

## Editorial: O ALCANCE DO TEXTO POÉTICO

A Coordenação do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL) vem prazerosamente anunciar a publicação do volume 7 (2º semestre de 2009) da revista *TextoPoético*, veículo que divulga os resultados das pesquisas de membros do GT e que tem se afirmado como espaço importante de discussão crítica e teórica da poesia lírica, brasileira e estrangeira.

O ensaio de abertura, “Reflexões sobre a poesia migrante na Itália”, da poeta e professora Vera Lúcia de Oliveira (Università di Perugia, Itália), resulta da conferência que a autora, como convidada especial, pronunciou no dia 19 de agosto de 2009, na Faculdade de Ciências e Letras da UNESP/Araraquara, por ocasião do evento “O legado moderno e a (dis)solução contemporânea – I Encontro Nacional do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL)”. O estudo aborda o trabalho de poetas e escritores que, vivendo na Itália sob a condição de migrantes ou exilados, adotaram a língua italiana como expressão literária privilegiada. Não é o caso de Vera Lúcia de Oliveira, que, como poeta, expressa-se em português e italiano, conforme pudemos comprovar por meio da leitura emocionada que ela fez de seus poemas, durante o I Encontro.

Os outros sete artigos que compõem o volume foram escritos por membros vinculados ao GT e por professores de pós-graduação e doutorandos de várias universidades brasileiras. O texto de Alexandre Bonafim Felizardo (USP), “O voo entre a vida e o nada: análise do poema ‘Elegia (I)’ de Orides Fontela”, ao cumprir com rigor o que se propõe, também desvenda outros prismas da poesia contemporânea, seja na sua relação com a filosofia, seja na desconstrução que empreende da tradição. O artigo seguinte, “A intertextualidade como engenho: o Brasil de Drummond na Brasília de Nicolas Behr”, de Wilberth Salgueiro (UFES), membro do GT, privilegia o estudo das relações intertextuais da poesia do “neo-marginal” brasileiro com a de Carlos Drummond de Andrade, com esclarecedores resultados. A poesia brasileira modernista está presente no quarto trabalho, “A máscara da autoria em Mário de Andrade: teatralização da ficção”, de Daniela Soares Portela (UNESP/São José do Rio Preto), que, ao lado da análise de alguns dos “Poemas da negra”, vale-se da obra ficcional do paulista para evidenciar seus processos de teatralização.

Os dois textos seguintes privilegiam a poesia portuguesa contemporânea: o de Sandro Ornellas (UFBA), “Moedas da poesia em Gastão Cruz”, parte da antologia de Gastão Cruz recentemente lançada no Brasil, *A moeda do tempo e outros poemas*, para fazer uma oportuna avaliação crítica do importante poeta do grupo *Poesia 61*. Por sua vez, o artigo de Chimena Barros da Gama (UNESP/Araraquara), membro do GT, estuda com afinco um dos primeiros livros do poeta-crítico Nuno Júdice, *A noção de poema*.

Os dois textos finais abordam interessantes ressonâncias clássicas no Modernismo internacional, respectivamente o norte-americano e o grego, numa clara demonstração de que a vanguarda não se valeu, apenas, de negações e rupturas radicais em relação ao passado. Assim, o artigo de Sigrid Renaux (UFPR/UNIANDRADE), “Uma releitura da *Ars poetica* de Archibald MacLeish como reconceptualização de ‘*Ut pictura poesis*’”, além de traduzir o poema do modernista sucessor de Pound e Eliot (anteriormente vertido para o português, no Brasil, em momentos diferentes, por Péricles Eugênio da Silva Ramos e Marina Rodrigues Bilharinho), faz um estudo comparativo da “Arte poética” de MacLeish com a “Arte poética” de Horácio, evidenciando seus pontos de contato. O último artigo, de Carolina Donega Bernardes (UNESP/São José do Rio Preto), ao debruçar-se sobre o longo poema *Odisseia*, do grego Nikos Kazantzakis, faz as necessárias conexões com a homônima epopeia de Homero, ressaltando os pontos de interseção e de diferença entre a matriz literária do Ocidente e as novas ideias, inclusive filosóficas, que embasam o poema de Kazantzakis.

Como se vê pelo resumo dos ensaios ora publicados, a *TextoPoético* mais uma vez cumpre seu papel de fomento à discussão, através da teoria, da crítica e da análise textual, dos problemas universais e atemporais (e, por isso mesmo, ainda candentes para nós, contemporâneos) da poesia lírica brasileira e internacional, num importante alargamento de fronteiras temáticas e de seu corpo de colaboradores.

Tal se coaduna claramente com as três linhas temáticas adotadas pelo GT Teoria do Texto Poético para o biênio 2008-2010: “Os contemporâneos e os fundadores da modernidade lírica” (com abertura também para os fundadores das várias tradições clássicas e neoclássicas que têm nutrido a poesia moderno-contemporânea); “Poesia contemporânea e tradição moderna”; “Teorias modernas e contemporâneas da lírica”.

## EDITORIAL

Queremos agradecer, enfim, aos afiliados do GT e aos membros do Comitê Editorial e do Conselho Editorial da revista pela presteza com que nos auxiliaram na avaliação dos artigos recebidos e na seleção dos que ora se publicam. E estendemos nossos especiais agradecimentos aos colegas da UNESP/Araraquara que, sem participação direta no GT, foram solícitos como pareceristas convidados: Alexandre de Melo Andrade, Fabiane Renata Borsato, João Carlos Biella e María Dolores Aybar Ramírez.

Boa leitura a todos, enquanto aguardamos a colaboração de professores (ligados, necessariamente, a Programas de Pós-Graduação) e de doutorandos interessados em colaborar com os futuros números da revista *TextoPoético*.

Araraquara, março de 2010

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires  
Profª. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa  
Coordenadores do GT

# REFLEXÕES SOBRE A POESIA MIGRANTE NA ITÁLIA

Vera Lúcia de OLIVEIRA (Università di Perugia, Itália)<sup>1</sup>

*“Amem o imigrante, porque vocês já foram imigrantes no Egito.”  
(Deuteronômio, 10,19)*

“A minha pátria é a língua portuguesa”, escreveu o grande poeta Fernando Pessoa; “o meu país é o meu corpo”, afirmou Tahar Lamri, escritor argelino que vive há muitos anos na Itália e que escreve em italiano. Para os escritores, a pátria pode ser um país, uma língua, uma história, o próprio corpo, a memória, a remoção do passado e o vazio que deriva desse processo e que impõe a necessidade de recompor uma nova identidade em outro lugar, em outro idioma. Pode ser também uma mala, com poucos objetos salvos de uma vida anterior, que eles arrastam como as paredes da alma, como caracóis levando nas costas suas casas.

Que tipo de relação instauram os poetas e os escritores nômades, migrantes ou mesmo exilados com os lugares e com as línguas em que vivem? Tais questões, também tão ligadas ao meu percurso poético entre duas línguas, e sobre as quais me debrucei precedentemente em outros ensaios, serão aqui brevemente focalizadas na literatura produzida por autores estrangeiros que escolheram a língua italiana como língua literária, em parte de suas obras ou em toda a obra.

A Itália, país que viveu um consistente movimento migratório, com milhões de italianos que se radicaram em muitos países, inclusive no Brasil (calcula-se que há sessenta milhões de indivíduos de origem italiana fora da Itália), vive hoje um processo inverso, ou seja, o de uma nação que se tornou meta de um grande número de imigrantes, alguns dos quais adotaram a língua italiana como língua literária e poética. Tais escritores são geralmente definidos pela crítica italiana “escritores migrantes”<sup>2</sup>.

Para a estudiosa Franca Sinopoli, o escritor migrante é “aquele que muda pátria e cultura, rejeitando os vínculos condicionantes do ambiente de origem e transformando em tema, em suas obras, a recusa da pátria sedentária, constituída por vínculos de sangue, solo, língua e cultura.”<sup>3</sup> E afirma ainda que seria necessário, para a abordagem de tal produção, não tanto uma hiper-especialização dos estudos dedicados à literatura italiana, no caso deste país, bem como de uma mudança muito mais profunda e radical, de horizontes, de perspectivas e de pressupostos críticos, que considerasse tal fenômeno dentro dos diversos cruzamentos e enfoques da literatura européia da diáspora, ou seja, como um patrimônio transnacional característico dos diversos países europeus.<sup>4</sup> Os próprios estudos comparatísticos interculturais se rearticulariam assim de forma a levar em conta textos literários provenientes de zonas e de cânones literários muito distintos e diversificados.

Na Itália, no entanto, muitos dos próprios autores englobados pela crítica em tal categoria, “literatura da migração”, que atesta a existência de um movimento literário rico e articulado, rejeitam-na, denunciando uma marginalização implícita no termo, já que separa essa produção daquela considerada ortodoxamente italiana. Com efeito, o termo não pode e não deve indicar uma *diminuzio* em relação à literatura italiana em geral, como se tais autores devessem a todo momento confirmar a própria maestria no uso do novo idioma, além do fato de que qualquer inovação formal ou violação do código efetuada por eles é vista, muitas vezes, não como uma luta corpo a corpo com a palavra, no esforço de afinamento da forma, mas como imperícia no manejo do idioma de Dante.

Uma outra objeção que poderíamos fazer a tal denominação está no fato de que generaliza experiências e obras de uma diversidade intrínseca. De fato, o termo “migrante” não distingue experiências tão diferentes, como a do exilado, a do refugiado, a do expatriado ou a do emigrado. Essa distinção é importante, pois dela depende a configuração que certos temas vão assumir na obra de determinados autores. É evidente que o exilado vai incorporar em sua produção o estigma, como afirma Edward W. Said, de ser um *outsider*. Por outro lado, os expatriados vivem voluntariamente em um país estrangeiro, por breves ou longos períodos, e os motivos podem ser os mais diversos, como o do estudo, que é em geral uma experiência positiva. Quanto ao emigrado, ele

tem *status* ambíguo, deixa o país por uma sua escolha, mas vive frequentemente o mesmo penoso desarraigamento do exilado.

Segundo Said, o exilado tem obsessão pela sua condição e tal sentimento determina a sua vida e obra. Exemplos de grandes escritores exilados, marcados pelo sentimento de orfandade e solidão, são Dante, Joyce, Conrad, Adorno.<sup>5</sup> A estes, poderemos acrescentar muitos outros, como Iosif Brodskij, Günter Grass, Samuel Beckett, Eugene Ionesco, Ezra Pound, Paul Celan, Filippo Marinetti e Giuseppe Ungaretti e, no âmbito da língua portuguesa, podemos de alguma forma englobar autores como Camilo Pessanha, Fernando Pessoa, Jorge de Sena, Murilo Mendes, Clarice Lispector e até Guimarães Rosa. O que une tais escritores é o fato de serem transnacionais, plurilíngues, nômades, e também o fato de que cruzaram diversas tradições literárias e culturais, inovando talvez mesmo por este motivo, pois a pluralidade cultural proporciona a experiência da alteridade, que marca e transforma qualquer indivíduo.

A Itália não tem um passado colonial significativo, embora tenha feito muito esforço para obter colônias. Teve, por um breve período, três na África, a Eritréia, a Somália e a Líbia, e, na Europa, a Albânia. Tal tentativa de expansão colonial, porém, fracassou com a derrocada do regime fascista, depois da Segunda Guerra Mundial. Ao contrário de outros países europeus, ela conviveu relativamente pouco com culturas diferentes e até opostas à sua, em que outras nações adotassem a sua língua, utilizando-a inclusive para a construção de identidades híbridas e independentes, ou com literaturas geradas a partir do mesmo código linguístico, como ocorreu com outros países, como Portugal, a Espanha, a Inglaterra, a França.

O caso italiano é interessante justamente porque os indivíduos de origem estrangeira que produzem e publicam obras em italiano não têm, na maior parte dos casos, ligação com este país em função de um passado colonial. Assim, afirma justamente Franca Sinopoli, não podemos falar propriamente de literatura pós-colonial em língua italiana, como no caso das demais línguas e literaturas citadas acima.<sup>6</sup> O próprio fenômeno das culturas e identidades múltiplas, que coexistem e interagem entre si, às vezes provocando atritos ou mesmo fundindo-se de forma original, é algo de

relativamente novo na Itália, ligado aos fluxos migratórios que viu este país, sobretudo nas últimas décadas, ao centro de um doloroso tráfico de seres humanos, capturados pela rede da criminalidade organizada, que explora multidões de pessoas em busca de uma vida melhor ou em fuga de guerras, carestias, discriminações, perseguições étnicas e políticas.

É claro que há, na Itália, a questão das identidades regionais distintas, dentro do panorama nacional, onde muitas vezes cidades próximas possuem costumes e mesmo dialetos diferentes, mas tais variedades fazem parte da realidade de tantos países, como, por exemplo, a Bélgica, a Espanha e mesmo o Brasil. Não é destas diferenças que falo aqui.

O século XX será talvez conhecido como o das migrações contínuas, nunca se assistiu antes a um tal movimento de massas de populações em fuga de todos os guetos do mundo, da miséria das periferias, do isolamento dos muros, das fronteiras que dividem os que têm o necessário e o supérfluo dos que foram despojados de tudo, até da própria dignidade. Como outros países europeus, a Itália foi atingida por esta rede e por este fluxo humano em movimento e o Mar Mediterrâneo é um grande cemitério de milhares de clandestinos que ali acharam sua sepultura, sem um nome, uma foto, uma história, uma tumba para que os parentes possam pranteá-los.

Erri de Lucca, escritor entre os maiores e mais intensos da literatura italiana contemporânea, traça, no livro *Solo andata*, os contornos desse drama, pondo-se na pele de tantos excluídos, seres despojados de um presente e de um futuro:

*Scacciati dalla terra, siamo il seme sputato il più lontano  
dall'albero tagliato, fino ai campi del mare.*

*Servitevi di noi, giacimento di vita da sfruttare,  
pianta, metallo, mani, molto più di una forza da lavoro.*

*Nostra patria è la cenere fresca di vecchi e di animali,  
è partita nel vento prima di noi, sarà arrivata già.*

*Non avete mai visto migrar patrie? Noi dell’Africa sì,  
s’alzano con il fumo degli incendi, si spargono a concime.*<sup>7</sup>

[Expulsos da terra, somos a semente cuspidada distante  
da árvore abatida, até aos campos do mar.

Sirvam-se de nós, jazidas de vida para explorar,  
planta, metal, mãos, muito mais que simples força de trabalho.

Nossa pátria é a cinza fresca de velhos e animais,  
partiu com o vento antes de nós, já terá chegado.

Nunca viram pátrias migrar? Nós, os da África, vimos,  
se levantam com a fumaça dos incêndios, se espalham como adubo.]

Além da viagem em si de tantos desesperados, muito há que se dizer também sobre o difícil processo de aclimatação e adaptação à nova terra dos que conseguem chegar e que, nesse belo país (*Italia è una parola aperta, piena d’aria* [Itália é uma palavra aberta, cheia de ar]), afirma De Luca<sup>8</sup>) tentam criar novas raízes. Focalizar a literatura que nasce da migração é tocar alguns dos pontos nevrálgicos dessa problemática, pois, como afirma o estudioso Armando Gnisci, um dos pioneiros em tais estudos:

*Il narratore e il poeta diventano la barca che segnala il senso sull’orlo dell’abisso, la striscia disegnata intorno alla tempesta del trasloco, la canzone che risuona nel buco opaco della disperazione. Il poeta-narratore trova le parole ed ‘esprime’ durante il transito pericoloso. [...] Il poeta porta e significa la presenza e la forza della parola, e il suo fardello, che compone luce e opaco, voce e scrittura.*<sup>9</sup>

[O narrador e o poeta tornam-se o barco que indica significados que há até nas bordas do abismo, as ondas delineadas ao redor da tempestade da viagem, a canção que ressoa na fenda opaca do desespero. O poeta-narrador encontra as palavras certas e as exprime durante a passagem perigosa. [...] O poeta traz consigo e significa, ele mesmo, a presença e a força da palavra, o seu peso, que compõe luz e opacidade, voz e escrita.]

Se os políticos italianos, que aprovaram e votaram a recente lei que regulamenta a entrada e a permanência de estrangeiros na Itália, à qual denominaram, com um certo cinismo e crueldade, “Pachetto sicurezza”, se lembrassem do próprio passado de imigrantes ou lessem algumas páginas dessa literatura, tomariam consciência do fato de



que ninguém deixa a própria terra sem um motivo forte e que o sentimento de enraizamento é um dos mais intensos e intrínsecos da alma humana. Definir qualquer imigrante como um clandestino e criminá-lo pelo simples fato de que precisou deixar a sua terra é renegar a história desse país e renegar também as bases de convivência da sociedade italiana, de matriz hebraico-cristã, afeita, pois, à importância ética, religiosa e até mesmo simbólica de termos e conceitos, como migração, peregrinação, deportação e exílio.

Retomando o tema inicial, vemos que, com o passar do tempo e o assomar ao mundo das letras de um número cada vez mais consistente de escritores nômades, bem como o interesse que tal literatura híbrida despertava a nível mundial, também na Itália alguns estudiosos passaram a se interessar pela questão, descobrindo em casa própria que escritores provenientes de vários países e, às vezes, com línguas de maior difusão do que o italiano, utilizavam esse idioma em suas obras.

O início de uma literatura produzida por autores migrantes na Itália é apontado no começo da década de noventa, embora já antes escritores de várias nacionalidades tenham publicado seus livros nesse país, sem, no entanto, despertarem maior curiosidade por parte dos críticos; ao contrário, havia uma certa desconfiança e, às vezes, até prevenção em relação a essa produção, sobretudo em relação aos autores que se auto-traduziam.

A crítica indica algumas fases na produção literária da migração: uma primeira de testemunho, realizada com a ajuda de um intermediário, conhecedor tanto da língua de origem quanto da língua italiana; uma segunda fase em que se verifica uma maturação nesse processo de aquisição linguística profunda, com autores que se exprimem em italiano como em suas próprias línguas maternas; uma terceira fase em que, do memorialismo autobiográfico, se passa aos contos e romances. Alguns dentre os últimos, publicados por editores importantes, revelaram-se um fenômeno editorial que surpreendeu todos, como por exemplo os livros *Lasciami andare, madre* (Adelphi, 2001), de Helga Schneider, ou *Sognando Palestina* (Fabri Editori, 2002), de Randa Ghazy, ou ainda *Scontro di civiltà per un ascensore a piazza Vittorio* (Edizioni e/o,

Roma, 2006), de Amara Lakhous, que ficaram várias semanas na lista dos mais vendidos e que foram traduzidos para várias línguas.

Muitas das grandes editoras italianas, como Feltrinelli, Baldini & Castoldi, Bompiani, Laterza, Einaudi, já publicaram autores migrantes, mas esporadicamente, sem uma verdadeira política intercultural ou mesmo coleções específicas dedicadas a tal tema. São as editoras menores que reservam maior espaço para os novos autores, como Luppeti, Besa, Edizioni Lavoro, Fara, Ediarco, Edizioni e/o, e outras<sup>10</sup>. Destas, um número ainda menor aceita textos poéticos, como Fara, que é uma das pioneiras neste campo e que tem feito um bom trabalho de divulgação poética, também de jovens autores italianos.

Mia Leconte, uma das estudiosas da literatura da migração, afirma que a produção poética se processou de forma mais lenta e que só agora começam a se delinear algumas figuras marcantes, com vozes definidas e de incontestável qualidade<sup>11</sup>. Discordo em parte com tal afirmação, pois o fato de que só agora público e crítica começam a notar alguns poetas de valor decorre da pouca importância que se dá, em geral na Itália, a esse gênero literário, relegado quase sempre para segundo plano, tanto pelas editoras quanto pelos estudiosos de literatura, o que não quer dizer que não encontremos bons poetas que já publicassem antes de tal data. Um elemento interessante, que caracteriza quase todos esses autores, e que os leva a uma aquisição rápida e exímia da língua italiana, é a alta escolarização que têm: a maior parte deles, apesar de exercerem, às vezes, atividades humildes, tem diploma universitário e muitos falam diversas línguas.

Talvez devamos nos questionar sobre o motivo que leva os escritores migrantes a adotarem o italiano em suas obras. Para muitos deles, esse idioma parece representar um espaço de liberdade, no qual é possível renascer com uma nova identidade, sem anular a precedente, mas, a esta, acrescentando elementos que a transformam e enriquecem. A escolha do italiano é feita em absoluta liberdade, e não se trata de uma escolha estratégica, feita em função de uma maior possibilidade de penetração no mercado internacional, pois vários deles tem línguas maternas de maior difusão no mundo.

Em entrevistas, ensaios, artigos e textos literários, muitos desses autores, refletindo sobre o próprio percurso, demonstram uma excepcional consciência dos processos psicológicos que determinam, em indivíduos multilingues, o uso de uma ou de outra língua na criação de uma obra de arte.

