia” dá voz ao eu lírico em primeira pessoa, disposto a empreender viagem – imaginativa? fantasiosa? - rumo à cidade inundada pela represa de Três Gargantas, às margens do rio *Yang Tse*. Os 375 tipos chineses armazenados numa caixa de madeira serão o objeto desencadeador da união de histórias, sujeitos e tempos.

Uma série de inscrições revisitadas pelos enunciadores são ressignificadas pela aproximação do universal com o particular: “A história é antiga/ Remonta a vários antepassados:/ todos temos a queixada forte.” (p.50). Inscrições testamentais; preservadas em museus; postas em cartas; gravadas nas paredes das grutas, na madeira, na pedra, no papel, nas fotos de Rodchenko e Robert Capa, nos livros, nos poemas, no mito dão voz aos antepassados, identificando-se com suas dores, condição e mortalidade, aspectos recorrentes nessa parte da obra. A passagem da condição vital de existência para a morte é narrada a partir da transformação humana em ossos arqueológicos, do uso do sangue como fluido para inscrição nas rochas, da permanência de deuses inscritos em pedras, ossos, madeiras.

O mecenato e as relações entre autor e público são discutidos nos poemas “Fragmento”, “Segundo Plínio, o Velho” e “Carta de Albrecht Dürer (1471-1528) ao conselho de Nuremberg em 1526” que mencionam a função social, moral e mecânica da arte. Por outro lado, inscrições anônimas dos primeiros impressores da península ibérica remetem ao momento em que a função autor era desimportante, em que a historicidade ainda não entrara em voga e as obras podiam sair “de mãos desconhecidas” (p.67).

O sujeito em contínuo trânsito por espaços diversos da primeira parte, aqui é deslocado para a descontinuidade de um tempo histórico e mítico, simultaneamente móvel e fixo, capaz de comungar sujeitos e épocas diversas. Trata-se de uma ruptura do devir desprovido de sentido e de poesia para a apreensão de outras existências e aprendizado da dor da criação. Após essa pausa reflexiva haverá, na última parte intitulada “Em trânsito”, o retorno ao contínuo da existência trivial e cotidiana, lugar em que um número considerável de poemas enuncia o trabalho e a dinâmica espacial urbana como fatores responsáveis pelo ritmo das coisas e dos sujeitos.

Sujeitos do fazer, tais como os trabalhadores, o poeta e o leitor “*que por uma questão de espaço/ chega sempre atrasado/ aos últimos lançamentos*” (p.9), veem-se a mercê de leis que paralisam o trabalho e de um trânsito caótico que manipula pessoas e coisas: “de repente as coisas avançam/ de repente/ ficam como estão” (p.97), todos sujeitos ao sabor ou dissabor das circunstâncias sociais, políticas, econômicas e especialmente trabalhistas. Este espaço crítico, reservado à terceira parte, ainda poetiza o “Povo errante”, metaforizado na figura do menino chamado Moisés que “empurra/ duas balas por um real.” (p. 101), enquanto o sinal permanece fechado. Trata-se de microcosmos representativos de uma situação urbana mundial de pobreza, relações impessoais, produção e consumo desenfreados, fatores que aprisionam o sujeito em condições dolorosas de existência e que o habitam à dor e à ausência de autonomia e liberdade, condição similar à do vira-lata do poema homônimo, em quem o eu poético reconhece um olhar fundo, “mais fundo que um irmão” (p.83). Cão que finge não sentir a dor da corrente de metal atada ao pescoço.

Outro traço recorrente na parte três é a presença de relações sinedóquicas e metonímicas. Há o enunciador que, em sonho, concebe metades das casas, enquanto a outra metade construída se incendia continuamente (p.105), há sacolas “vazias/ de todo conteúdo” (p.81) e a compra de sacos de lixo porque “Existe mesmo muita sujeira por aí.” (p.82), indícios da incompletude da existência do sujeito. Esvaziado de substância, o existir do sujeito é fragmentado e incoerente tal qual a relação da velha fechadura com as chaves, nos versos de “Inutilidades domésticas”: “joguei no lixo/ a velha fechadura/ (...) as portas/ que ela trancou/ e abriu/ (...) agora são – lembranças// só as chaves não sabem/ e vagam pela casa/ de gaveta em gaveta.” (p.85). A ruptura da relação de implicação entre chave e fechadura, das relações entre presente e passado, velho e novo, memória e fato indicam a complexidade dos versos de um poeta que parte do concreto, muitas vezes banal, para desencadear reflexões filosóficas e existenciais. A