António Osório, poeta português bilingue, cuja mãe é italiana, fato que o levou a passar longos períodos da infância na Itália, afirma, a propósito da sua relação com o italiano:

Aliás eu tinha sempre comigo duas palavras, a portuguesa e a italiana, vizinhas mas ciosas de si, exigentes e qualquer delas inconciliável: esse era o meu segredo e, às vezes, infortúnio. [...] Basta-me o italiano para evocar silenciosamente os meus parentes da mão esquerda, e não ter remorsos de ser diferente deles, e ainda de não dispensar a outra terra, Florença. As línguas são depois da vida o milagre maior; a continuação das estações na nossa boca e na nossa alma: o segredo fecundo dos humanos.<sup>12</sup>

No caso de António Osório, sua língua materna e mesmo literária é o português, pois ele afirma nunca ter conseguido, em italiano, a mesma fluência que em português, razão pela qual, segundo ele, “não é dado ter duas línguas maternas. A da pátria conta mais que a da mãe.”<sup>13</sup>

Outros autores, entre os quais podemos citar Helga Schneider e Julio Monteiro Martins<sup>14</sup>, escritores de sucesso na Itália, instauram com o novo idioma uma relação tão forte que começam, conscientemente ou não, a “esquecer” a língua materna. Essa remoção é por vezes percebida e até descrita por muitos deles:

*Se tu mi domandi se oggi l'Italiano è la mia seconda lingua, io ti risponderò quello che per me è l'ovvio: che l'Italiano è invece la mia prima lingua. Perché prima lingua è quella in cui lo scrittore scrive, ma non solo, in cui l'uomo che fa il mestiere di scrittore sogna, si arrabbia, dice una parolaccia quando inceppa in un sasso, balbetta per se stesso parole "innamorate" che avrebbe detto a certe donne amate proprio in quella lingua. È la lingua dei loro figli, che diventano i loro maestri. Così, a mio parere, la prima lingua non è la lingua della nascita, ma la lingua della vita, la lingua dell'unico tempo visibile e palpabile: il tempo presente, l'unico punto accessibile del flusso della vita. La lingua dei ricordi non può essere più la prima lingua, così come non lo sarà la lingua dei progetti, dei piani del futuro, progetti di spostamenti. Dunque, niente è più naturale per me che scrivere in Italiano. Scrivo nella mia lingua. Punto e basta.*<sup>15</sup>

[Se você me pergunta se hoje o italiano é minha segunda língua, responderei dizendo o que para mim é óbvio: que o italiano é minha primeira língua. Porque a primeira língua é aquela em que o escritor escreve, mas é também aquela em que o homem que exerce a profissão de escritor sonha, tem raiva, diz um palavrão quando tropeça em uma pedra, balbucia para si mesmo palavras “apaixonadas” que poderia ter dito a certas mulheres amadas nessa mesma língua. É a língua dos seus filhos, que se tornam os seus mestres. Assim, na minha opinião, a primeira língua não é a do nascimento, mas a língua da vida, a língua do único tempo visível e palpável: o tempo presente, o único ponto acessível do fluxo da vida. A língua das recordações não pode ser mais a primeira língua, assim como não será mais a língua dos projetos, das metas do futuro, dos planos de viagens. Portanto, nada para mim é mais natural do que escrever em italiano. Escrevo na minha língua. Ponto final.]

Tais autores parecem considerar como fundamental a dimensão do presente, em que o italiano é o código fundamental, embora, como para Helga Schneider, que tem uma experiência de relação trágica com o passado e com a figura materna, a qual abandonou a família para seguir as idéias de Hitler durante a Segunda Guerra Mundial, o passado retorne com frequência na nova língua. Nesse caso, o italiano é também o código em que ela re-elabora o abandono e a inexistência de uma relação com a figura da mãe, que passa pela negação da língua materna, base de tal relação. O italiano para ela substituiu a língua nativa e se tornou a primeira língua da interioridade, em que foi possível reconstruir uma nova relação dialógica com o mundo.

Outro poeta, o holandês Arnauld de Vos, afirma que descobriu na língua italiana um concentrado de energias e forças que o levam à palavra e à escrita porque esta língua o ajudou a desenvolver a capacidade de ouvir e de se relacionar com o outro, capacidade fundamental não só na vida cotidiana, mas também na literatura. Se tantas são as respostas dadas pelos autores migrantes<sup>16</sup>, já que diversa é percepção de como se verifica o processo de assimilação e, às vezes, de substituição de um código pelo outro, muitas outras questões relevantes solicitam o interesse do estudioso desta literatura híbrida, como, por exemplo, a dos temas recorrentes e a das características estilísticas dessa produção.

Um elemento importante da poesia migrante, bem evidenciado por Mía Leconte no ensaio que prefacia o livro *Ai confini del verso*, publicado em 2006, antologia que, diga-se de passagem, deixou de fora muitas vozes, é, como afirma a estudiosa, “*l’alto grado di eticità, ancorato alla storia, di cui, si fa portatrice*”<sup>17</sup> [o alto grau de ética,

ancorada à história, de que se faz porta-voz]. Tal poesia caracteriza-se, pois, pela ligação, consciente e responsável, que tem com a realidade e com a história, tanto pessoal quanto coletiva de um tempo em que comunidades e povos inteiros se deslocam de um lugar para outro em busca de melhores condições de vida:

*Quello che subito balza agli occhi, al di là delle differenti identità geografiche dei poeti, è la sua “necessità”: un vincolo carnale coi significati che arrivano di conseguenza con la violenza delle esperienze reali. La sua forza deriva dalla doppia componente della migrazione – il dolore e la speranza, viva, di rinascita – che conferiscono appunto fisicità e potenza al verso”.<sup>18</sup>*

[O que salta logo aos olhos, para além das diferentes identidades geográficas dos poetas, é a pregnância [dessa literatura]: um vínculo carnal com os significados que chegam, assim, com a violência das experiências reais. A força deles deriva da dupla componente da migração – o sofrimento e a esperança, viva, de renascer – que conferem, justamente, concretude e potência ao verso.]

Seria, portanto, tal componente e mesmo substância incandescente e dolorosa das experiências concretas a determinar o elevado grau ético desse lirismo, e uma urgência, uma energia e uma consciência do papel lenitivo e salvífico da poesia, além da exigência de dar sentido a cada momento, de encarnar sentimentos, acontecimentos, encontros e desencontros, gestos que se perderiam para sempre, tanto do passado quanto do presente, em um novo código linguístico, que se impregna de uma força e de uma densidade que falta, por vezes, à própria poesia italiana contemporânea, como sublinham muitos estudiosos. A componente dolorosa de tal produção está ligada à experiência da migração, que muitos destes autores vivem por imposição econômica, política ou por outros motivos. Afirma, de fato, Edward W. Said que, apesar da aura às vezes romântica e quase heróica com que se considera, nas artes e na literatura, o exílio e a figura do exilado, o exílio é uma experiência permanente e insanável de fratura, de perda e de abandono, uma espécie de morte em vida: *“I successi dell’esilio sono permanentemente inficiati dalla perdita di qualcosa che ci si è lasciati per sempre alle spalle.”*<sup>19</sup>[Os sucessos do exílio são permanentemente invalidados pela perda de algo que se deixou para sempre para trás].

O fato de que se consiga ver algo de positivo em tal experiência humana traumática se deve ao papel e ao trabalho de poetas e escritores:

*Questi e molti altri poeti e scrittori in esilio restituirono dignità a una condizione giuridicamente creata per negare dignità – negare un'identità alle persone. Dal loro esempio appare evidente che per concentrarsi sull'esilio come pena politica contemporanea, si debbano mappare territori di esperienza che vanno al di là di quelli tracciati dalla letteratura dell'esilio in sé.*<sup>20</sup>

[Estes e muitos outros poetas e escritores em exílio restituíram dignidade a uma condição juridicamente criada para negar dignidade – negar uma identidade às pessoas. Pelo exemplo deles, é evidente que, para concentrar-se sobre o exílio como pena política contemporânea, se deve mapear territórios de experiências que vão muito além dos traçados pela literatura do exílio em si.]

Ora, dissemos no início que os escritores migrantes, com a necessidade de redefinir uma identidade, que é complexa e híbrida, constroem um novo tempo e espaço, uma nova casa, inventam uma pátria em que seja possível de novo viver. Às vezes, essa pátria é a língua da infância, que lutam para não perder, às vezes é a língua que a custo interiorizam, como se fosse possível nascer de novo e dar forma à realidade com um outro verbo. O senso de estranhamento ser-lhes-á para sempre inerente e intrínseco, embora, não nos esqueçamos, o sentimento de estranhamento é congênito a todo artista e escritor. Tomando emprestado à escritora brasileira, Marina Colasanti, o belo título do seu último livro, *Passageira em trânsito*<sup>21</sup>, podemos afirmar que todo escritor, todo poeta é um “passageiro em trânsito”, pois a literatura é uma viagem, um caminho vertical ao coração das coisas e da vida. A condição do migrante é propícia, entre outras coisas, ao nascimento da poesia, mas não garante que todo migrante possa ser um escritor ou um poeta e, sobretudo, que o possa ser de forma original. Tantas são as coordenadas que se devem cruzar para que se verifique o milagre da poesia, como nos recordou emocionado Alberto Moravia, a propósito da morte trágica de Pasolini, afirmando que, de grandes poetas como Pasolini, nasciam não mais do que um ou dois em cada século.

Uma outra característica da poesia migrante, ligada ao que foi dito acima, é o fato de cada escritor inventar o seu percurso em solidão. Não há parâmetros, poéticas e

cânones, com os quais se confrontar. Cada um tem sua história, sua bagagem de rupturas e perdas, suas línguas e identidades superpostas, suas viagens, novos amores e novos destinos, tudo combinado de forma completamente diferente de autor para autor. Não há padrões ou critérios seguros, não há um gênero predominante que defina tal literatura, e isso produz insegurança e incerteza nos autores e desinteresse por parte da crítica, que não sabe onde enquadrá-los. A tal propósito, Theodor W. Adorno, outro intelectual que assumiu a perene condição do migrante, afirma que todo intelectual, na migração, deveria reconhecer e assumir a condição de nômade solitário e buscar em si mesmo a consciência do seu percurso e do seu valor, sem esperar que esta lhe venha de fora e sem buscar, espasmodicamente, aprovação ou consenso externos. A consciência de tal condição, afirma, requer dolorosa e extrema lucidez, uma força interior muito grande e a aceitação da solidão como destino.<sup>22</sup>

Do ponto de vista dos resultados e da qualidade estética, é essa solidão, ou seja, esses caminhos que se constroem cruzando tantos elementos díspares, a produzir a originalidade de muitos destes autores, o que leva editores e críticos a afirmar que a verdadeira novidade hoje na Itália, em campo literário, é garantida pela literatura da migração. Isso ocorre porque uma língua é um organismo vivo, em constante evolução, dá e recebe, modula a voz dos novos italianos, mas é também modulada por eles, plasmada de outra forma, o que muitas vezes gera surpresa e estranhamento, raiz de toda boa literatura. Num artigo publicado na revista de grande difusão, *La Repubblica delle Donne*, Alberto Rollo, editor da Feltrinelli, afirma que os autores migrantes

*Stanno contribuendo a modificare la nostra narrativa. Faccio un esempio, quella della lingua: per un autore straniero c'è la ricerca della lingua perfetta o del neologismo sfrenato. Tutte e due creano uno straniamento, una sorta di sospensione, che rende la loro lettura davvero interessante".*<sup>23</sup>

[Estão contribuindo para modificar a nossa narrativa. Faço em exemplo, o da língua: no autor estrangeiro há a busca da língua perfeita ou do neologismo desenfreado. Ambas criam um estranhamento, uma espécie de suspensão, que torna essa literatura realmente interessante.]

Um dos elementos de novidade na poesia migrante é, como dissemos, a sua concretude, a coincidência entre vida e palavra; é poesia que atravessa o corpo, sumo

das experiências vividas, direta ou indiretamente, com toda a intensidade. O migrante tem muito a dizer, quer e precisa fazê-lo da melhor forma possível, com economia de meios e concentração semântica, e não pode se dar ao luxo de que o significado forte e vital de sua viagem se perca em malabarismos e jogos formais estéreis.

Gëzim Hajdari, extraordinário poeta ítalo-albanês, afirma que a literatura ajuda a sobreviver. Ela nos *“insegna cos'è il bello e il brutto, l'amore e l'odio, la pace e la guerra, scuote le coscienze, crea mondi alternativi. [...] La poesia è anche impegno, ma non solo sul verso, sul linguaggio [...] ma nella vita.”*<sup>24</sup> [ensina o que é o belo e o feio, o amor e o ódio, a paz e a guerra, sacode as consciências, cria mundos alternativos. [...] A poesia é também empenho, não só com o verso, com a linguagem [...] mas com a vida].

Isso não quer dizer que não haja novidade formal nessa produção, ao contrário, tais autores forjam frequentemente novos termos e novas combinações entre eles, quando é necessário, quando as palavras de uso comum não são suficientes ou propícias para expressar vivências de fronteiras, *borderline*, que inauguram com a própria existência e as sensações e emoções de embate com o mundo. São as novas experiências que ditam uma nova gramática e formas que torcem e, às vezes, violam ou mesmo rompem com os cânones, tanto do país de origem quanto do país em que vivem.

Em relação à obra de tais autores, a poesia italiana – como a sociedade italiana em geral – parece mais estática, fechada em si mesma, refratária aos novos estímulos de um mundo em rápida transformação; sente-se que os impulsos propulsores das vanguardas se esgotaram, mas que os escritores italianos ainda estão buscando novas motivações, outros caminhos para trilhar. De fato, a sensação que se tem é de que muitos poetas falem entre si, escrevam para eles mesmos, comunidade de pares, de eleitos, sem uma verdadeira articulação com a sociedade, que – em contrapartida – os ignora.

Talvez uma possível solução para esta fase de aparente estagnação, ou pelo menos de desinteresse por parte do público, seja a de abater as fronteiras que há entre os escritores italianos e os chamados escritores migrantes, para que se fomente uma troca fértil de vivências e experiências, de perspectivas e poéticas, mesmo porque, ao



contrário do que pensam muitos políticos, o pluralismo e mesmo o sincretismo e a mestiçagem são um valor. De fato, em um livro sobre a literatura italiana da migração, o crítico Raffaele Tadeo afirma que também a literatura italiana nasceu como literatura de viagem, de exílio e de migração e que Dante, um dos seus fundadores, é um migrante por excelência e a sua é uma língua espúria, “contaminada”<sup>25</sup>.

Pensar em uma identidade como algo de monolítico, rígido e inalterável é negar a própria história italiana, feita de amálgamas e simbioses culturais, de empréstimos e apropriações enriquecedoras, e de uma espécie de impulso “antropofágico” (para usarmos um conceito tão característico da cultura brasileira), que a levou a assimilar e a re-elaborar de forma original o que de melhor havia em termos filosóficos, artísticos e culturais dos outros povos com os quais entrou em contato, legando à humanidade momentos únicos da nossa história, como o Humanismo e o Renascimento.

Aliás, a literatura italiana deveria se relacionar melhor não só com a literatura migrante interna, mas também com a chamada “*letteratura italoфона*”, produzida por escritores italianos de primeira e segunda gerações que vivem fora das fronteiras italianas, os quais também cruzam várias tradições em suas obras e sofrem do mesmo tipo de marginalização que vivem os autores migrantes.

Termino essas rápidas considerações sobre um tema tão complexo e fascinante augurando que se verifique, o quanto antes, uma interseção e uma confluência de intentos entre todos os escritores de língua italiana, sem distinção de origem e, sobretudo, sem hierarquias nacionalistas, já que todos buscam respostas para questões atuais, importantes sobretudo para que a sociedade perceba suas contradições e tome consciência das manipulações ideológicas, formuladas em função das idéias de exclusão e marginalização do “outro”, quer este “outro” seja o estrangeiro, o pobre, o idoso, o doente. Concluo com as palavras de Mia Leconte, que compartilho inteiramente:

*Ed è diventato a questo punto necessario un confronto fattivo fra scrittori migranti e autoctoni – i viaggiatori immobili -, una collaborazione artistica trasversale all'insegna della contaminazione e dell'eterogeneità. Indispensabile agli uni, da un lato, per liberare la lingua della poesia italiana sfinita, autoreferenziale, da barocchismi, ermetismi e sperimentazioni di una certa avanguardia ormai in retroguardia, e riascoltarla davvero attraverso la voce altrui fatta propria; e agli altri per*

*essere accompagnati nella messa a punto dello strumento sonoro senza rischiare un appiattimento e un impoverimento dei risultati poetici, perché questo possa risuonare e fare eco in tutta la sua potenza, e acclimatarsi musicalmente all'interno dell'universo comune di una parola sempre più bastarda e condivisa.*<sup>26</sup>

[Tornou-se necessário, a esse ponto, um ativo debate entre escritores autóctones – os viajantes imóveis – e escritores migrantes, uma colaboração artística transversal sob o signo da contaminação e da heterogeneidade. Indispensável para os primeiros, por um lado, para liberar a língua da poesia italiana, esgotada e auto-referencial, de barroquismos, hermetismos e experimentalismos de uma certa vanguarda já em retaguarda, e re-ouvi-la pela voz do outro que a fez própria; e aos escritores migrantes, para acompanhá-los nesse processo de afinação de um instrumento sonoro sem arriscar um empobrecimento dos resultados poéticos, para que este possa ressoar e ecoar em toda a sua potência, e acclimatar-se musicalmente dentro do universo comum de uma palavra que será cada vez mais mestiça e compartilhada por todos.]

## REFERÊNCIAS

- AA. VV. “Atti del Secondo Seminario degli Scrittori Migranti”, in *Sagarana* – Rivista on-line, [http://sagarana.net/scuola/seminario2mercoledi\\_mattina.htm](http://sagarana.net/scuola/seminario2mercoledi_mattina.htm).
- ADORNO, T. W. *Mínima moralia – Meditazioni della vita offesa*, trad. di R. Solmi, Torino, Einaudi, 1994.
- ANOLLI, Luigi. *La mente multiculturale*, Bari, Edizioni Laterza, edizione speciale per *Il Sole 24 Ore*, Bari, 2009.
- BASAGOITIA DAZZA, G. *Curve, angolazioni, triangoli: l'infinito amore*, Città di Castello, s.ed., 1986.
- Il fiume senza fosse*. Santarcangelo di Romagna, Fara Editore, 2008.
- BREGOLA, D. (a cura di). *Da qui verso casa*, Roma, Kúma Lettere Migranti, 2002.
- *Il catalogo delle voci – Colloqui con poeti migranti*, Isernia, Cosmo Ianone Editore, 2005.
- BRODSKIJ, I. *Dall'esilio*, trad. di G. Forti e G. Buttafava, Milano, Adelphi, 2007, 5ª ed.
- CAMILOTTI, S. “L'editoria italiana della letteratura della migrazione”, in GNISCI, A. (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano – Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta Edizioni, 2006, pp. 383-391.
- *Lingue e letterature in movimento* (a cura di). Bologna, Bonomia University Press, 2008.
- DE LUCA, E. *Solo andata - righe che vanno troppo spesso a capo*, Milano, Feltrinelli, 2005.
- GNISCI, A. (a cura di). *Nuovo Planetario Italiano – Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*, Troina, Città Aperta Edizioni, 2006.
- LANDI, S. (a cura di). *Leggere e scrivere in tutti i sensi*, Firenze, Morgana Edizioni, 2003.

- LECONTE, M. (a cura di). *Ai confini del verso – Poesia della migrazione in italiano*. Firenze, Le Lettere. 2006.
- MEHLER, J. A., ARGENTIERI, S., CANESTRI, J. *La babele dell'inconscio*, Milano, Raffaello Cortina Editore, 1990.
- MONTEIRO MARTINS, J. “Il brusio del mondo”, in BREGOLA, D. (a cura di), *Da qui verso casa*, Kúma Lettere Migranti, 2002, pp. 104-127 (116).
- MUMIN AHAD, A. “Corno d’Africa. L’ex-impero italiano”, in GNISCI, A. (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano – Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*. Troina, Città Aperta Edizioni, 2006, pp. 241-293.
- OLIVEIRA, V. L. de. “O lugar e a língua”, in *Revista de Italianística*, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, n.º. XIV, 2006, pp. 97-114.
- OSÓRIO, A. *Torno con te a Ulisse*, a cura di G. Boni, Roma, Edizioni Empiria, 2009.
- PALLOTTI, G. *La seconda lingua*, Milano Bompiani, 2003, 3ª ed.
- SAID, E. W. *Dire la verità: Gli intellettuali e il potere*, trad. di M. Gregorio, Milano, Feltrinelli, 1995.
- “Riflessioni sull’esilio”, trad. di S. De Petris, in *Scritture Migranti - Rivista di scambi interculturali*, Bologna, Dipartimento di Italianistica, Università di Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 2008, pp. 127-141
- SCHNEIDER, H. “Il coraggio di tagliare le lungaggini”, in BREGOLA, D. (a cura di), *Da qui verso casa*, Roma, Kúma Lettere Migranti, 2002, pp. 46-57.
- *Lasciami andare, madre*, Adelphi, 2001.
- SINOPOLI, F. “Postfazione – scrivere nella lingua dell’altro”, in LECONTE, M. (a cura di). *Ai confini del verso – Poesia della migrazione in italiano*, Firenze, Le Lettere, 2006, pp. 219-220.
- TADDEO, R. *Letteratura nascente. letteratura italiana della migrazione. Autori e poetiche*, Raccolto Edizioni, Milano, 2006.
- TITONE, R. *Bilinguismo precoce e educazione bilingue*, Rosa, Armando Editore, 1973.

---

1 Poeta. Professora de Literatura Brasileira e Portuguesa na Università di Perugia (Itália).

2 Para se ter uma idéia de quanto é amplo e articulado o fenômeno na Itália, ver a Banca de dados *on-line* BASILI, organizada pelo Departamento de Italianística da Universidade de Roma “La Sapienza”: [www.disp.let.uniroma1.it/basili2001](http://www.disp.let.uniroma1.it/basili2001).

3 SINOPOLI, F., “Postfazione – scrivere nella lingua dell’altro”, in LECONTE, Mia (a cura di). *Ai confini del verso – Poesia della migrazione in italiano*, Firenze: Casa Editrice Le Lettere. 2006, pp. 219-220.

4 *Ibidem*.

5 Cf. SAID, E. W., “Riflessioni sull’esilio”, trad. di Stefania De Petris, in *Scritture Migranti - Rivista di scambi interculturali*, Bologna, Dipartimento di Italianistica

dell'Università di Bologna, Cooperativa Libreria Universitaria Editrice Bologna, 2008, pp. 127-141 (135).

6 SINOPOLI, F., “Postfazione – scrivere nella lingua dell’altro”, *op. cit.*, p. 216. De produção literária pós-colonial em italiano, se pode falar no caso de alguns autores originários do ex-império colonial da Itália, intelectuais que receberam instrução escolar em italiano nos respectivos países de origem, como é o caso de Garane Garane, que nasceu na Somália, Habte Weldemariam, nascido na Eritreia, Gabriella Ghermandi, originária de Addis Abeba, ou mesmo Cristina Ali Farah, nascida na Itália, mas de pai somaliano e mãe italiana. Cf. MUMIN AHAD, A., “Corno d’Africa. L’ex-impero italiano”, in GNISCI, A. (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano – Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa. op. cit.*, pp. 241-293.

7 DE LUCA, E., *Solo andata - righe che vanno troppo spesso a capo*, Milano, Feltrinelli, 2005, p. 25.

8 *Ivi*, p. 7.

9 GNISCI, A., “Scrivere nella migrazione tra due secoli”, in GNISCI, A. (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano – Geografia e antologia della letteratura della migrazione in Italia e in Europa*. Troina: Città Aperta Edizioni, 2006, pp. 13-39 (18).

10 Cf. CAMIOTTI, S., “L’editoria italiana della letteratura della migrazione”, in GNISCI, A. (a cura di), *Nuovo Planetario Italiano...*, *op. cit.*, pp. 383-391.

11 Cf. LECONTE, M. (a cura di). *Ai confini del verso – Poesia della migrazione in italiano*. Firenze: Casa Editrice Le Lettere. 2006. p. 5.

12 OSÓRIO, A., “Lição de chinês”, in *Torno con te a Ulisse*, a cura di Guia Boni, Roma, Edizioni Empiria, 2009, pp. 122-123.

13 *Ibidem*.

14 Ver, a tal propósito, o meu ensaio “O lugar e a língua”, in *Revista de Italianística*, Departamento de Letras Modernas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, n.º. XIV, 2006, pp. 97-114.

15 MONTEIRO MARTINS, J., “Il brusio del mondo”, in Davide Bregola, *Da qui verso casa*, Kúma Lettere Migranti, 2002, pp. 104-127 (116).

16 Cito aqui apenas algumas, mas tantas outras podem ser encontradas em entrevistas e depoimentos publicados em vários sites e, sobretudo, em dois volumes organizados por Davide Bregola, *Da qui verso casa*, Roma, Edizioni Interculturali, 2002, e *Il catalogo delle voci – Colloqui com poeti migrantii*, Isernia, Cosmo Ianone Editore, 2005.

17 LECONTE, M., *op. cit.*, p. 8. Justamente por ter deixado de fora, por exigências editoriais, tantos poetas, Mia Leconte se apresta a organizar um segundo volume desta antologia.

18 *Ibidem*.

19 SAID, E. W., “Riflessioni sull’esilio”, *op. cit.*, p.1 27. Todas as traduções, quando não indicado diversamente, são de minha autoria.

20 SAID, E. W., *op. cit.*, p. 129.

21 COLASANTI, M., *Passageira em trânsito*, Editora Record, Rio de Janeiro, 2009.

22 Cf. ADORNO, T. W., *Mínima moralia – meditazioni della vita offesa* [1954], Einaudi, Torino, 1994, p. 26.

23 ROLLO, A., “Kundera cercasi”, in *La Repubblica delle Donne*, Supplemento de *La Repubblica*, Milano, Anno 13°, pp. 81-84 (81).

24 Entrevista com Gëzim Hajdari, in BREGOLA, D. (a cura di), *Il catalogo delle voci – Colloqui con poeti migranti*, Cosmo Ianone Editore, Isernia 2005, p. 59.

25 Cf. TADDEO, R. *Letteratura nascente. Letteratura italiana della migrazione. Autori e poetiche*, Raccolto Edizioni, Milano, 2006.

26 Cf. LECONTE, M., *op. cit.*, p. 11.

# O VOO ENTRE A VIDA E O NADA: ANÁLISE DO POEMA “ELEGIA (I)” DE ORIDES FONTELA

Alexandre Bonafim FELIZARDO (USP)

**Resumo:** Neste ensaio, intentamos fazer uma leitura do poema “Elegia (I)” de Orides Fontela. Para tanto, analisaremos os recursos estilísticos do texto, revelando o quanto a lírica da autora paulista possui raízes existenciais e filosóficas. Em “Elegia (I)”, podemos observar uma série de antíteses, pelas quais a autora empreende uma pesquisa ontológica do mundo e da condição humana.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira contemporânea; Orides Fontela; Existencialismo.

**Abstract:** In that rehearsal, we attempted to do a reading of the poem "Elegia (I)" by Orides Fontela. For this, we'll analyze the stylistic resources of the text, revealing how much author's lyrical has existential and philosophical roots. In the "Elegia (I)", we can observe a series of antitheses, for the which the author undertakes a research ontological of the world and of the human condition.

**KEYWORDS:** Brazilian contemporary poetry; Orides Fontela; Existentialism.

## ELEGIA (I)

1. Mas para que serve o pássaro?
2. Nós o contemplamos inerte.
3. Nós o tocamos no mágico fulgor das penas.
4. De que serve o pássaro se
5. desnaturado o possuímos?
  
6. O que era vôo e eis
7. que é concreção letal e cor
8. paralisada, íris silente, nítido,
9. o que era infinito e eis
10. que é peso e forma, verbo fixado, lúdico
  
11. o que era pássaro e é
12. o objeto: jogo
13. de uma inocência que
14. o contempla e revive
15. – criança que tateia
16. no pássaro um esquema
17. de distâncias –
18. mas para que serve o pássaro?
  
19. O pássaro não serve. Arrítmicas
20. brandas asas repousam.

(p.131)

## 1. Uma indagação existencial

Intentamos, nesse artigo, fazer uma análise do poema “Elegia (I)” de Orides Fontela. Para tanto, seguiremos o percurso do texto, tentando nuançar e detalhar significados subjacentes às figuras do texto.

Quando lançamos um primeiro olhar sobre o poema, chama-nos a atenção a maneira como tal texto se inicia. O leitor é abruptamente arrancado do silêncio que antecede à leitura, a fim de vivenciar a tensão de um questionamento que o toma de surpresa: “Mas para que serve o pássaro?”. Diante de tal pergunta, o leitor é posto em uma situação conflitante, em uma situação que passa a lhe exigir todo o envolvimento, como se ele tivesse a resposta para esse enigma. Assim, quem lê permanece, logo após esse primeiro verso, em suspenso, como que diante do próprio mistério. Isso se dá devido à proximidade que o eu lírico exige do leitor, como se esse fosse uma espécie de testemunha, cúmplice de um mesmo espanto, de uma mesma revelação, ou seja, a visão inesperada de um pássaro morto.

O ritmo do poema privilegia, portanto, o choque abrupto propiciado pela indagação. O texto inicia-se numa espécie de ápice, em que o leitor sai de uma situação de repouso, a fim de vivenciar, de maneira inesperada, o momento culminante de um enigma.

Portanto, em “Elegia (I)”, o espaço branco que sucede ao primeiro verso toma significação, ele passa a ser o vácuo, o silêncio que circunda o mistério de uma resposta enigmática. A postura do eu lírico, no segundo verso, enfatiza ainda mais essa ruptura típica da versificação, uma vez que ele permanece impassível, indiferente a uma possível resposta à sua indagação: “Nós o contemplamos inerte”. Isso só faz aumentar a dramaticidade que compõe o silêncio que se segue à pergunta. Tal efeito leva o leitor a sentir necessidade de empreender uma reflexão, haja vista que o ato reflexivo sempre vem associado ao questionamento. Entretanto, o ritmo do poema o leva ao segundo verso, deixando a pergunta em suspenso, realçando-se ainda mais o seu ar de mistério. A partir daí, o sujeito lírico toma uma atitude imprevista, ele imobiliza-se pela surpresa, conclamando o leitor à mesma atitude. O pronome “nós” só intensifica a cumplicidade que, a partir de então, torna-se patente, entre o leitor e o eu lírico. Tal pronome põe

aquele que lê na mesma arena onde se posiciona o sujeito lírico. É como se o leitor passasse a ver também o pássaro, do mesmo lugar e nas mesmas condições do eu poético.

É importante observar o poder semântico que a frase interrogativa ganha no contexto do poema. Interrogar é, antes de tudo, constatar-se enquanto ser pensante, enquanto ser existencialmente presente no mundo. O questionamento é uma atividade mental que, ao voltar-se para a realidade objetiva, ilumina a existência da consciência desse ser indagador. Questionar a realidade, portanto, é um exercício reflexivo que revela a presença do sujeito no mundo. Ao questionar o mundo, o sujeito toma consciência de si e, por sua vez, apreende a sua condição existencial. Augras (1986, p.20) chama a atenção para a realidade ontológica do homem: "O homem é testemunha da realidade do mundo". Ter consciência do mundo é ter consciência de si. Perceber o objeto é perceber a si mesmo, tal como nos afirma Augras: a "percepção do mundo estabelece a coexistência do sujeito e do objeto, na sua interdependência. A consciência do objeto é também a consciência de si. A percepção do objeto pelo sujeito é parte integrante desse objeto" (AUGRAS, 1986, p.20).

Portanto, quando o eu lírico percebe o pássaro, ele também se percebe, quando ele indaga sobre aquele objeto surpreendente que se desvela ao olhar, ele passa a perceber a própria consciência. Assim, o pássaro transforma-se numa espécie de correlato objetivo do eu lírico. O olhar perplexo do eu poético encontra-se espelhado no pássaro. Esse, por sua vez, está marcado por características que registram essa presença do eu no mundo: "mágico fulgor". A surpresa do ser, para lembrar Heidegger, está expressa nessa qualificação que o sujeito faz em relação às penas (metonímia para pássaro). Caracterizar um objeto é, na verdade, expressar a presença de uma subjetividade. Por outro lado, isso é próprio da natureza da disposição lírica, que percebe o mundo estando nele. Staiger (1972, p.59) afirma que a percepção lírica nos coloca "maravilhosamente 'fora', não diante das coisas mas nelas e elas em nós".

Todavia, é importante salientar que, apesar de o pássaro refletir a subjetividade do eu poético, a cisão entre o objeto e o sujeito é mantida. Inclusive é essa distância do ser poético em relação ao pássaro que proporciona a tensão da pergunta, pois o sujeito



permanece pasmado ante aquela visão, como se ele se deparasse com um objeto sobrenatural. O reconhecimento do mundo faz-se através do reconhecimento do sujeito como um ser autônomo em relação ao objeto, num conflito entre a intimidade do observador e a realidade circundante.

Esse conflito, entretanto, não deve ser visto como algo nocivo, pois ele instaura o novo, ele possibilita a re-criação do mundo pelo sujeito, processo inerente da própria vida. Portanto, o pássaro serve ao sujeito lírico como objeto de conhecimento e sondagem do mundo. O eu lírico, ao fitar o pássaro, percebe-se como ser ontologicamente presente em um espaço, um ser que vivencia, através do olhar, sua condição existencial.

Há, na verdade, um paralelismo entre o pássaro e o eu lírico. Tanto o eu observador quanto o pássaro encontram-se estáticos: “Nós o contemplamos inerte./ Nós o tocamos no mágico fulgor das penas”. Ambos permanecem em estado de repouso, completamente paralisados. O pássaro é “concreção letal”, ser que, devido a sua atual condição, ou seja, devido ao fato de estar morto, tornou-se, evidentemente, paralisado, tal como o eu que se encontra petrificado pelo espanto, em estado de transe ante àquela aparição. Todavia, pode-se perceber, nesse paralelismo, um antagonismo que delimita tanto o sujeito quanto o objeto. O sujeito encontra-se pulsante, vivo, ao passo que o pássaro está morto. Morte e vida, contraste que, paradoxalmente, acentua o paralelismo.

Esse paralelismo intensifica a vivência existencial do eu poético que, através daquela aparição da ave morta, passa a se ver no mundo, situando-se em um espaço que lhe é existencialmente estranho. O sujeito lírico, então, busca compreender o universo e a sua condição, utilizando, para isso, aquela presença ao mesmo tempo sedutora e sobrenatural.

## 2. A morte estranha

No terceiro verso, o eu lírico, ao utilizar o verbo “tocar”, expressa uma aproximação mais consistente em relação ao pássaro. Se, no segundo verso, o sujeito poético aprazia-se apenas com a contemplação do objeto, agora, o envolvimento torna-se mais intenso, corporal. O paralelismo sintático que há entre os dois versos coloca numa mesma posição os verbos contemplar e tocar. Tal recurso revela a demasiada curiosidade do eu poético que, para constatar aquele fato surpreendente, ou seja, a presença do pássaro morto, passa a sentir a necessidade não só de contemplá-lo, mas, principalmente, de tocá-lo, de apalpá-lo, a fim de que a razão possa assimilar a morte como um fato natural na ordem do mundo.

Nos dois últimos versos da primeira estrofe, temos novamente a presença da pergunta que abre o texto. Todavia, com uma diferença semântica e sintática, pois a pergunta vem acrescida de outra oração: “se/ desnaturado o possuímos?”. A pergunta retorna, não só nesse instante, mas ao longo de todo o poema, numa articulação do plano da expressão que visa a reforçar a idéia de surpresa do sujeito lírico ante a visão mágica do pássaro. O ato de repetir uma mesma pergunta revela o pasmo, o olhar atônito ante um mistério indeslindável. Nesse sentido, o olhar focaliza a morte do pássaro com um profundo sentimento de surpresa ante a efemeridade da vida.

Esse olhar constricto, por sua vez, relaciona-se com a postura do homem moderno ante a finitude da vida. A morte em nossa sociedade burguesa foi posta à margem, foi banida da realidade cotidiana. Arrigucci Júnior (1999, p.224), ao analisar o poema “Profundamente” de Bandeira, chama a atenção para o texto de Benjamin, no qual esse autor empreende uma reflexão sobre o banimento da morte no espaço da vida burguesa. Com o fim do trabalho artesão e o advento do produto industrializado, o homem perdeu a noção de eternidade que se relaciona com o lento trabalho artesanal. Com isso ele deixou de vivenciar o sentimento do eterno que se interliga à própria noção de morte. Desabituada da presença da morte, a sociedade burguesa enche-se de horror e pasmo quando, inevitavelmente, a morte irrompe em meio à vida com toda a sua carga de verdade e desilusão. Esse horror leva essa sociedade a colocar à margem tudo o que indica a presença da doença e da morte: “os burgueses vivem em espaços depurados de

qualquer morte e, quando chegar sua hora, serão depositados por seus herdeiros em sanatórios e hospitais” (BENJAMIN, 1987, p.207). A necessidade neurótica de higiene e ordem levou o burguês a uma cegueira ante a sua própria condição. Isso só acentuou a estranheza com a qual o homem moderno se depara diante da finitude humana. Benjamin (1987, p.207) elucida, com clareza, esse não que o burguês diz ao espetáculo da morte:

No decorrer dos últimos séculos, pode-se observar que a idéia da morte vem perdendo, na consciência coletiva, sua onipresença e sua força de evocação. Esse processo se acelera em suas últimas etapas. Durante o século XIX, a sociedade burguesa produziu, com as instituições higiênicas e sociais, privadas e públicas, um efeito colateral que inconscientemente talvez tivesse sido seu objetivo principal: permitir aos homens evitarem o espetáculo da morte.

A morte na sociedade burguesa, portanto, é acompanhada por um olhar de estranheza e inconformismo.

Com efeito, pode-se perceber, no poema de Fontela, esse mesmo movimento de não aceitação da finitude, em que a reiteração, também redundante, da pergunta “Mas para que serve o pássaro?”, ilustra todo o constrangimento do homem moderno ante finitude da vida.

### **3. O vôo rumo à morte**

A partir da segunda estrofe, inicia-se no poema um jogo de tensões, em que características contraditórias passam a ser relacionadas ao pássaro. Também a partir do sexto verso, o paralelismo sintático torna-se mais ostensivo, estendendo-se até o décimo segundo verso. Esses versos são estruturados, sintaticamente, numa mesma forma que sempre marca uma mudança temporal. Eles nos remetem, através do pretérito imperfeito do verbo ser, a um passado em que o pássaro vivenciava uma determinada circunstância. Logo após a enunciação desse passado, passa-se a privilegiar, no texto, o presente. Esse momento do agora, instante vivo captado pelo eu lírico, é aquele em que o olhar capta a visão do pássaro inerte e que faz um contraponto ao pretérito. Com essa reincisão de estruturas que formam o paralelismo, o discurso irá marcar um constante retorno, um ir e vir que pontuará o ritmo. De acordo com Cohen (1974, p.47), todo

“verso é ‘versus’, ou seja, retorno”, estrutura essa que faz “oposição à prosa (‘prosus’) que avança linearmente”. Para o autor, “o verso volta sempre sobre si mesmo. Gerard Hopkins dá-lhe a seguinte definição, conservada por Jakobson: ‘discurso que repete total ou parcialmente a mesma figura fônica’”.

Essa falta de progressão do discurso, ocasionada pelo paralelismo e pela própria natureza do verso, que sempre regressa sobre si mesmo, imprimirá um ritmo ao poema que tende ao repouso, como se o texto formasse um quadro, um momento congelado no tempo. O constante retorno dessas estruturas sintáticas, às quais se pode incluir a constante aparição do questionamento que abre o texto, refaz o olhar do sujeito poético, como se ele emoldurasse o pássaro em uma tela, realçando-lhe os atributos pictóricos e físicos. Cada retorno do verso corresponde a uma fixação do olhar, olhar estático que se deixa irradiar pelo assombro ante aquela imagem ao mesmo tempo cotidiana e surpreendente. Portanto, o ritmo do poema, pontuado pela reincisão das estruturas, acompanha a trajetória do olhar pasmado, revelando-lhe a fixa atenção, a estática concentração.

Convém, agora, analisar cada uma das oposições que se delineiam a partir do sexto verso, registrando, assim, as nuances semânticas que as diferenciam. O primeiro conjunto estabelece uma oposição entre o movimento (“O que era vôo...”) e a estaticidade (“e eis/ que é concreção letal e cor/ paralisada...”). A dialética dá-se, portanto, entre o “vôo” e a “paralisia”.

Essa oposição, na verdade, relaciona-se com aquela de cunho mais profundo à qual se liga o título do poema, “Elegia (I)”. De acordo com Moisés ([s.d.], p.167), esse tipo de poesia originou-se de cantos fúnebres, cantos que revelavam o sofrimento ante a finitude humana. Portanto, com base na afirmação desse importante crítico, pode-se afirmar que a dialética entre o movimento e a estaticidade revela, no poema de Fontela, a oposição entre a vida e a morte. Os outros movimentos paralelísticos que se seguirão, na verdade acompanharão essa passagem da vida (vôo) para a morte (repouso). A vida, em sua força plena, é desejo, é volúpia, é movimento constante, ao passo que a morte é o fim da pulsação, é a paralisia daquilo que antes vibrava.

Novamente, tem-se, portanto, a presença daquele olhar atônito ante a contingência e a caducidade inerentes à condição humana. Augras (1986, p.22), com base na obra de Heidegger, afirma que só o homem possui a consciência de sua finitude. O homem é o ser do projeto, ele sempre constrói a sua vida no futuro. Entretanto, quanto mais ele se percebe em um tempo vindouro, mais ele se aproxima do limite que marca a vida humana, ou seja, a morte: “Na lonjura desponta a morte. O ser do projeto é apenas, irremediavelmente, o ser para a morte. A morte que denuncia a possibilidade dos possíveis.”. É essa consciência da finitude humana que marca o olhar do eu lírico que, uma vez fixando sua atenção no pássaro, desvela a verdade do homem, a sua natureza precária. Olhar o pássaro é descobrir a fragilidade do instante, é sentir com toda a força a fugacidade daquele momento.

É importante notar que toda a obra de Fontela é marcada por uma aguda consciência dos limites da condição humana. Em inúmeros poemas, a autora de *Trevo* revela uma lucidez extremada ante o tempo e o ser do homem:

[...]  
consciência demais do ser (FONTELA, 1988, p.31).

[...]  
A vida é lúcida e impossível (FONTELA, 1988, p.35).

[...]  
E enquanto sofremos  
a hora intensa  
lentamente o tempo  
perde-nos.

(FONTELA, 1988, p.130)

Arrigucci Júnior (apud BUCIOLI, 2004, p.44), inclusive, afirma que essa “lucidez cortante” é uma das características mais “poderosas” da poesia de Fontela. Como já se afirmou, a elegia possui como origem os cantos fúnebres, os cantos que tinham como tema a morte. Arrigucci chama a atenção para as forças rítmicas que compõem a elegia. De acordo com o estudioso da obra bandeiriana, o ritmo elegíaco, de forte musicalidade, propicia o entorpecimento da consciência diante da morte. Como a cantiga de ninar que embala a criança levando-a a dormir, a elegia possuiria uma força

hipnótica capaz de apaziguar o medo da morte. Assim, a elegia é “como uma tentativa mágica para apaziguar um espírito sem repouso, ou seja, como um meio mágico de proteção contra a ansiedade mais funda trazida pela ameaça da morte” (ARRIGUCCI, 1999, p.221).

O ritmo da elegia tem como base recursos fônicos da linguagem: assonâncias, aliterações, paronomásias, ecos, rimas, paralelismo sintático, onomatopéias e etc. Esses recursos é que propiciariam essa ilusão de entorpecimento capaz de atenuar a angústia da morte. No poema de Fontela, a constante reincisão de estruturas sintáticas que, como já foi visto, propicia uma falta de progressão ao discurso, funciona como uma espécie de pêndulo, em um constante ir e vir capaz de apaziguar tanto o eu poético quanto o leitor da angústia causada pelo sentimento da fugacidade da existência.