incompletude do sujeito e as perturbações existenciais adquirem possível solução no poema “O trânsfuga”, parte 3, momento em que o eu poético propõe “cavar um buraco/ abrir um túnel” (p.106), devido à urgência de uma “outra geografia” (p.106), comungando com o pedido de urgente mudança do dístico de encerramento da obra, mencionado no início da resenha: “ainda não fiz cinquenta anos/ dá tempo de mudar alguma coisa.” (p.109). A possível mudança de quem está em trânsito abre um leque de alternativas para uma poesia que se faz da combinação rítmica e sintática de palavras empregadas no limite da prosa, entre dinâmicas de sucessividade de sujeitos em trânsito entre presente e passado e de necessárias paradas reflexivas e transformadoras.

REFERÊNCIAS

AGAMBEN, G. Ideia da prosa. In _____. **Ideia da prosa**. Tradução, prefácio e notas de João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999. p.30-33.

MARTINS, A. **Em trânsito**. São Paulo: Companhia das Letras, 2010.

O ROSTO DA POESIA

Anelito Pereira de OLIVEIRA¹²²

PAIXÃO, F. **Palavra e rosto**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

Certos poetas aparecem apenas raramente, quando têm algo que julgam relevante a socializar. Preservam-se tanto que sua ausência passa a ser uma espécie de presença, um excesso de discrição que não pode ser tomado como mero esnobismo. Há algo mais, sem dúvida, aí, que tem a ver, fundamentalmente, com o princípio de criação que cultivam. Esse princípio é de que a poesia, como pensava Drummond, não é a linguagem de todos os momentos. A poesia é a linguagem dos raros momentos, que raramente são experienciados. Assim se explica, de modo sintético, o silêncio dos poetas no mundo banal, repetitivo, cínico, que acabamos por construir.

Fernando Paixão, português radicado no Brasil desde a infância, é um poeta raro. Certamente, um dos mais raros em atividade, ao lado de Antonio Fernando de Franceschi, Júlio Castañon Guimarães, Alberto Martins, Augusto Massi e Nelson Ascher. São poetas mais do silêncio que da palavra. E de um silêncio crítico, inquestionavelmente digno, numa relação de resistência à dinâmica capitalista. Cauteloso, Paixão dá por iniciada sua trajetória com *Fogo dos rios*, de 1989. Após cinco anos, publicou *25 azulejos*, em 1994, e somente sete anos depois, em 2001, reapareceu com *Poeira*. Mais quatro anos e, em 2005, lança *A parte da tarde*. Após mais cinco anos de silêncio, lança, em 2010, *Palavra e rosto*.

Os longos intervalos de um livro a outro não se devem a uma crise criativa, a uma dificuldade de escrever, de que a escrita seria um comprovante. Fernando Paixão não é um poeta mallarméano mais do que todos o são de fins do século XIX para cá, ou seja, desejosos de singularização, de não ser mais um entre outros, de ser, enfim. Não há, na sua poesia, a fascinação pelo “sens pure”, pela palavra imaculada, que levará o poeta francês ao silêncio definitivo. O que justificaria esses longos intervalos, para além da dificuldade de publicação decente de livros de poesia no país, é uma espécie de

¹²² Departamento de Comunicação e Letras, Centro de Ciências Humanas, Universidade Estadual de Montes Claros, UNIMONTES, CEP 39.400-000, Montes Claros, MG, Brasil – anelitodeoliveira@gmail.com

desejo de fidelidade à experiência lírica, de dizer o “é”, o traço específico, dessa experiência.

Palavra e rosto tem algo de inventário de experiências, e este aspecto basta para que ocupe um lugar importante, esclarecedor, na obra de Paixão. Reúne textos produzidos ao longo de vários anos, todos marcados pelo desejo de absorver o que se dá à percepção, de atravessar o visível, digamos, e instaurar um mais além do pensável. Entremeados pelas gravuras de Evandro Carlos Jardim, em mais um belo objeto editorial editado por Plínio Martins Filho através de sua Ateliê, configuram o que o autor, no seu prólogo, chama de “álbum de desenhos e pensamentos”. Pensamentos que não têm sobre si mesmos uma imagem tirânica, exclusivista, mas compreensiva – donde sua disposição dialógica, sua abertura.