É justamente no oitavo verso, fragmento em que se dá a dialética entre o repouso e o movimento, que se tem o instante mais sonoro do poema: as assonâncias da vogal “i” e “a” e as aliterações das sibilantes contribuem para a formação desse ritmo elegíaco: “cor/ paralISada, ÍrIS SIente, níIdo,”. Todos esses recursos formam essa cadência que, semanticamente, liga-se às origens musicais da elegia, em que o canto servia como catarse dos sofrimentos ocasionados pela morte. Também aqui, o ritmo funciona como fonte de alento ante as dores causadas pela efemeridade da existência humana.

Nessa dialética entre o vôo e a paralisia, percebe-se, por outro lado, uma verticalidade que transpassa o poema. Dessa maneira, tem-se a vida ligada à noção de vôo, de altura, ao passo que a morte é relacionada à idéia de estaticidade, ou melhor, de pouso. Do passado recente em que se deu o vôo, expresso pelo pretérito imperfeito do verbo ser, ao agora do pássaro morto captado pelo olhar do eu poético, percebe-se um movimento de queda, de descida. Esse movimento, por sua vez, possui raiz mitológica. Para constatar tal registro mítico, basta lembrar o mito de Ícaro (HAMILTON, 1992, p.200-201), em que a descida relaciona-se com a dissolução do ser, com a morte. Para o jovem filho de Dédalo, o azul e o infinito são imagens de pureza que representam o desejo, a vida em sua intensidade máxima. Quando Ícaro recebe do pai as asas que o libertariam do labirinto em que se encontrava confinado, o jovem desobedece aos

conselhos de Dédalo e parte rumo ao sol. Ao alcançar as alturas, o calor do astro dissolve-lhe as asas, levando Ícaro para o fundo das águas. A ousadia de voar em direção à luz, ao sol, por outro lado, traz o próprio reverso da liberdade, ou seja, a queda, a destruição. Esse existencialismo de fundo mítico transpassa o poema de Fontela, uma vez que o pássaro em movimento é a vida em seu êxtase total, em seu vigor absoluto, ao passo que a morte é a descida, é o esfacelamento do ser voante na realidade maciça do chão.

#### 4. O infinito contingente

Na estrutura sintática seguinte (nono e décimo versos), dando prosseguimento ao paralelismo, tem-se a dialética entre o infinito e o contingente, entre o incomensurável e o ínfimo: “o que era infinito” em oposição ao “peso”, à delimitação da “forma”.

Bachelard, em sua obra *O ar e os sonhos* (2001), revela a ligação íntima que há entre o corpo do pássaro e a imensidão do cosmos. Para o filósofo francês, o voo de um pássaro representa uma expansão desse ser voante em direção ao infinito. No voo, o pássaro contém o universo e o universo, por sua vez, contém o pássaro. Na própria imagem onírica do voo já se tem delineada a dialética entre o infinitamente grande e o infinitamente pequeno. Afirmo o crítico temático: “no reino de uma imaginação criadora aérea, o corpo do pássaro é feito do ar que o cerca, e a sua vida do movimento que o arrebatava.” (BACHELARD, 2001, p. 69), ou seja, o pássaro é o ar encarnado, é o cosmos circundante que se fez sangue e pulsação. Podemos perceber a presença dessa dialética no poema “Elegia (I)” em que o voo é nomeado pelo infinito. A poeta de *Trevo* (1988) utiliza, nesse poema, a imagem do pássaro com o intuito de abarcar o espaço, com a intenção de sentir a grandeza do universo. O pássaro, assim, passa a conter o universo todo em si, enquanto o cosmos todo se transforma em vôo. Afirmo o pensador francês: “a asa imaginária se matiza com as cores do céu” e o céu torna-se “um mundo de asas.” (BACHELARD, 2001, p.74). Bachelard, portanto, liga a imensidão (céu) ao que é pequeno (asa).

Para melhor compreender a dialética entre o grande e o pequeno, convém observar como isso acontece em um texto de outro grande autor. No poema “Eu vi uma rosa” de Bandeira, há a presença de uma flor que, de acordo com Paes, expressa a dimensão do

mundo todo em si. Transcrevemos o poema de Bandeira, com o intuito de melhor elucidar a natureza infinita dessa rosa, natureza essa tão semelhante a do pássaro presente no poema de Fontela:

Eu vi uma rosa  
– Uma rosa branca –  
Sozinha no galho.  
No galho? Sozinha  
No jardim, na rua.

Sozinha no mundo.

Em torno, no entanto,  
Ao sol do meio-dia,  
Toda a natureza  
Em formas e cores  
E sons esplendia.

Tudo isso era excesso.

A graça essencial,  
Mistério inefável  
– Sobrenatural –  
Da vida e do mundo,  
Estava ali na rosa  
Sozinha no galho.

Sozinha no tempo.

Tão pura e modesta,  
Tão perto do chão,  
Tão longe da glória  
Da mística altura,  
Dir-se-ia que ouvisse  
Do arcanjo invisível  
As palavras santas  
De outra Anunciação.

(BANDEIRA, [s.d.], p.186)

A rosa do poema de Bandeira encerra o imensamente pequeno em sua circularidade, simbolizando o círculo infinito do espaço que a cerca. A flor bandeiriana é captada por um olhar que expressa uma espécie de arroubo, olhar extático e inaugural que flagra o ser da rosa em sua profundidade. De acordo com Paes, a rosa de Bandeira



torna-se uma *imago mundi*, um Aleph borgiano em uma concentração do olhar poético que focaliza o mundo na pequenez daquelas pétalas:

A visão poética isola aqui um pormenor do mundo para o rever com uma intensidade tal que nele se engolfa por inteiro, esquecida da natureza circundante, agora excessiva ante a plenitude da rosa. É como se ela estivesse sendo vista pela primeira vez, e ao renomeá-la com os inéditos atributos de que ora se reveste (“graça essencial”, “mistério inefável”) – o poeta a transforma numa *imago mundi*, num Aleph borgiano cuja pequenez (“modesta”, “perto do chão”) é o próprio penhor de sua enormidade (“longe”, “altura”, “glória”) [...] (PAES, 1997, p.31).

O mesmo efeito alcançado por Bandeira em seu poema, em que a rosa passa a representar, hiperbolicamente, o universo, pode-se perceber no símbolo do pássaro presente no poema de Orides. O pássaro é recortado do seu habitat, do mundo que o cerca, a fim de expressar uma dimensão que o ultrapassa. Assim, para esse ser voante, também a natureza torna-se excesso (“Tudo isso era excesso”). Posto numa espécie de foco concentrado do olhar poético, o corpo da ave, circular como o da rosa, paradoxalmente passa a expressar o infinito, o que não se pode mensurar. Tanto o pássaro quanto a rosa se transformam em um Aleph borgiano. Borges, em seu conto “O Aleph”, expressa com maestria essa dialética entre o ínfimo e o infinito. A protagonista do conto, ao descer a um sótão, depara-se com uma esfera extremamente pequena que, no entanto, revela a grandiosidade do universo. Tomada por uma iluminação, a personagem borgiana passa a contemplar todo o planeta no diâmetro daquele objeto pequeno. Eis como a personagem descreve essa experiência:

O diâmetro do Aleph seria de dois ou três centímetros, mas o espaço cósmico estava aí, sem diminuição de tamanho. Cada coisa [...] era infinitas coisas, porque eu a via claramente de todos os pontos do universo. Vi o populoso mar, vi a aurora e a tarde, vi as multidões da América, vi uma prateada teia de aranha no centro de uma negra pirâmide, vi um labirinto roto (era Londres), vi intermináveis olhos próximos perscrutando-me como num espelho, vi todos os espelhos do planeta e nenhum me refletiu [...] (BORGES, 1998, p.136).

A iluminada inspiração de Paes soube buscar com precisão essa referência do escritor argentino, interligando com maestria a rosa de Bandeira ao Aleph borgiano. Assim, a partir dessa analogia empreendida pelo poeta paulista, pode-se também

compreender, com maior lucidez, a natureza do símbolo do pássaro presente no poema de Fontela.

Por outro lado, se o pássaro foi infinito em um passado, ele no agora é “peso” e “forma” apenas. Novamente a degradação da morte é revelada, pois é pela morte que o infinito sofre uma transmutação, tornando-se contingente. Essa exploração do espaço infinito que a poeta realiza através da imagem do pássaro só faz revelar a fragilidade inerente a esse ser e, por sua vez, ao ser do homem. A condição humana, assim como a natureza precária do pássaro, é frágil e limitada. O corpo humano, em sua extrema pequenez, trava uma luta feroz com o espaço sem fim. Diante do incomensurável, o homem toma as medidas de seu ser, ele descobre-se parcela ínfima de um cosmos interminável.

### **5. O pássaro entre o ser e a inexistência**

A terceira e última estrutura sintática que compõe o paralelismo dá-se agora no âmbito da própria natureza do ser do pássaro. De ordem profunda, a dialética agora é entre o ser e o não ser: “[...] o que era pássaro e é/ o objeto”. O pássaro morto sofre, no poema, uma metamorfose tal, a ponto de toda a sua essência tornar-se degradada, inexistente. Por possuir natureza tão importante, tal dialética está na raiz das outras duas anteriores. É a contradição entre o ser e o nada a base das outras transformações. Para marcar a importância desse movimento dialético, a autora, inclusive, separou-o dos demais, incluindo-o em outra estrofe. Assim, na terceira estrofe o substantivo “pássaro” é contraposto ao substantivo “objeto” que, em sua significação, indica justamente a indiferenciação de algo no mundo. O pássaro ao transformar-se em mero objeto dissolve-se no seio da natureza, transmutando-se em matéria indefinida, matéria que se fragmenta para retornar ao todo, ao cosmos. Mero objeto sem valor, o pássaro torna-se apenas peça de um jogo. A aguda consciência do sujeito poético revela, portanto, a desconstrução daquele ser.

Com essa oposição entre o ser e não ser, finaliza-se o jogo paralelístico, em que se desvelam, através da imagem do pássaro, as três dimensões relacionadas à existência humana. A primeira liga-se ao movimento, a segunda ao espaço e a terceira relaciona-se com a essência mesma do homem enquanto ser existencialmente consciente de sua

finitude. Todas essas dimensões (movimento, espaço e ser) revelam o humano em sua nudez total, em sua fragilidade mais intensa e verdadeira.

## 6. O pássaro desconstruído

O pássaro torna-se objeto de um jogo, de uma trama em que a destruição e o desfazer são atividades de suma importância para o eu lírico. Aliás, o destecer e o desconstruir são práticas tão essenciais à lírica de Fontela, que elas passam a ser um fundamento desse fazer poético. Bucioli, importante estudiosa da obra orideana, salienta, com primazia, em seu livro *Entretecer e tramar uma teia poética* (2003), a grande força que o manejo desse destecer possui na poesia da autora de *Trevo* (1988). Conforme expressa a autora, “Orides arrisca-se à escrita como ato de desconstrução, artifício poético por meio do qual ousa edificar a base de sua composição lírica” (BUCIOLI, 2003, p.48). A dissolução dos objetos torna-se, paradoxalmente, motivo para a construção poética de Fontela. A seleção lexical arquitetada pela poeta gravita, muitas vezes, em torno de palavras que dissolvem o ato de construção. Bucioli soube expressar com precisão esse processo, eis o que a pesquisadora afirma sobre os poemas de Fontela:

São poemas que, ao falar do ato criativo, versam sobre o movimento da desconstrução. Predomina o uso dos prefixos, em especial os negativos (des), e abundam os verbos a traduzir o “desfazimento” proposto pelo “eu”. Neste sentido, aparecem destrançar (“Meada”), quebrar (“Ludismo”), cavar (“Mãos”), desfazer (“Salto”), desarmar (“Laboratório”), tatear (“Tato”), entre outras formas do desfazimento proposto.(BUCIOLI, 2003, p.48).

O ato de destruir interliga-se àquela consciência corrosiva, lucífera, que delinea o ato reflexivo da lírica de Fontela. Há por detrás desse ato de desconstrução a consciência plena da efemeridade da vida. Tudo se desfaz rumo à morte, em direção ao nada. Eis porque esse ato de destecer os fios da linguagem toma vulto na poesia orideana, ele é o emblema vivo dessa consciência extremada e iluminada ante a condição do homem. Em “Elegia (I)”, o pasmo em relação à ausência da vida está marcado por essa desconstrução. A surpresa reside nessa falta de sentido que leva a totalidade da vida rumo ao caos da inexistência.

## 7. O pantempo

A partir do verso doze, estendendo-se até o dezessete, o início da vida, marcado pela presença da infância, passa a pontuar o olhar que se dirige rumo ao fim da existência. Os fios opostos de uma trama, vida e morte, comunicam-se, formando assim uma espécie de círculo representativo da vida humana, em que o fim se liga ao início, e o princípio de tudo ao fim. Junqueira chama a atenção para a mistura temporal que marca o início do poema “*Four quarters*” de Eliot. De acordo com o poeta brasileiro, nesse poema de Eliot, o passado, o presente e o futuro embaralham-se, quebrando a linearidade cronológica da existência. Tem-se, dessa forma, no poema de Eliot, aquilo que Junqueira (1998, p.84) chamou de “pantempo”. O “pantempo” seria um momento totalizador, em que se aglutinam, em um único bloco, as seqüências temporais: futuro-presente-passado. Evidentemente, o “pantempo” não acontece na realidade objetiva, mas sim na imaginação lírica. Trata-se de um mito poético capaz de aliviar a angústia ante a finitude humana. Eis o início do poema de Eliot, na tradução de Junqueira: “O tempo presente e o tempo passado/ Estão ambos talvez presentes no tempo futuro/E o tempo futuro contido no tempo passado.” (ELIOT, 2000, p.199).

Assim, no poema de Fontela, a “criança que tateia/ no pássaro um esquema/ de distâncias” utiliza desse “pantempo” com o intuito de desconstruir, destecer a própria morte. Esse momento de epifania totaliza o tempo, salvando o ser poético, momentaneamente, da dissolução da morte. A realidade dura e inegável da finitude humana é suavizada pelo ludismo infantil que capta a vida e a morte em um momento totalizador, em um instante de plenitude.

Dessa forma, o eu lírico possui um posicionamento ambíguo em relação ao instante do efêmero, pois ao mesmo tempo em que ele percebe a fugacidade da vida, a morte, ele também elabora a busca de um instante que se aloja para além da precariedade da existência. O eu poético empreende essa busca, utilizando-se da presença da infância, presença essa que marca um movimento em direção às origens da vida. Portanto, da mesma forma que o tempo presente revela a vida rumo à morte, esse mesmo tempo possibilita uma abertura para as origens do que existe, para o atemporal.

## 8. A idealidade vazia

No poema de Orides, há a busca de uma transcendência que, no fundo, não possui sentido. Na lírica moderna, tal procura de uma vivência mística ficou conhecida como “idealidade vazia”. Friedrich salienta, na lírica moderna, essa necessidade de uma transcendência vazia que caracteriza a poesia de Baudelaire. De acordo com o crítico, o intenso desejo de espiritualidade que compõe a obra do poeta francês não possui um fim definido. Esse movimento de ascensão, de busca por algo que possa dar sentido à vida, não tem valor. Trata-se, na verdade, de uma transcendência destituída de um sentido. Essa ascensão vazia, essa mística sem conteúdo, converte-se em um Nada absoluto, “mistério que gira em torno de si mesmo” (FRIEDRICH, 1991, 48-49).

No verso dezoito de “Elegia (I)”, podemos constatar a presença dessa transcendência oca. Nesse verso temos, novamente, em uma última aparição, a pergunta que abre o poema. Entretanto, o enigma que antes se mantinha em aberto, na constante falta de uma resposta do sujeito poético, agora, enfim, é solucionado: “O pássaro não serve”. Eis que com essa afirmação, a epifania esboçada na estrofe anterior, pela inserção da infância como busca da origem, como símbolo da renovação da existência, degrada-se. O impulso pelo sagrado perde-se em uma constatação pessimista em relação ao fim da vida, em uma constatação de que o existir se fragmenta no nada absoluto. Tem-se, assim, em “Elegia (I)”, a presença dessa idealidade vazia que caracteriza a poesia de Baudelaire. O impulso místico, na verdade, é um movimento em direção ao caos total, um vôo que se perde no vazio.

Novamente temos a presença daquela verticalidade de fundo mítico. O vôo em direção às alturas do sagrado, em direção à transcendência da existência, despenca-se na constatação pessimista de que a vida não possui fundamento. Também, novamente, podemos observar que a desconstrução da morte passa a perder o efeito, a destruição que na verdade impera e dá o tom niilista ao texto, é a destruição da vida.

Do pássaro vivo restam apenas as “brandas asas” em um repouso absoluto. Assim, Fontela delinea em seu poema a contradição entre o sagrado e o profano, entre a totalidade e a ausência, entre a vida e a morte, entre o infinito e o contingente. Feixe de paradoxos delineado na imagem simples e poderosa de um pássaro morto, essa imagem

serve como correlato do destino humano, precário, porém, talvez por isso mesmo, pleno em seu mágico e precívél fulgor.

### Referências

- ARRIGUCCI JÚNIOR, D. **Humildade, paixão e morte**: a poesia de Manuel Bandeira. 2.ed. São Paulo: Cia. das letras, 1999.
- AUGRAS, M. **O ser da compreensão**: fenomenologia da situação de psicodiagnóstico. 3.ed. Petrópolis: Vozes, 1986.
- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. 5.ed. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. **O ar e os sonhos**: ensaios sobre a imaginação do movimento. 2.ed. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- BENJAMIM, W. **Magia e técnica, arte e poética**. 3.ed. São Paulo: Brasiliense, 1987 (v. I).
- BUCIOLI, C. A. B. **Entretecer e tramar uma teia poética**: a poesia de Orides Fontela. São Paulo: Annablume, 2003.
- COHEN, J. **Estrutura da linguagem poética**. São Paulo: Cultrix, 1974.
- ELIOT, T. S. **Poesia**. 7.ed. Tradução, introdução e notas de Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2000.
- FONTELA, O. **Alba**. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Teia**. São Paulo: Geração, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Trevo**: (1969 – 1988). São Paulo: Duas Cidades, 1988.
- HAMILTON, E. **Mitologia**. São Paulo: Martins Fontes, 1992.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curione e Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. São Paulo: Cultrix, [s.d.]
- PAES, J. P. **Os perigos da poesia e outros ensaios**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- STAIGER, E. **Conceitos fundamentais da poética**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1972.

---

<sup>1</sup> Doutorando (USP).

# A INTERTEXTUALIDADE COMO ENGENHO: O BRASIL DE DRUMMOND NA BRAXÍLIA DE NICOLAS BEHR

Wilberth SALGUEIRO (UFES/CNPq)

rio do mistério  
que seria de mim  
se me levassem a sério?  
Paulo Leminski (1987, p. 116)

No dia em que descobrirem minha poesia vão acabar com ela. Mas eu arraso antes. Digo que *éfast-food*,  
poesia fácil, eu mesmo me arraso. É uma defesa, um escudo.  
Nicolas Behr (2004, p. 47)

**RESUMO:** entende-se, comumente, que o recurso da intertextualidade se associa a categorias como influência e subversão, gosto e erudição. Laurent Jenny diz, em “A estratégia da forma” (1979), que a intertextualidade é uma “máquina perturbadora”, que solicita do sentido incessantes deslocamentos. Theodor Adorno, por sua vez, num dos aforismos de *Minima moralia* (1951), afirma que toda obra de arte, porque sempre cotejada com seus pares, quer “levar a morte a todas as outras” (“*De gustibus est disputandum*”). Conjugando ambas as reflexões, de Jenny e de Adorno, procurarei mostrar, através da análise breve de três poemas de *Laranja seleta* (2007), de Nicolas Behr, como este poeta se apropriou intertextualmente de poemas de Drummond para pensar a história contemporânea do Brasil: contra a sombra da desesperança, a resistência do humor (seja em versão sarcástica, retórica ou merencória).

**PALAVRAS-CHAVE:** Nicolas Behr; Carlos Drummond de Andrade; Intertextualidade; Laurent Jenny; Theodor Adorno.

**ABSTRACT:** It is normally understood that intertextuality is associated with categories such as influence and subversion, taste and erudition. Laurent Jenny says, in “The strategy of form” (1979), that intertextuality is a “disturbing machine”, which demands incessant shifts from meaning. Theodor Adorno, in an aphorism from *Minima moralia* (1951), states that every work of art, because they are always confronted with their pairs, wants “to cause the death of all the others” (“*De gustibus est disputandum*”). Conjugating both reflections, Jenny’s and Adorno’s, I want to show, through the analyses of three poems from *Laranja seleta* (2007), by Nicholas Behr, the way the poet intertextually uses poems by Drummond to think about the contemporary history of Brazil: against the shadow of despair, the resistance of humor (may it be in a sarcastic, rhetoric, or melancholic version).

**KEYWORDS:** Nicolas Behr; Carlos Drummond de Andrade; *Intertextuality*; Laurent Jenny; Theodor Adorno.

Em 2007, Nicolas Behr – poeta cuiabano, radicado em Brasília – lançou a antologia *Laranja seleta*, com poemas produzidos desde o longínquo ano de 1977.