Em geral, os pensamentos desse álbum são sobre o mundo das letras, sobre o “laboratório do escritor” (Piglia), onde quase tudo entra, coisas reais e fictícias: uma mulher lendo, rabiscos num caderno, um escritor trabalhando, o ato de publicar, a notícia sobre a visita do poeta estadunidense Robert Frost ao Brasil, uma foto de Rilke, vestígios de Fernando Pessoa em Lisboa, títulos de livros (!) etc, tudo vem ao caso, nada é desprovido de importância. Trata-se de cartografar sensivelmente um mundo, no qual o poeta se encontra inserto – e incerto também, é fato –, que constitui sua extensão, mais ainda: seu complemento. E esse mundo, aos olhos do poeta, é bastante simples, e por isso mesmo capaz de encantar.

O livro se abre e se fecha enunciando essa simplicidade, refletindo sobre um fragmento de Lao-Tsé a respeito do vazio (“Paisagem chinesa”) e narrando a impressionante história de um – suposto – morador de rua que “cata” papéis especiais, dir-se-ia, poemas, configurando a imagem de um “cão-poeta” (“O farejador”). Diz “Paisagem chinesa”: “Chove. Chove. É então possível observar o vazio que emoldura uma utilidade: em meio aos pingos, o espaço vago transforma-se em presença. Torna-se visível”. E “O farejador”: “Gostava de caminhar para longe, bem longe, até que o cansaço o fizesse surpreender-se com a imagem solitária de um tronco de árvore ou com os rabiscos de um muro perdido”.

Em ambos os textos, o poeta se nos apresenta numa posição de notável humildade, cúmplice das figuras de poeta a que dá relevo, o budista e o mendigo, sujeitos devotados ao que se toma por inútil, sem valor, em sociedade. O procedimento escritural, nesses textos e em muitos outros do livro, é índice valioso de uma vontade de aproximação cuidadosa, sem pré-conceitos, daquilo que se apresenta na cotidianidade,

de modo a atualizar – na superfície do texto – um vínculo afetivo que pré-existe – na profundidade – ao poeta. Não há crise na relação entre sujeito e objeto porque não se trata de promover, idealmente, a elevação de um em detrimento de outro, do ser em detrimento do estar, digamos, mas de harmonizar os aparentemente contrários.

Esses escritos lúcidos de Fernando Paixão, com sua feição de coisas pacientemente cultivadas, expondo a produtividade do poema em prosa (inventado pelos simbolistas) num momento de tanto verso prosaico para parecer João Cabral ou Augusto de Campos, desenham uma relação harmoniosa entre linguagem e sujeito, entre o que se diz e quem diz, que é a que encontramos, de um modo elíptico, em sua poesia, sem conseguir perceber a fonte. Essa relação não implica uma suspensão da história, do campo das contradições, mas um desvio, sem dúvida, de uma valorização excessiva da história em prol da poesia, do que é em prol do que poderia ter sido (Aristóteles). E assim mesmo é que um outro rosto, o rosto do poeta, pode-se apresentar ainda no mundo.

ROSEIRAL DE VERTIGINOSA POESIA

Alexandre Bonafim FELIZARDO¹²³

MELO, J. I. V. de. **Roseiral**. São Paulo: Escrituras, 2010.

A palavra, quando desnudada pelas mãos do poeta, faz-se destino dos astros, latejar do corpo, vertigem dos gametas em plenitude, dos pulsos em estertor. A palavra torna-se a vida inteira do cosmos, a memória das marés, dos relâmpagos. O poeta é o biógrafo da humanidade de todos os tempos, o historiador dos sonhos, o escriba dos devaneios. Em seu sangue está inscrito a força atávica dos mitos, das lendas, das paixões em estado de nascimento perpétuo. O poeta é o irmão dos alumbramentos, o pai da inocência, o filho primogênito de toda sede, de toda fome.

Nesse sentido, José Inácio Vieira de Melo é poeta em essência, em integridade, pois carrega o vigor da poesia não somente na alma, mas na pele, no ritmo das veias. O autor de *Roseiral* não escreve apenas poesia, ele existe na poesia, por isso a sua escrita não é mero artifício da linguagem, mas vivência plena da palavra viva, da palavra que se faz pão e milagre. José é escultor de devaneios, amante das epifanias.

Sua escrita descende da estirpe dos poetas mágicos, dos poetas visionários, tal como Jorge de Lima, Gerardo Melo Mourão e José Alcides Pinto. O poeta de *A infância do centauro* é, para lembrar uma expressão bem ao gosto de Rimbaud, um vidente do verbo. Por isso sua escrita é sinestésica, é sensitiva, pois José, tal como o poeta de Charleville, desregra todos os sentidos na busca de uma vivência plena do estar no mundo. Nesse sentido, o escritor baiano move-se por “um saber erótico que ama o mundo que descreve” (MAFFESOLI, 1998, p. 14). Ele faz “sobressair a riqueza, o dinamismo e a vitalidade deste mundo-ai”. Por essa percepção ultra-sensível, o eu lírico dos poemas de José está “atento à beleza do mundo, às suas expressões específicas”; ele “participa do esforço criativo” do próprio cosmos (MAFFESOLI, 1998, p. 20-21). Tal conhecimento, de natureza intuitiva, irrompe de um “nascimento com” o sensível. Saber

123 Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), CEP 05508-900, São Paulo, SP, Brasil – alexandrebonafim@hotmail.com

encarnado, pulsante, vivo, tal forma de conhecimento estabelece um encontro íntegro entre o ser do homem e o real.

Toda essa força sensitiva do corpo, da alma, energia inscrita na pele e na essência do poema, podemos novamente vislumbrar no novo livro de José Inácio, obra singelamente intitulada *Roseiral*. Em um belíssimo poema dessa sua nova coletânea, o poeta dá-nos a dimensão exata de tudo o que afirmamos até aqui:

FUGA

As crianças galopam goiabeiras,
sentem o gosto da paisagem de êxtase.
As crianças são deuses, mas não trazem
o germe do sofrimento, só brilham.

Quando o homem chega dentro da criança,
o infinito cai e a casa começa
a ter entranhas, a criar paredes.
Quem mais sofre com isso são as pedras:

sem sangue, sem respiração, sem ritmo,
seus escombros preenchem toda terra;
seus sonhos – fuzilados no horizonte.

Eu ainda saio dessa ciranda,
entro no primeiro buraco negro
e vou me inventar em outra galáxia.

Poema de associações lexicais raras, de grande inventividade, “Fuga” é um texto tipicamente bachelardiano, no sentido em que nele o poeta acende em si a infância imortal, o devaneio mais antigo de sua memória de criança. Bachelard, em seu livro *A poética do devaneio*, delineia uma “topografia” do imaginário poético, na qual memória e invenção se mesclam, transfigurando os eventos do passado. De acordo com o filósofo francês, há em todo homem um “núcleo” de infância, verdadeiro arquétipo, graças ao qual o sonho e o devaneio adquirem importante atuação na existência humana. Assim, conforme explicita Bachelard, o homem só pode alcançar a sua liberdade através da imaginação. É o devaneio, portanto, que liberta o homem da fatalidade do real, permitindo-lhe uma existência nuançada pelo onirismo. Dessa forma, o passado ultrapassa o estritamente factual e objetivo, ele torna-se uma criação, uma obra de arte:

[...] o devaneio voltado para o nosso passado, o devaneio que busca a infância parece devolver vida a vidas que não aconteceram, vidas que foram imaginadas. O devaneio é uma mnemotécnica da imaginação.

No devaneio retomamos contato com possibilidades que o destino não soube utilizar. Um grande paradoxo está associado aos nossos devaneios voltados para a infância: esse passado morto tem em nós um futuro, o futuro de suas imagens vivas, o *futuro do devaneio* que se abre diante de toda imagem redescoberta. (BACEHLARD, 1996, p.107).

Tudo isso pode ser confirmado no poema “Fuga”. Nesse texto, portanto, José Inácio teatraliza a memória, busca no próprio passado o que há de universal em sua seiva, de cósmico em sua vida. Nas belas metáforas desse seu poema, antevemos a liberdade da infância, liberdade despida inclusive de morada, de paredes, de pedras (a casa só se erige com a chegada da idade adulta). Por isso o poeta conclama o existir no buraco negro, nos braços do universo, porque nesse recanto mágico sua vida guarda o gosto de tudo o que é inaugural, de tudo o que se enraíza na infância.