Indicado aos prestigiosos prêmios Jabuti e Portugal Telecom, o livro trouxe a um público maior a figura singular de Behr, verdadeiro militante do verso e do verde, na lida há tempos com plantas e páginas, flores e congêneres. Leitores atentos em poesia brasileira devem ter a devida dimensão do nome do escritor em nosso panorama poético, ao lado de outros históricos e canônicos marginais como Glauco Mattoso, Roberto Piva, Leila Mícolis, Tião Nunes, Chacal e Waldo Motta, para listar alguns poucos.

Pelo fato mesmo de ser uma antologia tão abrangente (dezenas – *sic* – de livros de 1977 a 2007) e de contar com escolha do próprio autor, sua representatividade é incontestável: as quase duas centenas de poemas de *Laranja seleta* dão uma idéia bem boa da trajetória poética de Behr, dono de uma biografia que inclui prisão e processo por parte do DOPS, em 1978, acusado de “porte de material pornográfico” e “também por suas atividades políticas no movimento estudantil”<sup>2</sup>. Data de então, de 15 de novembro de 1978, uma preciosa carta de solidariedade de Drummond, que aí comenta: “veja como pode ser perigoso para o cidadão ter em seu poder ‘livretos de cunho pornográfico’, cuja classificação fica dependendo do senso crítico de autoridades policiais. A ameaça pode atingir quem tenha em casa a Bíblia em fascículos, ou um drama de Shakespeare em quadrinhos. O que não impede que nas bancas de jornais... Sem comentários” (BEHR, 2005, p. 112). A verve do poeta se faz ver na referência nada simpática à censura das “autoridades policiais”, nos exemplos inusitados (“Bíblia em fascículos”, “Shakespeare em quadrinhos”) e mesmo na indicação elíptica do paradoxo do argumento repressor: se o livro de Behr foi censurado por pornográfico, o que dizer do que se via, e se vê, nas bancas de jornais? O comentário, ferino, se fez.

Em *Laranja seleta* – portanto, na obra de Behr – um estilema que se quer visível é a intertextualidade. Lá, abundam alusões a poemas e poetas da estirpe do citado Shakespeare a Castro Alves, de Caetano Veloso a Torquato Neto, de Mário de Andrade a Manuel Bandeira, de Glauco Mattoso a Adélia Prado, mas, sobretudo, chovem



referências ao solidário missivista itabirano. Para além de ser um traço marcadamente geracional, pergunta-se: por que a frequência do recurso à intertextualidade? E Drummond, exatamente ele, Drummond – por quê?

O volume 27 da *Poétique* dedicou-se ao estudo da intertextualidade. O artigo de abertura, “A estratégia da forma”, de Laurent Jenny (1979), faz um apanhado relevante da questão, afirmando, de saída, que, “fora da intertextualidade, a obra literária seria muito simplesmente incompreensível” (p. 5), considerando o termo em sentido de *veras lato*, como o fez igualmente a búlgara Julia Kristeva ao cunhar o conceito em frase que se celebrou: “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto” (1974, p. 64). Se, por hipótese, um texto “esconde” o tal mosaico, esta postura mesma manifestaria o seu estatuto. É como se, quanto a isto, não houvesse saída: citar ou não, de forma mais ou menos explícita, via imitação, paródia, montagem ou plágio, pouco importa: os intertextos estão em toda parte, formam uma teia absolutamente inescapável. O teórico francês trabalha tais questões com farta exemplificação, a partir de William Burroughs, Raymond Queneau, James Joyce, Petrônio, Claude Simon e, mais que todos, Lautréamont.

Às vezes, o embate se exterioriza de tal modo que a intertextualidade se torna uma verdadeira máquina de guerra: é o que propõe Harold Bloom em seu *A angústia da influência* (1991), publicado originalmente em 1973. Aqui, o crítico americano ergue uma teoria da poesia baseada numa sólida rede interativa de poetas *fortes e pretendentes a* – ambas as categorias de acordo, e tão-somente, com seu juízo avaliativo. Sem meias palavras, acentua que seu único interesse são “os poetas fortes, grandes figuras com persistência para combater seus precursores fortes até a morte. Talentos mais fracos são presa de idealizações: a imaginação capaz se apropria de tudo para si” (p. 33). Bloom não esconde que seu cânone é resultado de um “gosto etnocêntrico”, praticamente ignorando as literaturas ditas periféricas. Na apresentação do livro, Arthur Nestrovski retoma a referência ao texto “Kafka e seus precursores”, de Jorge Luís Borges, onde o escritor argentino acentua que “todo escritor *cria* seus precursores. Sua obra modifica nossa concepção do passado, como haverá de modificar o futuro” (p. 12). Assim, a potência da obra kafkiana transforma nossa leitura de obras distantes no tempo e no

espaço, adjetivando-as — mal comparando, é como se disséssemos que a visão corrosiva, satírica e metapoética de Gregório de Matos fosse *oswaldiana*.

O efebo poeta deve – se quiser alçar um grau elevado – *desler* o poeta forte, contrapondo-se a ele. Percebe-se a fundamental presença das concepções edipianas *de* Freud *em* Bloom, além da igualmente confessada sombra de Nietzsche, sobretudo quando lança mão de definições contundentes do filósofo alemão, que atribui ao *sentir-poeta* um misto exclusivo de consciência da inutilidade do ser e do mundo, donde a equivalência da dissipação do sujeito e da humanidade. Salienta-se, em Bloom, o desejo dos poetas: imitar, homenagear, reverenciar; mas, também, *superar*, *desler*, *diferenciar*. A citação legítima, sim, a hierarquia; mas, de novo com Nietzsche, há que se saber os inimigos: o que não me mata me fortalece.

Para Laurent Jenny “o olhar intertextual é sempre um olhar crítico” (p. 10), em que têm lugar complexas operações de assimilação e transformação, através de elipses, paronomásias, amplificações, hipérboles, interversões de variada ordem etc. Um ponto decisivo reside em detectar o *grau* da intertextualidade, desde uma sutil reminiscência a um desabusado plágio, de um emaranhado jogo anagramático de timbre saussureano a uma citação espetacularizada de um cânone. De um jeito ou de outro, a intertextualidade é uma “máquina perturbadora” (p. 45), com “vocalização crítica, lúdica e exploradora” (p. 49), que solicita do sentido incessantes deslocamentos. Por fim, o jogo intertextual reacende o debate em torno do lugar do sentido e da figura do sujeito, amalgamados sob lavas de discursos alheios.

Apesar de reconhecer o “suporte ideológico confesso” (p. 49) do uso intertextual, o artigo de Jenny é lacunar quanto às intrínsecas relações entre intertextualidade e história: que interesses ideológicos (confessos ou não) são mobilizados quando um autor se apropria de outro? Vale dizer, quando um texto se apropria de outro, e esta apropriação é sempre crítica (porque julga o texto anterior), o que é que se quer transformar *na história* que o texto apropriado representa? Particularizando a pergunta, por que tantos poemas de Drummond (exatamente ele, Drummond) são tomados, vampirizados por Nicolas Behr? Certamente, a presença de Drummond aí não é inconsciente nem aleatória. Seja um desrecalque, um ato lúdico, um

gesto encomiástico – um motivo há em tudo o que se cita, em tudo o que se ingere, em tudo o que se regurgita. O excesso, de algum modo, há de transbordar, diferido noutra matéria.

Já em 1979, em *Põe sia nisso!*, Behr recupera um poema clássico do livro inaugural de Drummond, *Alguma poesia*, de 1930. Cotejemo-los:

“Política literária”  
*A Manuel Bandeira*

O poeta municipal  
discute com o poeta estadual  
qual deles é capaz de bater o poeta federal.

Enquanto isso o poeta federal  
tira ouro do nariz.

“Política literária”  
(com licença, carlos)

o poeta da asa norte  
discute com o poeta  
da asa sul  
pra ver qual deles  
é capaz de bater  
o poeta do plano piloto

(DRUMMOND, 2006, p. 15) enquanto isso um poeta  
de uma cidade-satélite qualquer  
tira a lama  
do sapato

(BEHR, 2007, p. 59)

Desde o título, mantido *ipsis litteris*, e o “agradecimento”, entrega-se a fonte: trata-se de um poema *do* poeta brasileiro<sup>3</sup>. A irreverência do modernista ironiza a emulação poética, a partir de uma cômica hierarquia entre poetas: enquanto os dois subalternos – o municipal e o estadual – discutem, o poeta “superior”, o federal, qual um Midas tupiniquim, transforma em bem o lixo, em ouro o muco, em valor a meleca. Funcionário público desde 1929, Drummond denuncia disputas e vaidades no ígneo mundo das poéticas, à maneira das quadrilhas políticas. Sofrerá, ao longo de décadas, o estigma de ser funcionário público e, à revelia ou não, contribuir para o fortalecimento – por exemplo, sendo secretário de Capanema – do governo getulista<sup>4</sup>. O evidente tom jocoso, o aspecto metapoético, os paralelismos e as fortes aliterações decerto contribuíram para o poeta ter alinhado o poema entre os “exercícios lúdicos” de “Uma, duas argolinhas” de sua antologia de 1962 (e não, como se poderia crer, na seção “Na

praça de convites”, em que figuram poemas que trazem “o choque social”) (ANDRADE, 2009).

À primeira vista, o caráter nacional do poema de Drummond dá lugar a uma problemática local no poema de Behr. Aqui, os dois subalternos se travestem de “o poeta da asa sul” e “o poeta da asa norte” e o poeta superior é o “do plano piloto”. Fora do panteão, um quarto personagem aparece, para desafinar o coro dos contentes: é “um poeta de uma cidade-satélite qualquer”. Enquanto os três poetas da capital se ocupam de questões estéticas, o poeta periférico se vê às voltas com questões aparentemente triviais: tirar a lama do sapato. Mas é aí mesmo o epicentro do problema: o bem-estar, o progresso, a modernidade, o asfalto não chegam para todos. A grande maioria tem de se virar e conviver com o desconforto, a estagnação, o atraso, a treva – a lama. Uns são capitais; outros, satélites. A força ideológica do poema de Behr reside em trazer para a cena poética, *por meio do recurso à intertextualidade*, uma situação marginal que, sem deixar de ser específica, transcende o contexto regional que indicia. Repare-se, ademais, que sutilmente ecoa na paródia de Behr a lembrança do poema “Nova poética” (de *Belo belo*, 1948), de Bandeira – a quem Drummond dedica o poema! –, na imagem da lama: “(...) Sai um sujeito de casa com a roupa de brim branco muito bem engomada, e na primeira esquina passa um caminhão, salpica-lhe o paletó ou a calça de uma nódoa de lama: /// É a vida. (...)” (BANDEIRA, 1993, p. 188). Brasília, veremos, é metonímia e metáfora do Brasil (embora o poeta, em sua utopia, tenha criado – no espaço poético, diria Blanchot, espaço em que tudo é possível – sua mítica *Braxília*). Estávamos em 1979, ano que se inicia com a revogação do AI-5 em 31/12/1978.

O segundo poema de Nicolas Behr, presente na antologia *Laranja seleta*, e que também protagoniza uma ação intertextual, seqüestrando Drummond, tem “Drummond brasiliensis” como título e diz:

brasília, e agora?  
com o avião na pista quer levantar vôo  
não existe vôo  
quer se afogar no paranoá mas o lago secou  
quer falar com o presidente mas este viajou

quer se esconder no cerrado o cerrado acabou  
quer ir pra goiás goiás não há mais

e agora, Brasília?

(BEHR, 2007, p. 96)

Este poema, publicado originalmente em *Beijo de hiena*, de 1993, foi buscar, mais uma vez, uma clássica matriz drummondiana: “José”, do livro homônimo de 1942. Com o mundo em guerra e o Brasil em pesado clima ditatorial, a desesperança toma conta do outrora debochado poeta modernista, sob a capa, agora, de um José que mal esconde o Carlos que se espalha ao longo da obra drummondiana: “o bonde não veio, / o riso não veio, / não veio a utopia / e tudo acabou” – as redondilhas menores, em tom menor, sintetizam o sentimento reinante de amargura e inércia.

Das seis estrofes de “José”, o poema de Behr vai se aproximar mais estreitamente da quarta, que se transcreve para a comparação:

Com a chave na mão  
quer abrir a porta,  
não existe porta;  
quer morrer no mar,  
mas o mar secou;  
quer ir para Minas,  
Minas não há mais.  
José, e agora?

(ANDRADE, 2006, p. 107)

No poema de Behr, o José de Drummond vira Brasília, antropomorfizada, em situação aparentemente tão aporética quanto a do personagem de Carlos: há chave e avião, mas não tem porta nem voo; para morrerem, há mar e lago, mas ambos secaram; para a fuga, há Minas e Goiás, mas o tempo aboliu essa possibilidade de volta ao passado. Aqui, numa espécie de licença poética autobiográfica, à Minas de origem do

poeta modernista, o poeta marginal inventa para si (para o eu lírico que fala) uma falsa origem, Goiás, em vez de Mato Grosso, seu estado natal, muito provavelmente agindo “por amor à rima”<sup>5</sup>: goiás / goiás / mais. Recorde-se, igualmente, que o território de Brasília, distrito federal, está encravado no estado de Goiás, daí a impossibilidade de querer ir para um “goiás” que não há mais, um Goiás de antes da invenção de Brasília por JK.

De modo ambíguo, o sujeito que dá título ao poema, “Drummond brasiliensis”, é também o sujeito que nele se expõe, misturando-se ao outro “sujeito”, Brasília, que substitui sintática e semanticamente o personagem drummondiano, José. O poema de Behr, qual o de Drummond, se sustenta em base anafórica: aquilo que se *quer* não se pode mais ter, embora, lembrando o mítico suplício de Tântalo, tudo esteja de algum modo próximo.

O drama de Drummond, ainda que possa ser estendido a toda uma geração e a um período, se dá a ver – porque assim o quis – pelo viés de um sujeito: um sujeito comum, sim, “que é sem nome”, um José, um Zé, mas também um sujeito singularizado, com “biblioteca”, “lavra de ouro”, de “Minas”. Ao ativar o recurso da intertextualidade, e ultrapassando o mero jogo paródico, Nicolas Behr recorda a história que dá chão *àquele* poema, a década da segunda grande guerra mundial, para mostrar que na capital do Brasil há um sentimento finissecular de perda, de inércia, de falta. A *transposição*, para usar termo de Kristeva, de José em Brasília indica de imediato a vontade de dar ao desamparo individual uma feição mais coletiva, social, política.

Theodor Adorno em “O artista como representante” (2003) desenvolve reflexões que retomaria anos depois em artigo mais conhecido – “Palestra sobre lírica e sociedade” (1957). Naquele texto, Adorno se dispõe a mostrar, na contracorrente da opinião vigente, o “conteúdo histórico e social inerente à obra de Valéry” (p. 152), a partir da análise do livro *Degas, dança desenho*, do poeta-crítico francês. Para este, segundo o filósofo alemão, “o homem como um todo, e toda a humanidade, estão presentes em cada expressão artística e em cada conhecimento científico” (p. 155). Tal concepção se fundamenta na idéia de “homem completo”, ou seja, aquele que investe todas as faculdades na realização dos atos, assim como aquele que quer compreender

estes atos. Para Valéry, “Flaubert e Mallarmé são exemplos literários da consagração total de uma vida à exigência total imaginária, que eles confiavam à arte da pena” (p. 158). O homem, portanto, ao dar o máximo de si estaria não só satisfazendo a exigência da própria arte, mas elevando-se a si mesmo, ao colocar a razão – lógica, coerência, concentração, densidade, resistência, organização (p. 163) – em posto privilegiado no ato criador, desvencilhando-se, assim, da arte fácil: “não se tornar estúpido, não se deixar enganar, não ser cúmplice: estes são os modos de comportamento social sedimentados na obra de Valéry, uma obra que recusa o jogo da falsa humanidade, da aprovação social à humilhação do homem” (p. 163). O homem completo, o artista completo seriam, então, mais do que um indivíduo que produz uma obra qualquer, o representante do “sujeito social coletivo” (p. 164); mais do que o criador de algo contingente, dispensável, o fundador de alguma coisa incontornável, única *porque* histórica, porque – sempre com o propósito apriorístico da grandeza máxima da completude artística – encontrou a forma extrema, exata, de sua existência. O esplendor do homem que cria está todo investido exatamente naquilo que cria: a grandeza de um diz da grandeza do outro, o que um homem *pode* porque o seu tempo pôde. Neste texto, Adorno não discute se Valéry e Nietzsche superestimaram a arte, dando-lhe um lugar metafísico, e daí longe da história. Interessa a ele desvincular a criação artística da “sina da cega individuação” (p. 164), tributária de heranças românticas, que erigiram estátuas à figura semidivina do gênio.

Há na poesia de Nicolas Behr um empenho de falar para muitos e por muitos. Para lembrar termos leminskianos, o relaxo de seus versos é constituinte do próprio capricho que alcança na fatura final da forma que lhe é possível. Grande parte de seu engenho vem dessa vontade de atribuir à arte uma responsabilidade social, e grande parte dessa vontade se realiza por intermédio da adoção de um *locus* coletivo: a cidade de Brasília (não mais o quarto e a casa, espaços tão queridos dos marginais) (MEDEIROS, 1998). E a cidade de Brasília não é uma cidade qualquer: ela é símbolo, ela representa uma instância de poder, uma história complexa de interesses políticos, de criação de heróis e mártires, de emblemáticos arquitetos e folclorizados candangos. Pensar em Brasília é pensar no Brasil. Eis que em recentíssimo livro, *Iniciação à dendrolatria*, de 2006, com poemas já

incluídos em *Laranja seleta*, de 2007, Nicolas Behr vai buscar de novo a inspiração em Drummond para seu ecológico poema-paródia:

quando eu nasci uma árvore torta  
dessas que vivem no cerrado  
chegou pra mim  
e não disse nada

não havia nada a dizer  
não havia nada a salvar.

(BEHR, 2007, p. 118)

A memória poética brasileira tem, sem dúvida, no “Poema de sete faces”, um de seus pilares mais fortes: é o primeiro poema do primeiro livro do primo-poeta Carlos Drummond de Andrade, tendo sido todas as sete estrofes reviradas de ponta-cabeça pela crítica literária especializada e tendo sido glosado às pencas por artistas de distintos matizes, demonstrando sua força de irradiação, força que provoca, proporcionalmente, desejos parricidas violentos. Behr glosa somente a estrofe inicial: “Quando nasci, um anjo torto / desses que vivem na sombra / disse: Vai, Carlos! ser *gauche* na vida.” (ANDRADE, 2006, p. 5). Aqui, mais uma vez, o procedimento intertextual vai se efetivar numa troca de sinal: a problemática de um indivíduo dá lugar a uma questão coletiva, ainda que de forma sutil, sem barulhos. Embora em ambos se mantenha um “eu”, lírico e gaiato, encenando mesmo um bom humor, o desfecho da estrofe é diverso: em Drummond, o anjo se refere com intimidade ao poeta Carlos (a despeito da máscara que o sujeito lírico pressupõe, o fato é que a escolha onomástica – “Carlos” – aponta uma vontade de identificação entre este sujeito e o sujeito autoral), profetizando-lhe um futuro *gauche*, marginal; em Behr, a árvore quebra a expectativa (estando no lugar que, no texto anterior, cabia ao anjo) e simplesmente não diz nada.

O cerrado, lembremos, se situa geralmente em terreno plano, tem prolongados períodos de seca – é vegetação típica do planalto central do país – de Brasília. O anjo



“torto” de Drummond vive na sombra, se parece com o poeta ao qual se dirige, é figura espiritual, metaforizada, mediando a relação entre homem e deus; a árvore “torta” de Nicolas vive em lugar árido e seco, é “torta” literalmente, é real e carrega resignação: não diz nada, seria infrutífero e retórico se dissesse algo. O humor seca. Em excelente estudo sobre a poesia de Behr, Gilda Furiati afirma: “A denúncia contra a destruição ou a exploração do cerrado nativo em troca de plantação de soja também se tornará uma linha explorada pelo poeta, anos mais tarde, com a publicação do livro *Iniciação à Dendrolatria*, publicado em 2006 e todo dedicado às árvores e à preservação ambiental” (2007, p. 38). *Dendrolatria* significa respeito e adoração pelas árvores.

O jovem Drummond, de 1930, ano de *Alguma poesia* (onde está o “Poema de sete faces”), não tinha então trinta anos; o alternativo Nicolas, em 2006, ano de *Iniciação à Dendrolatria* (onde está o poema em foco da “árvore torta”), já chegava aos cinquenta anos, maduro e ainda maldito. Sob essa perspectiva temporal, o velho e *gauche* Nicolas lê o novo e comportado Drummond, que “Quase não conversa. / Tem poucos, raros amigos”.

Em um quarto poema de *Laranja seleta*, o também familiar “O enterrado vivo”, de *Fazendeiro do ar* (1954), de Drummond, é apropriado por Behr, em poema publicado originalmente em *Peregrino do estranho* (2004, grifos abaixo meus):

É sempre no passado aquele orgasmo,  
é sempre no presente aquele duplo,  
é sempre no futuro aquele pânico.

É sempre no meu peito aquela garra.  
É sempre no meu tédio aquele aceno.  
É sempre no meu sono aquela guerra.

É sempre no meu trato o amplo distrato.  
Sempre na minha firma a antiga fúria.  
Sempre no mesmo engano outro retrato.

É sempre nos meus pulos o limite.  
É sempre nos meus lábios a estampilha.  
É sempre no meu não aquele trauma.

é sempre dentro de mim esse muro  
as divisórias internas do escritório carnal  
quem me cobra o fracasso? quem?  
me iludo e digo que no meu passado  
vive um menino feliz (menino sem mimo)  
o tempo e esse desgaste, esse vento áspero  
é sempre este poema a me fitar no escuro  
essas fraturas expostas, essas carnes podres  
em tudo, a presença viva  
da poesia de drummond  
é sempre dentro de mim essa vontade enorme  
de caminhar entre as gentes e encontrar pessoas  
ah, esse desprezo, essa inveja,  
essa alegria covarde  
dentro de mim, fora de mim,  
as armaduras de aço  
os escudos, as couraças, o museu do toque  
a promessa de mais uma linha, conclusiva,

Sempre no meu amor a noite rompe.  
Sempre dentro de mim meu inimigo.  
E sempre no meu sempre a mesma  
ausência.