Tal como nas diretrizes de T. S. Eliot, José reinventa a palavra poética a partir da tradição. Essa é a sabedoria dos criadores maduros, dos que amam a poesia verdadeiramente, pois não podemos nos esquecer que o grande lirismo é Homero, é Dante, é Camões. A poesia, para ser madura, tem de nascer do que é vivido até o âmago, do que nasce do húmus mais fecundo da tradição. Por isso José Inácio é um inventor, porque sabe escrever a partir da sábia e humilde aprendizagem com os mestres. Por isso, inclusive, o poeta desvela-se grande sonetista em sua mais recente obra. Soa nos belos sonetos do livro o lastro vivo de outro grande inventor nesse gênero de nossa língua, Jorge de Lima:

ROSA MÍSTICA

Além do sino de bronze, navego
os enlevos internos do poeta,
viajo entre jardins de algarobeiras
e de mandacarus, buscando a Rosa

Mística. Codifico meus silêncios,
aparição de vozes e de luzes,
como paixões centrípetas e avulsas
que arremessam suas bocas à vida.

Porém, ao longo surgem as tormentas.
E a voz segura do poeta rompe
a cera dos ouvidos, leva o mel

ou a pimenta às vísceras abertas
do sentimento. E vejo a Rosa Mística:
origem, infinita criação.

A rosa do poeta congrega aquele lastro típico da lírica sacra, em que erotismo e religiosidade se comunicam num entrecruzamento de energias vivas, pulsantes. Aliás, o sagrado e o erótico nascem do cerne selvagem do existir, daquele ponto obscuro do ser pelo qual nos comunicamos com a nossa essência incognoscível: o inconsciente, a morte, a eternidade, o mistério da existência. Essa conjugação redundante em uma manifestação especial: o poema. A palavra torna-se a via de acesso ao âmago do corpo feminino, ao corpo em sua sagração plena e orgiástica. Verbo e corpo são o pólen dessa rosa germinada pelo alumbramento de um eu lírico encantado pelo tato, pelo sabor, pela visão, pela audição:

DANÇA DAS ROSAS

Rege a rosa impensada a duração
e, do ventre do espinho, nasce a forma
terrena da eternidade que passa.
Ah dolorosa dor que me perpassa.

Sozinha, no ar, minha vulva pensa
– rosa impensada a reger duração –
e digo aos tornozelos e aos jambos
esses incomparáveis sons que sinto.

Da régua restam passos a dançar,
os artelhos, as carnes, o infinito,
resta o canto que busca a alegria.

Com a geometria dos meus pés,
pisar na grande terra masculina
e guardar os segredos da roseira.

As rosas, metáfora do cerne do prazer, espocam em encantado erotismo: dulcíssima lascívia feminina com seus saborosos enredos de tornozelos, de braços, de âmagos sumarentos, plenos, abertos ao êxtase e ao infinito. O poeta torna-se artesão do tato, escultor de formas ondulantes, entreabertas pela acuidade visual, sensível, da palavra. O poema, como uma luneta mágica, permite-nos vislumbrar essa epifania dos corpos em arabesco, em movimento caleidoscópico, como a própria corola da rosa em festa.

Com grande sensibilidade, essa consubstanciação entre corpo e cosmos motiva poemas em que o erotismo surge como força vital, força motriz do próprio poema. Eros irrompe, na lírica de José Inácio, como energia telúrica, arrebatamento místico, resgate

da sacralidade do amor. Em sua obra, através de imagens de grande beleza, o corpo baila enamorado, movido pelos fascínios do outro. Um intenso desejo manifesta-se no mundo e pelo mundo. Trata-se de um desejo cósmico, um desejo que se reflete no universo, configurando a beleza total. O erotismo transforma-se na encarnação da própria poesia, poema que se faz corpo e sangue, poema que se concretizou em carne e desejo. Octavio Paz reflete sobre a íntima relação entre o erotismo e a poesia: “A relação entre erotismo e poesia é tal que se pode dizer, sem afetação, que o primeiro é uma poética corporal e a segunda uma erótica verbal” (PAZ, 2001, p.12).

José Inácio, pelas suas rosas, desvelou-nos um livro inventivo, de versos bem construídos e lapidados, em imagens poéticas de grande plasticidade e beleza. Como na poesia dos portugueses Herberto Helder e António Ramos Rosa, as combinações lexicais têm grande efeito de surpresa e suscitam um forte sentimento extasiante. Poesia a caminhar por paragens de rara sintaxe, de surpreendente conjugação de imagens, Roseiral nos surpreende por ser justamente elaborado pela palavra sensitiva, intuitiva, nascida, enfim, daquele “selvagem coração da vida”, tal como podemos vislumbrar em James Joyce e Clarice Lispector.