(ANDRADE, 2006, p. 404)

final  
a tensão que dignifica a vida  
esse mal-estar permanente  
o sofrimento: meu e alheio  
as testas enrugadas, os braços cortados  
o coração aberto, coberto de moscas  
o poema-lixo polindo os olhos  
um ipê roxo florido lá longe, no meio da mata  
é sempre dentro de mim  
esse reciclar de lágrimas

é sempre dentro de mim esse vazio

(BEHR, 2007, p. 125)

Este último exemplo de apropriação repete um procedimento intertextual já explicitado, e, vemos, recorrente: onde, em Drummond (*isto é: nos poemas de Drummond escolhidos*), impera a plena subjetividade, sem disfarce, na tensão entre eu e mundo (SANT'ANNA, 1980), em Nicolas Behr se impõe um desejo de troca, de reciprocidade, de participação, “essa vontade enorme / de caminhar entre as gentes e encontrar pessoas”. Um verso de Behr resume bem a diferença de postura: “o sofrimento: meu e alheio”. Os belíssimos decassílabos de Drummond se apoiam em anáforas e imagens provocantemente herméticas; os versos brancos e livres de Behr mantêm o eco – é sempre, é sempre – do poema primeiro, mas as imagens se querem diretas, referenciais, selvagens, transparentes.

O autor de *Claro enigma* é o mestre, não há dúvida, do poeta de Brasília. Não bastasse, “em tudo, a presença viva / da poesia de Drummond”, aparecendo aqui e ali e acolá na obra de Behr, a confissão se faz categórica numa entrevista:

Drummond é meu ídolo. A pessoa e a obra de Drummond caminharam juntos. O que me fascina na poesia dele é porque, além da imensa qualidade, é extremamente acessível, fácil mesmo. Gosto da aspereza da poesia dele, daquele mal-estar permanente. E, na vida, ele não cagou regras, não virou medalhão nem acadêmico, não precisou de nenhum balangandã para ser poeta. Mas eu evito ler muito Drummond porque minha poesia fica pequenininha, me sinto diminuído. Aí, eu paro. Por isso, quando alguém fala ‘você é muito influenciado por Drummond!’, eu respondo: “Graças a Deus, imagina se fosse por Olavo Bilac!” (MARCELO, 2004, p. 49)<sup>6</sup>.

Entende-se, comumente, que o recurso da intertextualidade se associa a categorias como influência e subversão, gosto e erudição: há o desejo de se filiar a uma legitimada e legitimante genealogia e (quase) ao mesmo tempo de transgredir esta filiação. Nicolas Behr faz questão de mostrar seu gosto por Drummond: escolhe poemas conhecidos, cita-o como ídolo-mor, destaca nele o que ele, filho e idólatra, quer e crê ter: qualidade, acessibilidade, aspereza, liberdade, rebeldia, marginalidade. Todavia, o gesto parricida é inevitável para a sobrevivência: o filho deve ir aonde o pai não foi. (Ou, isto é o que importa, lá aonde eu afirmo que o pai não chegou.) Para que não precise pedir perdão pela covardia – “Sou o que não foi, o que vai ficar calado” (ROSA, 1988, p. 37) –, o poeta ousa, invade, rebela-se, e diz um amoroso e sonoro não ao nome do pai.

Para Harold Bloom, o “sublime, na poesia, é sempre o ponto da citação: da citação sublimada” (1991, p. 14), conquanto sua teoria da influência não seja uma teoria da *alusão* tampouco de *causação*. Bloom cria seis razões revisionárias para detectar o movimento da influência: *clinamen*, *tessera*, *kenosis*, *demonização*, *askesis* e *apophrades*. Deste “curioso bailado de figuras”, na irônica expressão de Laurent Jenny (1979, p. 8), parece que o movimento levado a cabo por Nicolas Behr foi o da *tessera*, que consiste num jogo de complementação e antítese: o poema segundo preserva os termos do primeiro, mas altera-lhes o significado, como se o precursor não tivesse ido longe o bastante. Têssera, desde o latim *tessera*, é exatamente isto: uma tabuinha que, na Roma antiga, servia como uma espécie de senha. Foi o que Nicolas fez, basicamente, ao retomar os poemas de Drummond: ainda que sob o signo do exagero, podemos dizer que a poesia de Drummond foi e é a “presença viva”, uma senha que Nicolas Behr elaborou para adentrar, a seu modo, a poesia brasileira. O Brasil e as Minas Gerais que Drummond pensa em seus versos retornaram em forma de Braxília, que é Brasília reinventada, sua Pasárgada, sua cidade visível (para lembrar o livro clássico de Calvino).

Não há como entender a obra de Behr sem atentar para este fenômeno de construção de uma utopia através da arte, em particular, da arte poética. E atentos estão aqueles que dela se avizinham: além do referido estudo de Gilda Furiati, destaquem-se também as pesquisas de Tiago Borges dos Santos (2008), de Laíse Ribas Bastos (2009)

e de Francisco Kaq (2009)<sup>7</sup> e, ainda, a edição já referida do livro *Nicolas Behr – eu engoli Brasília*, de Carlos Marcelo. Em todos, a onipresença da capital do país na poesia do autor de *Brasiléia desvairada* (e de *Porque construí Braxília*, *Poesia Pau-Brasília*, *Braxília revisitada* e *Brasilíada*) é mote incontornável para a reflexão crítica.

Num dos aforismos de *Minima moralia* [1951], intitulado “*De gustibus est disputandum*” [1944], Adorno afirma que toda obra de arte, porque sempre cotejada com seus pares, quer “levar a morte a todas as outras” (2001, p. 73). Na verdade, o discurso da “incomparabilidade das obras de arte” camufla, para o filósofo, o desejo de “aniquilar-se umas às outras” (p. 73). Mais ainda: a obra de arte quer tudo, quer o seu próprio fim, superando, dessa maneira, a própria possibilidade de comparação. Esta vigorosa metáfora adorniana da arte – seja pelo gesto corriqueiro da comparação, seja pelo movimento agônico da destruição do outro ou mesmo da autodestruição como ápice da própria força – aponta para uma idéia, uma abstração, uma reflexão que, embora no plano concreto não ganhe correspondência prática (nem careça), leva longe o pensamento teórico sobre o mundo artístico, aqui distante de qualquer tom cordial.

Nicolas Behr se apropria, sem pudores, da poesia drummondiana, ou seja, da poesia mais reconhecida e legitimada do país, com o intuito (mesmo não programático nem consciente) de sinalizar para uma radical diferença: o poeta mineiro atravessou décadas de Brasil, do início do século a 1987, quando falece, e seus versos testemunham, livro a livro, a passagem da história nacional e mundial pelo imaginário de um sujeito preocupado, sim, com as coisas, mas extremamente ensimesmado; o poeta cuiabano, desde 1977 e seu *Iogurte com farinha*, vem criando uma persona lírica irreverente e alternativa, com um grau altíssimo de comprometimento social, a ponto de fundar, livros a fio, uma cidade – Braxília – não somente para si, mas para todos aqueles que, adaptando frase memorável de Marx e Engels, querem interpretar o mundo e transformá-lo.

Como quem não quer nada, com sua poesia *fast-food* e fácil, Behr lança mão do recurso da intertextualidade não para fazer brilhar em seu texto o texto do cânone Drummond e assim angariar um capital simbólico para se manter na tribo. Talvez seja isto também. Mas, sobretudo, o poeta braxiliense quer nos fazer ver que qualquer

modelo, mesmo o maior modelo, deve ser abalado, abalado por dentro, daí o engenho de reescrever o Brasil de um cético e inerte Drummond (porque há mais de sete faces) num outro Brasil de um militante poeta pelejador.

Fique claro: nem entendo ter a poesia de Drummond um tom hegemonicamente alienado, dócil, conformista (o que seria ignorar a vastidão de seu projeto poético-pensante) (DALVI, 2009), nem tampouco considero a poesia de Behr um exemplo clássico de rebeldia, engajamento, testemunho. Afirmo, e repito, que a apropriação dos quatro poemas de Drummond, explicitamente citados em *Laranja seleta*, se faz de forma interessada, com visível mudança da perspectiva ideológica (se a mudança é inevitável, porque a história atua na mentalidade dos homens, a perspectiva é imprevisível, porque cada homem se constitui como cidadão político a partir de forças múltiplas, absolutamente indomesticáveis).

O Brasil de Nicolas Behr se ergue sob a sombra da tradição, mas agora ganha novo rumo: não repete o refrão, não repete o estilo, não repete as idéias. Alimenta-se de tudo isto que vem do amigo, mas, feito um ímã que gira em torno do campo gravitacional, resiste a colar um polo noutra.

O ilustre “poeta federal” vira “um poeta de uma cidade-satélite qualquer”; o entediado e metafísico José se transforma numa problemática e coletiva Brasília; o etéreo anjo torto que vive na sombra se reconfigura na concreta árvore torta que vive no cerrado; e o revoltado, mas retórico, “enterrado vivo” dá lugar a um sujeito com uma “vontade enorme / de caminhar entre as gentes e encontrar pessoas”. Mais que jogo, exibição ou disputa, a intertextualidade funciona como arma para matar o pai que se ama, pois o que ele diz e o modo como diz já são passado. Tanto quanto o Brasil, o tempo é a matéria de ambos – mas já não concordam em nada. O vasto mundo de Carlos não cabe na cidade do outro, do filho prófugo. Ímãs, no entanto, não podem mais ir de mãos dadas. Não há saída: tão-somente desmentir o pai, sempre, para sempre encantado.

## Referências

- ADORNO, Th. O artista como representante [1953]. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação: Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003. p. 151-164.
- ADORNO, Th. *Minima moralia*. Tradução: Artur Morão. Lisboa: Edições 70, 2001.
- ANDRADE, C. D. de. **Antologia poética**. 63.ed. Rio de Janeiro: Record, 2009.
- ANDRADE, C. D. de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 188.
- BARBOSA, J. A. *Alguma crítica*. Cotia, SP: Ateliê, 2002.
- BASTOS, L. R. Nicolas Behr: um (anti)dizer poético. Disponível em <http://www.abralic.org.br/enc2007/anais/50/507.pdf>. Acesso em 27 junho 2009.
- BEHR, N. Entrevista. In: MARCELO, C. **Nicolas Behr – eu engoli Brasília**. Brasília: Ed. do Autor, 2004, p. 45-57.
- BEHR, N. **Laranja seleta**. Rio de Janeiro: Língua geral, 2007.
- \_\_\_\_\_. **Restos vitais**. Brasília: Ed. do Autor, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Umbigo**. Brasília: LGE, 2006.
- BLOOM, H. **A angústia da influência – uma teoria da poesia**. Tradução e apresentação: Arthur Nestrovski. Rio de Janeiro: Imago, 1991.
- \_\_\_\_\_. **O cânone ocidental: os livros e a escola do tempo**. Tradução: Marcos Santarrita. Rio de Janeiro: Objetiva, 1995.
- DALVI, M. A. **Drummond, do corpo ao corpus: O amor natural** toma parte no projeto poético-pensante. Vitória: Edufes, 2009.
- FREITAS FILHO, A. **Raro mar**. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.
- FURIATI, G. **Brasília na poesia de Nicolas Behr: idealização, utopia e crítica**. Dissertação. Brasília, DF: UnB, 2007.
- JENNY, L. A estratégia da forma. *Poétique*<sup>27</sup> – Intertextualidades. Tradução: Clara Crabbé Rocha. Coimbra: Livraria Almedina, 1979, p. 5-49.
- KAQ, F. As cidades de Nicolas Behr. Disponível em <http://www.nicolasbehr.com.br/pagartigos.htm>. Acesso em 27 junho 2009.
- KRISTEVA, J. **Introdução à Semanálise**. Tradução: Lucia Helena Franco Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- LEMINSKI, P. **Distraídos venceremos**. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- MARCELO, C. **Nicolas Behr – eu engoli Brasília**. Brasília: Ed. do Autor, 2004.
- MEDEIROS, F. T. de. Play it again, marginais. In: PEDROSA, C.; MATOS, C.; NASCIMENTO, E. (Org.). **Poesia hoje**. Niterói: EdUFF, 1998, p. 53-69.
- MORICONI, I. **Como e por que ler a poesia brasileira do século XX**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2002.
- ROSA, G. **Primeiras estórias**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

SANT'ANNA, A. R. de. **Carlos Drummond de Andrade**: análise da obra. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

SANTIAGO, S. O intelectual modernista revisitado. In: \_\_\_\_\_. **Nas malhas da letra**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989, p. 165-175.

SANTOS, T. B. dos. **Lira pau-Brasília**: entre fardas e superquadradas: poesia, contracultura e ditadura na Capital (1968-1981). Dissertação (Mestrado). UnB, Brasília, DF, 2008.

---

1 Programa de Pós-Graduação em Letras, Universidade Federal do Espírito Santo (UFES), CEP: 29075-910, Vitória, ES, Brasil. E-mail: wilberthcfs@gmail.com . Este artigo se vincula à pesquisa que desenvolvo junto ao CNPq com o título “Poesia e testemunho: humor e dor no Brasil – de 1964 ao contemporâneo”.

2 Pau-Brasília Viveiro Eco-Loja em <http://www.paubrasilia.com.br/> e também <http://www.nicolasbehr.com.br/>

3 Polêmicas à parte, registre-se que na lista de 850 autores de *O cânone ocidental*, do citado Bloom (1995), só um brasileiro comparece: exatamente ele, Drummond. Ademais, para Italo Moriconi, em *Como e por que ler a poesia brasileira* (2002), o poema brasileiro do século XX é “A máquina do mundo”, o livro é *Claro enigma*. Logo, Moriconi parece concordar com verso de Armando Freitas Filho, em *Raro mar* (2006): “Drummond é o cara”.

4 Silviano Santiago vem estudando, com lucidez, ao longo de sua obra ensaística, as relações delicadas e perigosas entre o intelectual e o Estado brasileiros. Veja-se, por exemplo, "O intelectual modernista revisitado", em *Nas malhas da letra* (1989).

5 Cito verso final do poema “O teixugo estético”, de Christian Morgenstern, em tradução de Haroldo de Campos: “Um teixugo / sentou-se num sabugo / no meio do refugio /// Por que / afinal? /// O lunático / segredou-me / estático: /// O re- / finado animal / acima / agiu por amor à rima.” (apud: BARBOSA, 2002,p. 320).

6 Em *Umbigo* (BEHR, 2006), dirá: “minha poesia tem inveja da poesia de drummond” (p. 9), “minha poesia tropeça na pedra que drummond colocou no meio do caminho” (p. 11) etc.

7 Aqui, por exemplo, lemos: “Braxília é não só imaginária, mas feita à medida do poeta: em sua grafia (como na pronúncia) já se inscreve a marca de singularidade pessoal. (...) Braxília é a utopia pessoal do poeta que amadureceu. Mas não deixa de manter tensões e atritos com a cidade real; até porque esta se tornou uma realidade mais dura, problemática e indiferente (mesmo sem ditadura)”.





## A MÁSCARA DA AUTORIA EM MÁRIO DE ANDRADE: TEATRALIZAÇÃO DA FICÇÃO

Daniela Soares PORTELA (UNESP/São José do Rio Preto)

**RESUMO:** Este artigo objetiva investigar dois procedimentos técnicos de modernidade em Mário de Andrade (1893-1945): a teatralização de uma “autoria coletiva”, e o processo de “rascamento” da moldura ficcional do suporte que carrega a camada expressiva de seus textos. Embora presentes em gêneros textuais diversos (conto, teatro, rapsódia, idílio e poema), esses procedimentos obedecem a uma diretriz geral, defendida em *O baile das quatro artes* (1943): cada gênero textual exige, em suas realizações específicas, a obediência às leis dos próprios elementos de sua constituição essencial. Nessa perspectiva, Mário de Andrade constrói a tensão fundamental que polariza música e silêncio nos “Poemas da negra”, de *Remate de Males* (1930): poesia é, essencialmente, som articulado.

**PALAVRAS-CHAVE:** Mário de Andrade; Modernidade; Máscara; autoria; “Poemas da Negra”.

**ABSTRACT:** The present article aims at investigating two technical modernist procedures in Mário de Andrade (1893-1945): the theatricalization of "collective authorship", and the process of "ripping" the fictive frame of the material support that bears the expressive dimension of his texts. Although these procedures can be detected in numerous textual genres (short story, theatrical play, rhapsody, idyl, and poem), these techniques follow a general guideline presented by Mário de Andrade in *O baile das quatro artes* (1943): each textual genre demands, in its specific construction, the obedience to the rules pertaining to their own elements of essential constitution. Through such perspective, Mário de Andrade creates the fundamental tension that polarizes music and silence in the “Poemas da negra”, encompassed in *Remate de Males* (1930): poetry is thus essentially articulated sound.

**KEYWORDS:** Mário de Andrade; *Modernity*; *Mask*; *Authorship*; “Poemas da Negra”.

Em 1939, Mário de Andrade, irreverentemente, devolve a auréola usurpada do poeta por Baudelaire e denuncia como cabotinismo, masoquismo e sentimento de autopunição (ANDRADE, 1972, p. 74) a confissão de Edgar Allan Poe que, ao descrever os processos artísticos que originaram a construção de “O corvo”, insere as motivações da criação poética no universo puramente técnico, mobilizado por razões humanas concernentes ao âmbito das “pequenas vilanias” (ibid., p. 72) da alma. Além disso, faz um apelo para que devolvam ao poeta o Pégaso romântico (ibid., p. 71) e

afirma a necessidade de “apresentá-lo novamente às musas, e submetê-lo à votação dos deuses”. (ibidem, p. 71). Ironicamente, um dos mais ardorosos defensores do modernismo de primeira hora, demonstra-se, no mínimo irritado, com aquilo que ele chamou de “razões imorais” (ibidem) da existência do artista moderno e faz um apelo para que o poeta seja posto, novamente, no altar demiurgo dos românticos.

Numa argumentação artilosa, o autor de *Clã do Jabuti* fragmenta o artista em duas entidades. A primeira, motivada por razões vis como “a luta pela própria subsistência, a inveja, a vaidade sexual” (ibid., p. 72) e uma segunda, que recalcou essas “causas secretas” (ibid., p. 73) da produção artística e criou uma máscara que orienta a sua produção para a busca do sublime, ou da Beleza. Embora a razão original da criação poética possa ser “abjeta”, a inteligência do artista a seqüestra e transforma em “ideias-finalidades, cujo destino é realmente caridoso e nobilitador” (ibidem).

Não há dúvidas de que o consumo subjetivista da função emotiva da linguagem poética de Mário de Andrade seja um elemento complicador para a sua apreciação crítica e, ao mesmo tempo, motriz de polêmicas fecundas para a discussão dos critérios que orientam a avaliação da poesia moderna<sup>2</sup>. Mas, o que nos interessa sublinhar, neste artigo, é o caráter elucidativo que a “inflação do eu”<sup>3</sup> parece ter para explicar a tensão paradoxal, criada em *Remate de Males* (1930) entre a poética do silêncio, como a denominou Antonio Candido (1994), e a apontou o próprio Mário de Andrade em carta a Manuel Bandeira, e a expressividade rítmica dos “Poemas da negra”, que levaram Mozart Camargo Guarnieri a explorá-los musicalmente num lapso de tempo, compreendido entre 1933 e 1975. Além disso, fazer um levantamento da fatura estética que essa questão levanta para uma sistematização da concepção que Mário de Andrade apresenta de arte moderna.

As composições de Guarnieri foram, originalmente, discutidas com o próprio Mário de Andrade, embora a maior parte delas tenha sido finalizada após a morte do poeta. São posteriores a 1945: “Não sei se estou vivo” (1968); “Estou com medo”, “Lá longe no sul” e “Não sei porquê tetéus” (todas de 1974), “Nega em teu ser primário”, e “Na zona da mata” (ambas de 1975). Mesmo posteriores à morte de Mário, é possível que a melodia encontrada por Guarnieri para por música nos *Poemas da negra* seja

relevante para a interpretação desses textos. Isso porque, para o próprio Mário, como foi indicado na *Introdução à estética musical*, os trabalhos do autor e do intérprete eram equivalentes no processo de recepção da música e por extensão, da arte.

Ao pensar sobre a música, o autor de *Lira paulistana* se preocupa em definir teoricamente o artista, a obra-de-arte, o intérprete e o ouvinte<sup>4</sup>. Em relação ao criador, Mário de Andrade o considerava como sendo a primeira entidade da manifestação musical, mas podemos expandir esse conceito, para a ideia de obra arte, ou pelo menos, no que se refere ao *Remate de Males*, obra híbrida em que a música serve como base de estrutura poética.

Torna-se importante notar que “o criador” ocupa uma posição hierárquica idêntica às posições do intérprete e do ouvinte, ou seja, os três têm funcionalidade de igual importância para que o processo comunicativo da obra de arte se efetue.

Na *Introdução à estética musical*, há o germen da polêmica instaurada por Mário em relação à *Filosofia da composição* de Poe, presente no artigo “Do cabotinismo”, de 1939. Na perspectiva marioandradina, o artista é tímido, inferior aos outros homens e um amante mais intenso do que os outros, já que “não realiza o seu amor” (ANDRADE, 1995a, p. 57). Além disso, o artista teria uma espécie de “vida dupla” (ibid., p. 58). Essa vida dupla se distinguiria em uma “vida prática”, referente aos âmbitos familiares, políticos, afetivos, etc. e uma vida que idealiza as formas belas da arte. O homem comum direciona sua força vital no sentido de alcançar suas aspirações “egoístas” (ibidem), enquanto o artista direciona sua “energia vital” no sentido de:

[...] criar formas expressivas e as suas inspirações se manifestando unicamente no sentido estético [...] vive e se move no domínio do espírito aonde a palavra útil se desconhece ou se é conhecida se aplica só pro que origina diretamente pensamentos belos e sentimento intenso. (ibid., p. 58).

Nesse sentido, as preocupações de ordem prática, as manifestações políticas ou as ideologias sociais são alheias ao processo de produção de obra do verdadeiro artista. Mário cita dois exemplos que justificam sua posição: a música sublime de Wolfgang Amadeus Mozart em contraposição às infelicidades de sua vida e o protestantismo de Bach em relação às suas missas católicas perfeitas.

Coerente ou não, o que Mário propunha em sua primeira estética, em relação à obra de arte, era que ela não deveria servir como suporte de veiculação de ideologias políticas, nacionalistas ou elitistas, e que a realidade do artista deveria ser desprezada como elemento de interpretação da verdadeira obra de arte.

O projeto poético que dá forma a *Remate de Males*, em 1930, inicia-se em 1925. Embora Lafetá (1986) sustente que o livro seja “um balanço e fecho da primeira fase modernista” (p. 14) e que tenha abandonado as pesquisas estéticas em prol de um equilíbrio maior que desnudasse, em forma de vaticínio, os horrores que viriam na ditadura de Vargas de 1930, Mário o discute, com Bandeira, em termos de mudança de técnica e efeitos estéticos provenientes dela.

Em relação à leitura dos textos, Mário afirma ao amigo pernambucano, em carta datada de 12 de dezembro de 1925, querer construir o “poema pau”. A definição desse poema seria:

[...] o poema que não tem nenhuma excitação exterior, nem de pandega, nem de efeitos nenhuns nem de sentimentos vivazes. Nada que flameje, que rutila, que espicace. Nada de condimento nem de enfeites. O poema poesia construído com pensamento condicionando o lirismo que tem de ser enorme (sinão não transparece o mais formidável que puder porém duma ardência com que escondida porque inteiramente interior). [...] Quero construir o poema que não se pode ler no bonde, o poema que não carece de ser recitado, ao contrário que perde quando recitado (o tempo dos rapsodos e dos menestrais já passou) o poema que carece ser lido e entendido e o amor verdadeiro há-de descobrir dentro dele o fogo e o foco ardentíssimos porém que não queimam em vez elevam e consolam e são fecundos. (ANDRADE, s.d., p. 165).

Uma vez que o próprio Mário de Andrade orientou as peças iniciais de Guarnieri, e essas peças recebem indicação de canto, fica evidente que o silêncio ao qual Mário se referia não está associado ao caráter musical dos textos. É possível que este silêncio indicado pela crítica<sup>5</sup> refira-se a uma espécie de oposição às facilidades verbais da relação entre conteúdo poético e ritmo.

Essa oposição à facilidade verbal do ritmo poético, defendida por Mário, parece antecipar aquilo que Friedrich denominou de categorias negativas da poesia moderna. Ao contrário do que propunha Aristóteles (1999), a poesia moderna não se justifica pelo

deleite da imitação em si, ou pelo prazer de aprender as coisas que compõem a realidade. Friedrich define a lírica moderna como uma “tensão dissonante”, pois a poesia pode comunicar-se antes de ser compreendida. Essa incompreensão seria uma consequência lógica da substância da qual é formada: “a língua do desvio”. Friedrich propõe três “maneiras possíveis de comportamento da poesia lírica: sentir, observar ou transformar” (p. 17). A lírica moderna centralizar-se-ia na última forma. Tanto ao que se refere ao “mundo representado”, como à “língua” que o representa, sendo assim, a poesia lírica não representa a realidade como é, mas como a imaginação a cria. Para Friedrich isso é possível porque a poesia lírica “arrogou-se a liberdade de dizer sem limites e sem consideração tudo aquilo que lhe sugeria uma fantasia imperiosa, uma intimidade estendida ao inconsciente e o jogo como uma transcendência vazia” (ibidem). Essa liberdade, na prática, se consubstancia na técnica das categorias negativas.

Como exemplos de categorias negativas para definir a poesia moderna, Friedrich enumera “desorientação; dissolução; ordem sacrificada; incoerência; fragmentação; reversibilidade; estilo de alinhavo; poesia despoetizada; lampejos destrutivos; imagens cortantes; modo de ver assistemático; etc” (ibid., p. 18).

A citação da carta de Mário a Bandeira permite a sistematização daquilo que o autor paulista entendia como poesia moderna: uma técnica de realização eficiente de um texto que se define pela negatividade em relação à lírica tradicional: o silêncio que substitui a eloquência; a simplicidade ao invés do “enfeite”; a interioridade no lugar da “excitação exterior” e dos “sentimentos vivazes”. Portanto, o que Costa Lima propunha como inflação do eu, pode ser interpretado como um projeto de interiorização. Mas essa interiorização não se realiza apenas na temática, pois é formalmente construída por meio de um ritmo dissonante que inibe ou dificulta a exteriorização sonora do texto, sua declamação.

Nessa relação entre imagem e sentido estaria outra concepção da modernidade poética de Mário. O autor de *Clã do Jabuti* teria concebido sua lírica por aquilo que Paz posteriormente proporia como relação de complementaridade entre som e imagem. O poeta mexicano argumenta que “todo ritmo verbal contém já em si mesmo a imagem e

constitui, real ou potencialmente, uma frase poética completa” (1972, p. 13). Como Paz (ibidem) recorre ao conceito de Baudelaire de que “a poesia está para a imagem e para a analogia assim como a prosa está para o conceito e para o pensamento lógico”, deve-se concluir que Mário de Andrade estabelece um diálogo formal com a concepção de modernidade proposta pela tradição francesa.

Esse diálogo pode ser percebido desde o trecho inaugural de “Poemas da negra”. Nos quatro primeiros versos que abrem o texto: “Não sei por que espírito antigo/ Ficamos assim [impossíveis.../ A lua chapeia os mangues/ Donde sai um favor de silêncio” (ANDRADE, 1983, p. 192) há a instauração de um sujeito coletivo, “ficamos”, qualificado como “impossível”, como consequência da ação de um “espírito antigo”, ininteligível pelo eu lírico que será desdobrado em uma coletividade, no uso da primeira pessoa do plural.

O primeiro estranhamento instaura-se na materialização da qualidade do predicativo do sujeito “impossíveis” com a lógica do eixo sintagmático: um “espírito antigo” não pode estabelecer relação causal com a impossibilidade de um sujeito coletivo. Os dois versos seguintes não explicam a impossibilidade anterior, antes acumulam uma outra dificuldade: o termo “favor” introduz-nos numa instrumentalização moderna quando se vale do ilusionismo vocabular, comum em Mallarmé, possibilitando-nos ler, por trás de favor, fervor. Em ambos os casos, estamos diante de “uma língua do desvio”, para usar um termo de Friedrich. “Fervor de silêncio”, mais plausível, indicaria uma ideia paradoxal: um silêncio ardente, entusiasta. “Favor de silêncio” promove uma ruptura na plausibilidade do eixo sintagmático, cristalizada num ritmo também repleto de desarmonias melódicas.

O primeiro verso inaugura, em escala cromática (de meios tons), uma sequência de duas sílabas tônicas (a primeira tônica e a segunda semitônica), que desestabiliza o ritmo ternário descendente. O segundo verso inicia-se com uma sílaba átona que volta a desestabilizar o ritmo também ternário descendente. O terceiro verso, ainda mais dissonante, inicia-se com uma sílaba átona, seguida de uma sequência ternária descendente que se converte em um ritmo binário descendente. No último verso, temos uma sequência binária descendente (donde sai) seguida de uma sequência ternária

ascendente. Entretanto a ruptura do ritmo desestabiliza a construção lógica do sentido. “Donde sai” torna-se uma sequência sonora separada melodicamente do seu complemento “favor de silêncio”.

Esse movimento, que fragmenta a construção semântica por meio da fragmentação melódica, constitui-se na “poética do silêncio”, indicada por Candido (1994), e constrói a ruptura de uma unidade subjetiva. Parece que os vários fragmentos rítmicos equivalem a vários sujeitos líricos, construindo, assim, o jogo de máscaras que organiza a modernidade lírica dos “Poemas da negra”. Essa percepção é corroborada ainda pela música composta por Guarnieri. Ela apresenta-se como uma espécie de objeto estilhaçado. O cantor enfrenta um desafio à afinação na complexidade da base harmônica. O apoio harmônico do solfejo é difícilimo por causa dos intervalos aumentados e diminutos de várias canções. Para piano, há diversas linhas contrapontísticas com distintos ataques.

Retomando: há duas polarizações fundamentais na poesia de Mário de 1930 que são problemáticas para a crítica: a inflação da subjetividade e a negação dela como em versos “Eu me inundo de vossas riquezas! / Não sou mais eu!” (ANDRADE, 1983, p. 193), e o silêncio de poemas que foram destinados, pelo próprio poeta, para serem musicados por um de seus discípulos mais promissores. Em relação à primeira questão, Rosenfeld (1969) propõe que a pluralidade das facetas poéticas de Mário seria uma tentativa de o poeta encontrar a identidade nacional por meio da busca da própria identidade poética. Portanto o experimentalismo (o direito à pesquisa) proposto já em *Pauliceia Desvairada* (1922) seria uma tentativa de sistematizar um projeto político disciplinado por uma metodologia ficcional. Embora o argumento seja perspicaz, ele se torna incoerente se visto sob a luz daquilo que o próprio Mário afirma na *Introdução à estética musical*.

Partindo da hipótese de que o crítico Mário não tenha mentido (é sempre perigoso acreditar nas palavras de um narrador ficcional, mas Mário distinguia muito bem o papel do crítico/teórico e o do artista) seria possível propor que o apagamento do eu se dá não por uma pluralidade de máscaras que busca uma identidade nacional, mas por uma pluralidade de máscaras (cabotinismo) que busca experimentar técnicas

específicas de composição. E nessa busca, o uso e a forma de uso que Mário faz da tradição são fundamentais. Ou seja, a proposta de Mário de que toda a criação artística é objetiva porque não é criação de um único autor, mas uma criação coletiva, em que as leituras que o autor realiza condicionam a produção artística de forma consciente (melhor) ou inconsciente (menos produtiva).

Como elucida Souza (1988), o autor paulista fazia uma distinção bastante específica, ao que se refere à autoria, em relação à arte e à ciência. Em carta endereçada à Oneyda Alvarenga, em 9 de novembro de 1939, reclama, magoado, da apropriação (sem citação) que sua discípula fez de seus estudos teóricos, ao ministrar uma palestra sob o tema de “Música instrumental”.

Na carta, fica claro que Mário de Andrade defendia a prática do plágio, desde que esse funcionasse como um procedimento consciente do autor para melhorar o seu texto e a tradição da qual se apropria. Nesse sentido, Mário não detrata o lugar da autoridade do criador, apenas o subordina hierarquicamente, ao lugar do intérprete da tradição. O criador deve ter consciência crítica sobre os textos que serão apropriados, o porquê dessa apropriação e, principalmente, não pode perder o controle do efeito de sentido que essa apropriação provocará na obra que ela ajuda a construir. Nesse sentido, a polifonia de Mário se diferencia da de Bakhtin (1981). Se para o teórico russo, a polifonia tinha como prerrogativa a horizontalidade das funções das vozes que compõem o texto artístico, ou seja, todas ocupam a mesma posição hierárquica no texto, para o autor paulista, a voz do autor deve “manter sob controle a rédea da criação e a consciência de seus limites” (ibid., p. 30-31).

Mas, há ainda mais um elemento complicador nesta questão. Para Mário, a voz da criação não pertence a uma identidade específica, mas sim a uma identidade fragmentada, estilhaçada, ou melhor, a um eu que se “Eu [se] inund[a]de vossas riquezas!/ Não [é] mais eu!”

A segunda questão refere-se ao silêncio polarizado com a musicalidade dos textos. Para Silva (1993, p. 28) isso se resolve da seguinte forma:



Estamos sob o signo do olhar, ao contrário da primeira poética, fundada sob o signo do ouvir. Talvez a paulificância, e a conseqüente fadiga estética, seja resultado desse conflito entre a condução do processo criador pela imaginação visual ou plástica e a realização por meio de sons articulados.

Essa perspectiva crítica conta com o apoio da percepção que Candido tem da questão estética dos “Poemas da negra”. Para ele, a chamada poética do silêncio de Mário de Andrade consistia em criar uma tensão entre forma e conteúdo, mas que “não está no assunto, nem tão pouco nos jogos de palavras - mas no próprio ato de olhar as coisas e senti-las [...]” (CANDIDO, 1994, p. 136).

Entretanto, será ainda Silva (1993) que indicará uma solução para a melodia estilizada que faz dos “Poemas da negra” aqueles “que não podem ser lidos”, porque o tempo dos rapsodos já passou. O crítico considera o conjunto dos doze poemas como um agrupamento de textos, mas também como um grande poema composto de doze partes. Nessa perspectiva, o padrão que melhor explica a camada fônica dos “Poemas da negra” seria:

No decurso do poema, a medida melódica e o ritmo intensivo, quando parecem fixar-se num padrão, mesmo móvel, deslizam para outro, novo ou retornado. Essa mobilidade, observável de poema para poema (se analisarmos o conjunto de “Poemas da Negra”), e no interior de cada poema, concretiza, em forma fônica, o movimento semântico [...] do fugido e o errático. (p. 30).

O texto feito para ser olhado, ou melhor, para cristalizar o movimento do olhar, em imagens plásticas e fugidias, como indicou Candido (1994), movimenta, abstratamente, o conceito de ritmo. Não mais como um elemento (timbre, tom ou intensidade) que se repete em intervalos regulares de tempo, mas a própria irregularidade como medida do ritmo. Ou seja, Mário de Andrade incorpora, na feitura artesanal de seus versos, o procedimento artístico como elemento ficcional.

Nesse sentido, a modernidade de Mário estaria em duas questões recorrentes em sua obra, que problematiza a análise crítica realizada por Costa Lima (1968) e se desenvolve a partir da indicação da poética do olhar de Candido (1994).

No primeiro caso, não há subjetivismo romântico ou inflação do eu que evocaria de forma inconsciente a poesia romântica com roupagem de moderna, como argumenta Costa Lima. Isso porque não há o “eu inflacionado”. O que parece existir em Mário são máscaras, criadas à maneira do processo heteronímico de Fernando Pessoa (e isso não só na poesia, mas em toda sua extensa criação ficcional).

No segundo caso, e talvez aí esteja a parte mais criativa de Mário, a modernidade de sua estética parece apontar com frequência para uma ruptura com o suporte ao qual o texto é veiculado, uma espécie de experimentalismo estético que transborda sempre a moldura a qual se incorpora no processo comunicativo, como se um pintor extrapolasse os limites da tela e expandisse a sua arte para a moldura do quadro, eventualmente até para a parede onde está pendurado, incorporada como elemento ficcional que denunciase o processo artesanal de sua obra e os limites de operacionalidade entre o real e a ficção. Mário teatraliza a própria ficção, ou melhor, evidencia o aparato retórico da criação artística.

Isso aparece de forma exemplar em *Macunaíma*. Num livro feito originalmente para ser ouvido, uma vez que mimetiza um processo comunicativo no qual há uma simulação de narração feita por um papagaio a um violeiro que a recita, não caberia, coerentemente, um capítulo como “Carta pras Icamíabas”, em forma epistolar para ser lido. Esse capítulo (aliás, escrito ficcionalmente por um narrador analfabeto) extrapola o pacto ficcional de narrativa cantada num recitativo de viola de ponteio e propõe como ficção o tecido que estamos decodificando.

Essa mesma estratégia ainda pode ser encontrada de forma exemplar em “Histórias com data”, “Moral cotidiana” e *Amar, verbo intransitivo*.

“História com data” estabelece intertextualidade evidente com o livro “Histórias sem data”, de Machado de Assis, mas com uma inversão. O título machadiano, como observa Silva (2006, p. 89) indica a ausência de datas em contos que “são bem datados, interna (em sua diegese) e externamente (sua publicação)”. Mas o conto de Mário de Andrade apresenta apenas uma indicação temporal provável: depois de fevereiro de 1931. E essa indicação não está inscrita na fábula, mas vem como uma dedução a qual o leitor deve chegar pelas notas de rodapé que indicam, ironicamente, as fontes de onde

trechos da obra foram retirados. Nesse sentido, há uma simetria entre fábula e trama. A história relata um experimento médico, pelo qual Alberto de Figueiredo Azoé, aviador de 25 anos, adquire o cérebro de José, homem pobre por volta dos 40 anos, que morreu de uma doença cardíaca. No corpo de Alberto, José não se reconhece (e nem é reconhecido) e transforma-se numa criatura monstruosa, determinando o fracasso no experimento do médico Chiz. Na trama, o conto é fragmentado com notas que indicam fontes (geralmente jornalísticas) de onde períodos, frases ou expressões foram retirados. Há também indicação de discursos científicos e filosóficos, como de Lombroso e Bergson, assim como literários. Além disso, o narrador insere uma história paralela, lida pelo motorista da família de Alberto “A filha do enforcado”, interrompida abruptamente quando um criado vem chamar o motorista para almoçar. O final surpreendente do conto se dará, segundo as notas de rodapé, depois do dia 23 de março de 1931<sup>6</sup>, com a morte do médico e de Alberto-José num acidente aéreo, mas também com o desfecho da história da “Filha do enforcado” e da indicação de Mário de que o conto teria sido um plágio inconsciente do “Avatara”, indicado por um amigo, que fizera a gentileza de lhe informar que a obra de Teófilo Gautier existia.

Obviamente que se a nota final for levada a sério, a possível indicação ostensiva que Mário faz das fontes das quais retirou trechos do conto pode ser lida como uma desforra ao preciosismo de originalidade do amigo. Mas, se a nota final for lida também como ficção, já podemos entender esse conto como um experimento da forma como o autor concebia a criação da obra de arte: recolha consciente e inconsciente de repertório alheio para produzir algo melhor do que o original.

Outro experimento narrativo que incorpora a fisicalidade da composição da página como procedimento artístico de criação de sentido, “Moral Quotidiana”, escrito em 1922, traz, de forma ostensiva, não as remissões aos textos de jornais e científicos, mas marcas publicitárias em caixa alta. Salus, lacta, guaraná espumante, Bella cor e Dunlop aparecem como elementos gráficos, aparentemente desvinculados do contexto, na cena final de uma possível tragédia em um ato e duas cenas. O texto relata uma briga entre a mulher jovem, brasileira e bonita de um marido “joguete nas Mãos do Destino” (ANDRADE, 1980, p. 154) e sua amante francesa. O efeito de humor é criado pelo coro, composto por “senhoras e senhores idosos”, “senhoras e senhores casados” que

apoiam a amante e qualificam como ridícula a pretensão de fidelidade conjugal da esposa. Sugerindo o ritmo das marchinhas de carnaval, o quarteto coral executa um coro que expulsa o casal da cena (e do teatro da civilização) em letras garrafais, intercaladas por letras menores, pontos de exclamação e travessões:

O QUARTETO CORAL (fortíssimo) – Fó-fó-fó-ra! Fó-fó-fó-ra! Vamos! Vá-vá- vá- vá- vá- vamos! Fó-fó-fó-fô-fôra! Vá-Fó-Vá-Fó-vá-vá-vá-Fó-fó-fó-mos-ra! Vá-Fó-mos! Ra-Mos-rá! ra! Fó-fó-Vá-vá-ra! Mos! ra! mos! ra! mos! ra!- raaaaaaaaaaaaááá!...

(Ibid., p. 161)

A disposição gráfica das letras e a desordenação do sentido referencial iconizado por elas imprimem, no aspecto físico da página, a desordenação caótica dos valores da civilização nas questões matrimoniais.

Essas experiências, nas quais o autor parece criar a consciência do material físico (forma de livro, constituída por papel, diagramação, fonte, tamanho da fonte, disposição das palavras na página, remissões, citações, interferências de discursos, etc.) parecem ser análogas à incorporação do conceito de ritmo na produção do próprio ritmo, como se dá nos “Poemas da Negra”.

Em *Amar, verbo intransitivo*, redigido entre 1923 e 1924, publicado apenas em 1927, às expensas do autor, Mário constrói um narrador que dialoga com o falecido Brás Cubas, e como este, inúmeras vezes rasga o tecido da ficção e apresenta o objeto livro em sua relação operacional com o leitor. Assim como Brás Cubas duvida que sua obra alcance a marca dos cinco leitores, logo no prólogo, assinado por ele e não pelo autor Machado de Assis, no idílio marioandradiano o narrador desloca seu prefácio para dentro do livro (e desta forma movimenta materialmente no objeto livro o espaço físico do prólogo) e propõe ao leitor real que terá, se muito, 51 leitores virtuais:

Não vejo razão pra me chamarem vaidoso se imagino que meu livro tem neste momento cinquenta leitores. Comigo 51. Ninguém duvide: esse um que lê com mais compreensão e entusiasmo um escrito é o autor dele. Quem

cria, vê sempre uma Lindóia na criatura, embora as índias sejam pançudas e ravelentas.

Volto a afirmar que meu livro tem 50 leitores. Comigo 51. Não é muito não. Cinquenta exemplares distribuí com dedicatórias gentilíssimas. Ora dentre cinquenta presenteados, não tem exagero algum supor que ao menos 5 hão de ler o livro. Cinco leitores. Tenho, salvo omissão, 45 inimigos. Esses lerão meu livro, juro. E a lotação do bonde se completa. Pois toquemos para a avenida Higienópolis! (ANDRADE, 1995b, p. 57).