Por serem gestadas por palavras inaugurais, brindemos o carmim dessas rosas, pois delas ressuscitamos em êxtase!

REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. **A poética do devaneio**. São Paulo: Martins Fontes, 1996.
- MAFFESOLI, M. **Elogio da razão sensível**. Petrópolis: Vozes, 1998.
- MELO, J. I. V. de. **Roseiral**. São Paulo: Escrituras, 2010.
- PAZ, O. **A dupla chama**. São Paulo: Siciliano, 2001.

**A MÁQUINA DO MUNDO (RE)QUEBRADA:
POEMAS REUNIDOS DE GERALDO CARNEIRO**

Leonardo Vicente VIVALDO¹²⁴

CARNEIRO, G. **Poemas reunidos**. Prefácio de Nelson Ascher. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Biblioteca Nacional, 2010. 464 p.

aqui, ao sul da máquina do mundo,
onde só os cometas e os poetas
perseveram na mesma trajetória.

(CARNEIRO, 2010, p.164, Poema “passatempo”).

Geraldo Eduardo Carneiro nasceu “como muitos dos melhores cariocas, em Minas” (ASCHER, 2010, p.32) no ano de 1952, na cidade de Belo Horizonte. Mas, como a frase anterior já fez supor, o encontro com o Rio (Mar?) não tardou: em 1956 chegou “desembarcado sem gibão nem bacamarte/ na mui leal cidade de São Sebastião/ do Rio de Janeiro” (CARNEIRO, 2010, p.184) onde, marejado pelo surgimento da Bossa Nova, e pela efervescência econômica da construção de Brasília, viu sua casa ser frequentada tanto por um poeta e escritor como Paulo Mendes Campos; quanto por um músico e sambista como Jacob do Bandolim (em dois exemplos dentre, realmente, muitos outros de uma cultura dita “erudita” ou dita “popular”). E foi neste ambiente, no mínimo, heterogêneo (e que se refletirá em suas obras), que Geraldo Carneiro viu nascer o gosto pela produção artística (na qual, por conseguinte, o levaria a atuar nas mais diversas áreas). Mas apesar do interesse pela música popular (onde teve parcerias com Egberto Gismonti, Astor Piazzolla, Francis Hime, Wagner Tiso, etc), pelo cinema e pela televisão (com roteiros e produções), passando pela tradução (sobretudo de peças e poemas de William Shakespeare), parece que foi especialmente, ou justamente, na poesia que Geraldo Carneiro encontrou o verdadeiro “samba-enredo” para sua vida. Portanto, o livro *Poemas Reunidos*, lançado no ano passado pela editora Nova Fronteira (com apoio do Ministério da Cultura e da Fundação Biblioteca Nacional), veio não apenas para englobar os mais de 36 anos da poesia de Geraldo Carneiro – ou apenas

124 Mestrando do 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 – leovivaldo@yahoo.com.br

“Geraldinho”, como é também conhecido (ou até mais conhecido) nos meios literário – mas, por suposto, sublinhar o merecido destaque a este “Odisseu nos subúrbios da galáxia” (CARNEIRO, 2010, p.61) que há tanto tempo se deleita “no leito da poesia/ a deusa que me acolhe com constância” (CARNEIRO, 2010, p.97) por dentre uma poesia bem humorada, mas que nunca deixa de lado a reflexão: da própria poesia; como “corpo em si”, estrutura; e da “alma” da poesia, como “voz(es)”, tradição, ruptura.

Dessa forma, a dificuldade de se comentar *Poemas Reunidos*, de Geraldo Carneiro, não surge, apenas, por se tratar da reunião de toda a sua produção poética – pois, obviamente, essa escapa das meras antinomias que um único livro, isolado, pode representar no todo da obra de um poeta. Na verdade, a dificuldade maior parece surgir mesmo é da própria composição particular que a poética de Geraldo Carneiro se vale: um caos de assonâncias e ressonâncias: tanto imagéticas, quanto sonoras e temáticas (sobre tudo intertextuais).

Mas, antes de adentrar especificamente a Sapucaí proto-poético de Geraldo Carneiro, ou para melhor adentrá-la, é preciso chamar atenção para a disposição estrutural de *Poemas reunidos*: do último para o primeiro livro – “Balada do Impostor” (2006) e “na busca do sete-estrela” (1974). Sendo assim, *Poemas reunidos* fica configurado na seguinte ordem: “balada do impostor”, 2006; “lira dos cinquent’anos”, 2002; “por mares nunca dantes”, 2000; “folias metafísicas”, 1995; “pandemônio”, 1993; “piquenique em Xanadu”, 1988; “verão vagabundo”, 1980; e “na busca do sete-estrela”, 1974.

Com tal escolha, Geraldo Carneiro, filho que foi da poesia marginal, parece não ter abandonando a postura “anti-tudo” e do melhor estilo “É proibido proibir” – que fomentou o início de sua produção. Entretanto, afora os resquícios de certa “Marginália”¹²⁵, numa tentativa de se ir contra, às vezes muito menos pela postura sócio-política e mais pelo mero expediente de “ser do contra”, a disposição apresentada, do último para o primeiro livro, parece tentar esconder por dentro da própria massa verbal da poesia as recorrências temático-estruturais que alicerçariam a poética carneriana – como se, dessa maneira, aquilo que pela linha cronológica, e pelas pirações/fixações/coerências do poeta (e que com o tempo vão ficando mais nítidas, mais fortes), pudessem ir sendo dissolvidas (camufladas) por esse caminhar rumo ao

125 O neologismo é para enfatizar a mistura da postura marginal da poesia e a postura tropicalista da música que parecem emergir da poesia de Carneiro.

início da (sua) poesia: aquilo que ainda não estava “contaminado” pelas fixações que a labuta poética pode causar. É, em outras palavras, como se fosse possível um retorno ao “o tal do és pó e ao pós retornarás” (CARNEIRO, 2010, p.49) pelo caminho inverso, pois seria, aqui, não necessariamente, uma referência a morte, mas sim ao nascimento. O que era o homem antes do poeta? “Mero” homem. É, assim sendo, um retorno ao nascimento do poeta. Dessa forma o poeta vai se desconstruindo ao olhar o passado, pois é só no passado que ele pode se desfazer em nada, em não-poeta. No futuro, ainda que venha a morte (digo ainda, pois “se um dia for ceifado deste mundo/(como se vê, é um otimista irreduzível)” (CARNEIRO, 2010, p.103)), a figura do poeta já está fixada no tempo: mesmo que morra ele é (poeta) – e sempre será (só em algum lugar do passado ele não foi). Portanto, é o passado que apaga o poeta e não o porvir – pois “um dia hei de ser múltiplo de mim/ do fim até o princípio” (CARNEIRO, 2010, p.50).

Um exemplo da importância desse movimento em direção ao passado (seja para “dissolver” ou “desvendar” algo) pode ser expresso em *Poemas Reunidos* pela figura do poeta por excelência: Orfeu, que é construído, desconstruído, perdido e encontrando por entre os livros de Carneiro, ganhando capítulos, poemas e se desdobrado em/por Odisseu, Eurídice, Prometeu (todos envoltos pelo “eu”) e dos quais acaba se confundindo não apenas com o próprio poeta, mas com os outros poetas que perduram na poesia de Geraldo Carneiro: William Shakespeare (de quem encaixa, muito bem, em alguns versos, as sentenças do bardo inglês “pela eternidade e mais um dia” (CARNEIRO, 2010, p.28) e até a língua inglesa em alguns poemas), Dante, Poe, Mallarmé, numa lista que seria quase interminável em meio a alusões diretas e indiretas – como reforça o poema “autorretrato deprê” (que está no último livro, “balada do impostor”, 2006 – portanto, primeiro de *Poemas Reunidos*):

não sei mais quase nada do que fui
toda a memória vai virando escombros.
hoje me reconheço mais nos outros
poetas que frequento desde sempre.
a face deles segue imperturbada
enquanto eu sofro as erosões do tempo.
todo poeta nasce um pouco póstumo
como volúpia de vencer a morte.
a morte, esse ser vasto e corrosivo
que nos vai corroendo desde dentro.
(CARNEIRO, 2010, p. 66).

Fica claro a necessidade de reconhecer no outro a figura do eu que vai se perdendo através do tempo e novamente a importância desse mesmo tempo (de trás para frente) e que reforça o olhar para o passado (através da própria poesia ou das figuras e mitos: como é caso de Orfeu e das outras figuras já citadas). Além de Orfeu, merece destaque especialmente Camões (o poeta da língua) e de Bilac (poeta amado e maldito – que em alguns poemas recebe o elogio e em outros o deboche mais franco. Aliás, Bilac, se confunde em *Poemas Reunidos* com Shakespeare – pois alguns poemas pretensamente psicografados de Bilac saem da “flor do lácio” e caem na língua do poeta inglês).

Já Luís Vaz de Camões, que também insurge em diversos momentos do livro (portando da obra) de Carneiro, vem para recobrar uma pretensa máquina do mundo, ainda que agora já (re)quebrada, e que tem seu apogeu em “para mares nunca dantes” (2000): poema “épico-burlesco” onde Camões, durante uma suposta travessia pelo Cabo das Tormentas (que só ocorreu num erro biográfico do filósofo francês Voltaire), por um “estranho estratagema astral” (CARNEIRO, 2010, p.184), acaba desembarcando no Rio de Janeiro de hoje – com seus “office-tubinamboys”, executivos, prostitutas, travestis e pais de santos. Entretanto, ainda que a viagem imaginária de Camões sirva de pretexto para a viagem poética de Carneiro, por trás das peripécias de Luís Vaz, pela “terra das vergonhas saradinhas” (CARNEIRO, 2010, p.184), conforme expressão do próprio Pero Vaz de Caminha, é a linguagem que parece coartar como protagonista de “por mares nunca dantes”, pois ali faz desvelar no mar algo que já se fazia presente por toda a poesia de Carneiro, como denuncia o poema “a voz do mar”:

na nave língua em que me navego
só me navego eu nave sendo língua
ou me navego em língua, nave e ave.
eu sol me esplendo sendo sonhador
eu esplendor espelho especiaria
eu navegante, o anti-navegador
de Moçambiques, Goas, Calecutes,
eu que dobrei o Cabo da Esperança
desinventei o Cabo das Tormentas,
eu desde sempre agora nunca mais
cultivo a miração das minhas ilhas.
eu que inventei o vento e a Taprobana,
a ilha que só existe na ilusão,
a que não há, talvez Ceilão, sei lá,
só sei que fui e nunca mais voltei
me derramei e me mudei em mar;
só sei que me morri de tanto amar

na aventura das velas caravelas
em todas as saudades de aquém-mar
(CARNEIRO, 2010, p.45).

Portanto, as figuras de poetas e mitos vão se atracando na poesia de Carneiro, através da “nave língua” que podem içar velas e (re)tornarem as mais improváveis praias – como se essa língua e essas figuras se fizessem do movimento das ondas que parecem tudo compor e para onde as palavras acabam contendo umas as outras e não apenas “pelo mero prazer das ressonâncias” (CARNEIRO, 2010, p.145), mas como se fosse possível “a fala aflora à flor da boca” (CARNEIRO, 2010, p.234) num movimento incontrolável – como as mares. Deste modo, o fazer poético de Carneiro sugere uma “procura da palavra mágica/ a contrassenha do apocalipse” (CARNEIRO, 2010, p. 298) tal a força da palavra, da poesia, que é o contrário da destruição (apocalipse) – enfim, epifania do verbo.

De modo geral, na poesia de Geraldo Carneiro, notamos a consciência da forma – herança das vanguardas (sobretudo do Concretismo) – mas nota-se coexistir de maneira (relativamente) harmoniosa. Em princípio, a marginalidade das últimas produções de *Poemas Reunidos* (cronologicamente as primeiras do poeta) acabam dando vazão a uma maior consciência já anunciada, criando uma poética onde desfila, com a mesma “ginga”, a mitologia e o carnaval e em, no mais das vezes, “pelo formol formal dos decassílabos” (CARNEIRO, 2010, p. 105). Nesse jogo de (aparente) contradição, a tradição é constantemente revisitada por Geraldo Carneiro – minstituindo, assim, uma poética rica de detalhes e que, de toda maneira, pela citação de outros autores (e mesmo pela auto-citação), (re)cria um universo coerente e com tantas ressonâncias dentro de si mesmo que quase escapa para o caos, mas que reverbera harmônico: tal quais as baterias “nota 10” que enchem a avenida.