Além do prólogo, o fim também é deslocado. Na edição de 1995, aparece pela primeira vez na página 140, com a inscrição textual que o indica, em caixa alta: “E o idílio de Fräulein realmente acaba aqui. O idílio dos dois. O livro está acabado. FIM.” Mas a narração continua, fazendo com que o fim do livro, materialmente, se dê, de fato, apenas na página 148, após a descrição do período de recuperação emocional de Carlos e da indicação do novo trabalho de Elza, com o aluno Luís. Portanto, ou o leitor desloca o primeiro período que indica o fim do livro para a página 148, ou a narrativa instaura, ficcionalmente, dois livros: aquele que termina no primeiro FIM, e o segundo, acrescido de uma espécie de errata que funciona como prolongamento indevido do primeiro.

Também, à maneira do narrador machadiano, Mário de Andrade iconiza um bilhete escrito por um anjo no meio da narrativa. Pela lógica ficcional do romance, o narrador teria incorporado ao seu texto um outro, cuja origem divina poderia qualificar positivamente o narrador deste livro, como a tradição romântica pressupunha (o escritor como a voz divina). Mas, no contexto, o resultado estético obtido configura-se no rebaixamento dos anjos, que “acham graça” na luxúria de Carlos. Ironicamente, o bilhete refere-se à avaliação do ato de masturbação de Carlos, descrito em cortes cinematográficos por uma alegoria que relaciona a ação do personagem com o revoar dos anjos no céu. Ao interromper o fluxo da fábula para inserir um elemento gráfico estranho à forma romanesca, o narrador evidencia que a leitura canonizada do objeto livro de ficção romanesca é normatizada por uma leitura que pressupõe, por parte do leitor, linhas cheias, organizadas em parágrafos, preenchendo simetricamente a página em branco. Mas o bilhete aparece em fonte menor, no meio da página e satiricamente indica, por extenso, “um tracinho” nos itens avaliados para os quais os anjos ignoram a qualificação:

São Rafael nos céus escreve:

Nº 9.877.524.953.407:

Carlos Alberto Sousa Costa.  
Nacionalidade: Brasileiro.  
Estado Social: Solteiro.  
Idade: Quinze (15) anos.  
Profissão: (um tracinho).  
Intenções (um tracinho).  
Observações extraordinárias: (um tracinho).  
“REGISTRO DO AMOR SINCERO”.

(ANDRADE, *ibid.*, p. 70)

Possivelmente, essa estratégia (de extrapolar os limites da representação para teatralizar a própria ficção) esteja relacionada com as propostas de Mário, exploradas na *Introdução à estética musical*, referentes ao papel do intérprete, da leitura e da obra de arte.

O terceiro conceito do processo de recepção da obra de arte desta *Estética* diz respeito ao intérprete: em música, é ele quem revela a obra ao ouvinte. Seu trabalho será mais delicado e difícil quanto melhor a obra a ser interpretada. Ao mesmo tempo, o intérprete deve ater-se a ser virtuoso e não virtuose. O virtuose trai a obra de arte nas manifestações de suas habilidades técnicas. O virtuoso se aplica a conhecer a obra de arte para que possa interpretá-la o mais próximo possível das intenções do seu criador para o ouvinte. Entre os bons intérpretes virtuosos, há ainda mais dois tipos. O imitador, que revela a obra de arte apagando-se enquanto entidade e o traidor, que “se serve da obra-de-arte alheia pra se revelar a si mesmo. O intérprete traidor é um criador frustrado, o que não podendo objetivar sua imaginação criadora por uma incapacidade qualquer revela essa sua personalidade, o que faz dentro dela objeto de prazer estético, por meio de obras já construídas.” (1995a, p. 64). Embora aparentemente a definição de intérprete traidor carregue uma carga moral pejorativa, inúmeras vezes Mário ressalta que são conceitos neutros que não trazem crítica subjacente. Chega a argumentar que a traição desse intérprete voluntarioso é legítima à medida que acontece pela necessidade de expressão de alguém que tem algo a dizer. Sendo assim, “pouco importa que ele se

expresse por criações pessoais ou se sirva de criações alheias pra expressar o que tem que dizer.” (Ibidem).

Ora, se a entidade criativa de Mário é uma máscara, logo é sempre um intérprete, até porque, o processo de produção das obras é coletivo. Portanto, o “eu” poético marioandradino está o mais longe possível da concepção romântica de autoria. O “eu” que escreve é uma criação ficcional, uma máscara, que carrega em si o peso da tradição e a mobiliza, como um intérprete, no seu processo produtivo.

A última categoria das instâncias do processo comunicativo da obra de arte é a do ouvinte, ser fundamental na obra de arte, pois apenas o ouvinte que sabe ouvir, ou seja, aquele que sabe manter-se numa “atitude desinteressada de contemplação diante da manifestação musical” (ibid., p. 65) é capaz de compreender o trabalho criador do intérprete traidor, e pode compreender o que esse intérprete tem a dizer.

Atrapalham a compreensão do artista vários elementos alheios à contemplação desinteressada da obra de arte. A criação de ídolos é um deles: o ouvinte que se interessa em ouvir Beethoven estará ouvindo antes ao ídolo do que às composições feitas pelo artista. Nesse sentido, essa forma de recepção artística antes rebaixa o artista do que demonstra respeito e amor por ele. Mas entre todas as formas de rebaixamento de uma obra, a mais séria delas talvez seja o nacionalismo. Nas palavras de Mário:

A segunda categoria dos ídolos são os nacionalismos que levam a enganos formidáveis de compreensão e de desamor. Ainda com a guerra de há pouco vimos Wagner atacado em França e Beethoven vaiado no Coliseu de Roma. Quando Napoleão vencido Viena aplaudia até o delírio obras patrióticas de Beethoven hoje inteiramente esquecidas. Todos esses são fenômenos nacionais, patrióticos que têm sua justificação e mesmo a sua beleza, porém que descambam inteiramente pra prática e nada têm haver com o prazer estético. E sob o ponto de vista estético, do prazer estético, levam a enganos e erros mesquinhos e dolorosos. (ANDRADE, 1995a, p. 67).

A última categoria dos elementos que atrapalham a fruição estética pode ser denominada de intolerância formal. O ouvinte que se acostuma a validar uma forma em detrimento de outras não será capaz de gozar desinteressadamente uma obra de arte que se apresente de forma original. Aceitar uma única forma de expressão porque foi a primeira a se apresentar, invalida o ouvinte. “Só é realmente digno do nome de ouvinte

aquele que livre de todos os preconceitos, ignorando todos os ídolos, se conserva naquela exata atitude de contemplação passiva que lhe permitirá gozar e amar.” (ibidem).

Nesse sentido, a proposta marioandradina do *Prefácio Interessantíssimo* continua válida: “Em arte: escola = imbecilidade de muitos para vaidade de um só”. (ANDRADE, 1983, p. 35). Por isso, é no mínimo injusto que a modernidade de Mário de Andrade seja avaliada pelos critérios de modernidade da poesia baudelairiana, como o fez Costa Lima.

## Referências

- ANDRADE, M. de. **O baile das quatro artes**. São Paulo: Martins, 1963.
- \_\_\_\_\_. Do cabotinismo. In: \_\_\_\_\_. **O empalhador de passarinhos**. São Paulo: Martins Fontes, 1972, p. 71-74.
- \_\_\_\_\_. **Macunaíma**: o herói sem nenhum caráter. Ed. Crítica coordenada por Telê Porto Ancona Lopez. Rio de Janeiro/São Paulo: LTC/Secretaria da Cultura, Ciência e Tecnologia, 1978.
- \_\_\_\_\_. **Obra imatura**. São Paulo: Martins; Belo Horizonte: Itatiaia, 1980.
- \_\_\_\_\_. **De Paulicéia desvairada a Café** (Poesias completas). São Paulo: Círculo do Livro, 1983.
- \_\_\_\_\_. **Introdução à estética musical**. Pesquisa, estabelecimento de texto, introdução e notas por Flávia Camargo Toni. São Paulo: Hucitec, 1995a.
- \_\_\_\_\_. **Amar, verbo intransitivo**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Villa Rica, 1995b.
- \_\_\_\_\_. **Cartas a Manuel Bandeira**. Prefácio e notas de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Ediouro, s.d. p.227.
- ARISTÓTELES. **Poética**. São Paulo: Nova Cultural, 1999 (Os pensadores).
- CANDIDO, A. Resenha sem título. **Revista do Instituto de Estudos Brasileiros**, São Paulo: IEB-USP, p. 135-139, 1994.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Tradução Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- LAFETÁ, J. L. **Figuração da intimidade**: imagem na poesia de Mário de Andrade. São Paulo: Martins Fontes, 1986.
- LIMA, L. C. **Lira e antilira**. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968.
- PAZ, O. Verso e prosa. In: \_\_\_\_\_. **Signos em rotação. Tradução Sebastião Uchoa Leite**. São Paulo: Perspectiva, 1972.



ROSENFELD, A. Mário de o cabotismo. In: \_\_\_\_\_. **Texto/Contexto**. São Paulo: Perspectiva, 1969.

SILVA, A. M. S. A ardência escondida. **Revista de Letras**, São Paulo, p.23-34, 1993.

\_\_\_\_\_. **Os bárbaros submetidos** - Interferências midiáticas na prosa de ficção brasileira. São Paulo: Arte e Ciência/Unimar, 2006. p. 28-35.

SOUZA, E. M., de. **A pedra mágica do discurso**: jogo e linguagem em *Macunaíma*. Belo Horizonte: UFMG, 1998. p. 24.

---

1 Departamento de Estudos Lingüísticos e Literários. UNESP de São José do Rio Preto (IBILCE) – SP e-mail: dandan2@terra.com.br . Doutoranda em Literaturas de língua portuguesa, desenvolvendo pesquisa sobre o suporte gráfico nas obras de Mário de Andrade, Machado de Assis e Guimarães Rosa.

2 Refiro-me à polêmica em torno de Mário de Andrade empreendida por Lima, L. C. *Lira e antilira*. Rio de Janeiro: Civilização brasileira, 1968 e LAFETÁ, J. L. *Figuração da intimidade: imagem na poesia de Mário de Andrade*. São Paulo: Martins Fontes, 1986.

3 Expressão usada por SILVA, A. M. S.. in: A ardência escondida. *Revista de Letras* (São Paulo), São Paulo/SP, 1993, p. 23-34.

4 A partir de fevereiro de 1925, Mário afirma em cartas aos amigos Manuel Bandeira e Prudente de Moraes Filho estar se ocupando da elaboração do projeto da **Introdução à Estética Musical**, a ser terminado em junho do mesmo ano.

5 Ver: CANDIDO, A. Resenha sem título. *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, São Paulo, IEB-USP, 1994, p. 135-139.

6 Em nota, o narrador informa ao leitor que no dia 23 de março de 1931, o Correio Paulistano noticiou a morte do Chiz e de Alberto. Ora, se o conto foi escrito em 1921, e publicado em 1926, logicamente que as referências cronológicas das fontes são todas propositalmente absurdas.

# MOEDAS DA POESIA EM GASTÃO CRUZ

Sandro ORNELLAS (UFBA)

**RESUMO:** A partir da leitura da antologia *A moeda do tempo e outros poemas*, do poeta português Gastão Cruz, enceta-se uma reflexão sobre a memória da própria poesia presente no seu discurso e no seu texto. Para isso, toma-se a sua metáfora da moeda para balizar leituras de uma tradição lírica clássica e de uma tradição lírica moderna como valores trabalhados pela memória da poesia de Gastão. Pretende-se dessa forma sugerir uma reflexão mais ampla sobre a memória e a tradição lírica na poesia contemporânea e sua historicidade.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia portuguesa contemporânea; Memória e tradição lírica; Poesia e historicidade; *Poesia 61*; Gastão Cruz.

**ABSTRACT:** As of the reading of the anthology *A moeda do tempo e outros poemas*, of the Portuguese poet Gastão Cruz, it is began a reflection on the memory of the poetry itself, present in his speech and his text. In order to accomplish such reflection, his coin metaphor is the ground to indicate readings of a classical lyrical tradition and of a modern lyrical tradition as values elaborated by Gastão's poetry memory. Thus, it is intended to suggest a wider reflection over the memory and over the lyrical tradition in the contemporaneous poetry and its historicity.

**KEYWORDS:** *Contemporaneous Portuguese poetry; Memory and lyrical tradition; Poetry and historicity; Poesia 61; Gastão Cruz.*

*A moeda do tempo e outros poemas*, do poeta português Gastão Cruz, é uma antologia que acerta dois alvos com um só golpe. Antologia pedagógica que apresenta poemas exemplares de todos os livros do poeta e, simultaneamente, que consegue mostrar a face coerente da sua obra, de mais de duas dezenas de títulos e quase cinqüenta anos de produção ininterrupta. Pertencente ao grupo de poetas portugueses que em 1961 se lançou no mundo da poesia portuguesa com a publicação coletiva denominada *Poesia 61*, Gastão Cruz é o último dos cinco jovens poetas de então (ele mais Luiza Neto Jorge, Fiama Hasse Pais Brandão, Casimiro de Brito e Maria Teresa Horta) a ser lançado no Brasil. Fiama foi através de uma antologia anexada a um livro de ensaios – *Lápide & versão* (2006) – a ela dedicados e escritos pelo professor titular da UFRJ, Jorge Fernandes da Silveira, também responsável pela organização desse *A moeda do tempo e outros poemas*. A antologia foi recém-lançada pela Língua Geral, em

edição belissimamente cuidada, composta de bibliografia ativa e passiva do poeta, da “Apresentação” de Luis Maffei e “Orelha” de Maurício Matos.

Os poetas de *Poesia 61* notabilizaram-se por desviarem os rumos da poesia portuguesa de então, presa demasiadamente aos esquemas psicologizantes da poesia do grupo de Presença e seu influxo pessoano e aos comprometimentos sociologizantes da poesia neo-realista e seu influxo marxista sob o espectro da ditadura fascista (havia ainda o surrealismo e autores independentes como Eugênio de Andrade, Sophia de Mello Breyner Andresen, Jorge de Sena e Antonio Ramos Rosa). Contemporâneos ao estruturalismo teórico-crítico, seus jovens poetas levarão ao cenário poético português uma concepção topológica de poesia, ou seja, o texto como o lugar onde o sentido efetivamente se produz, não em uma subjetividade anterior ou exterior a ele, pertencente ao mundo social. Essa tipologia (psicológica, sociológica e topológica) da contribuição da *Poesia 61*, aliás, é do crítico Eduardo Prado Coelho (1972b, p. 265), falecido em 2007 e contemporâneo dos poetas. Ele (junto com o brasileiro Jorge Fernandes da Silveira, que publicou em Portugal, em 1986, sua tese intitulada *Portugal Maio de Poesia 61*, ainda inédita no Brasil) foi um dos grandes sistematizadores das contribuições dos escritores dessa geração, que faria história e renovaria o panorama poético português, tão afeito na época a radicalizações políticas: lembremos de passagem que era o momento de deflagração da guerra contra a independência das colônias africanas. A *Poesia 61* mostrava aos poucos que para o poeta a politização sempre foi feita no espaço do texto, por suas escolhas e codificações. O poeta e crítico Luis Miguel Nava (2004, p. 195-6) afirmará mesmo que havia um “quê de laboratorial e de pesquisa nos limites do dizível”, o que parece absolutamente correto do ponto de vista de experimentos na sintaxe sobretudo, com uma escrita “onde a elipse assume papel soberano [e] o sentido é de certo modo diferido”. Mas, ainda assim, a *Poesia 61* mantinha-se relativamente diversa de outros contemporâneos seus, que também reconfiguraram o cenário da produção poética portuguesa. Exemplarmente, o lançamento da poesia cósmica de Herberto Helder, da poesia de longo fôlego discursivo de Ruy Belo e as filiais d’além-mar da invenção concreta, com Ana Hatherly e E. M. de Melo e Castro. Dos cinco poetas de *Poesia 61*, Luiza teve a performance mais fulgurante e desapareceu em 1989, Fiana faleceu em 2007, depois de produzir uma obra de

qualidade excepcional. Os demais continuam produzindo e são hoje figuras tutelares da poesia e da literatura em Portugal.

### **A moeda clássica**

A poesia de Gastão Cruz é discreta, e nisso talvez possa soar com uma certa feição clássica para alguns leitores, pela sua “gravidade” (NAVA, 2004, p.197) discursiva e serenidade afetiva, misturadas em uma poesia meditativa e intelectualizada. Vemos isso já em 1965, quando Gastão – no livro *Outro nome*, sem qualquer vontade paródica, apenas o mais discreto gesto de interlocução discursiva entre línguas poéticas distantes no tempo – relê Camões, obviamente como a moeda maior nesse sistema de trocas que é a memória da poesia. No início da “Canção quarta”, lemos esse gesto de interlocução, que não se faz simples diálogo reverente ou epigonismo meramente técnico: “Outro nome canção hoje daremos/ ao dia luminoso que nos cobre/ com a pedra e a cinza endurecida/ desertos dias morte/ e outro nome/ [...]” (2009, p. 153). Muitos anos depois, em *Crateras*, de 2000, o poema “Erros” torna explícita a interlocução com o Camões de “Erros meus, má fortuna e amor ardente”, ao escrever:

Não sei se má fortuna erros decerto  
erros somente? Pode o amor ardente,  
algum tempo omitido, descoberto  
cobrir de novo a pele neste presente,

que de pouco já serve a sua chama  
lugar comum tão pobre e tão verídico  
[...]

(CRUZ, 2004, p. 74)

Interlocução que se faz classicamente discreta, por agudezas semânticas habilmente dispostas entre “descoberto” e “cobrir”, formando um engenhoso quiasma entre os versos. Ao mesmo tempo, a pobreza do “lugar-comum” como tópica amorosa no “presente” produz uma ironia com os “erros” de Camões, que Gastão diz

compartilhar; “erros” que tornam o famoso Eros camoniano “pobre” – de *locus communis* clássico em “lugar-comum” moderno.

Essa moeda clássica de Gastão pode talvez ser encontrada ainda em certo gesto trágico diante da vida e da própria linguagem poética. Quando a fatalidade da vida e da morte – às vezes encharcados com o travo do amor – tem como elemento de sobriedade a linguagem; lê-se: “Mora no corpo ainda a errante/ linguagem?/ A língua do abismo/ só os olhos a falam” (2009, p. 65, “Vidro”), ou então: “Eu podia já ter/ morrido e seria/ apenas uma imagem que morria/ como tu suicida nesse quarto/ de mil novecentos e sessenta e quatro// imagem para mim eterna todavia,/ a minha eternidade é a minha vida/ e tudo o que existir para além da memória/ que guarda a imagem transitória// já não será o corpo onde tu estarás/ porque ele mesmo há-de tornar-se abstracto” (2009, p. 33, “A minha eternidade é a minha vida”). Como não reler nesses versos o Camões (indicado por Jorge da Silveira no posfácio a Gastão) de “E aqueles, que por obras valerosas/ Se vão da lei da Morte libertando./ Cantando espalharei por toda parte,/ Se a tanto me ajudar o engenho e arte” (I: 2), na proposição do seu épico?

Na verdade, sublinhada por vários de seus comentadores, desde Eduardo Prado Coelho em seus artigos analíticos até os comentadores contidos na antologia, a **mudança** para Gastão – que se apresenta na tópica clássica do desconcerto, assim como em outras tópicas como o *tempus fugit* e a incontornabilidade da morte – apresenta-se como seu tema por excelência. A percepção da inexorabilidade do tempo e da mudança que traz se faz na poesia clássica como **forma de conteúdo** (para usar uma expressão do lingüista Louis Hjelmslev) condensada em diversos lugares-comuns. Gastão, leitor atentíssimo de poesia, guarda a memória dessa percepção, tão cara à poesia clássica. Mais precisamente, ele guarda a memória dessa poesia, sem precisar para isso saturar seus textos de referências clássicas através de uma linguagem academizante, tão afim a certos poetas contemporâneos – brasileiros e portugueses – que fazem profissão de fé do anacronismo, a exemplo de Bruno Tolentino, no Brasil, e de Vasco Graça Moura, em Portugal. O classicismo de Gastão é, à maneira de Nietzsche, intempestivo, pois não investe contra o presente (em nome de improváveis “valores eternos”), mas compõe com ele um bloco de forças que impulsiona a vida para frente, jamais para trás ou para fora da história.

A discrição da poesia de Gastão muito provavelmente é o que faz seu texto ser considerado hermético. Discrição essa que faz as vezes de ética da linguagem, também presente na declaração de princípios do poema inicial e homônimo de seu último livro, *A moeda do tempo*, de 2006, em que ainda podemos encontrar uma espécie de ética epigramática clássica: “Distraí-me e já tu ali não estavas/ vendeste ao tempo a glória do início/ e na mão recebeste a moeda fria/ com que o tempo pagou a tua entrada” (2009, p.31). Aí a recusa à mercantilização da vida faz par com a constatação da passagem do tempo pela tópica (tão camoniana) do desconcerto (“Distraí-me e já tu ali não estavas”). Na “distração” de conseqüências discretamente recusadas, a moeda forte que abre (e marca) a posição do poeta perante a mudança.

Mas a percepção dessa passagem do tempo – que os neoclássicos contemporâneos tanto recusam – também implica num “encontro de tempos”, tão próprio da poesia moderna, em que a temporalidade histórica do nível “discursivo **situa** o nome e o **modaliza**” (BOSI, 2000, p. 135, grifos no original) junto aos elementos mais imanentes e menos históricos do texto (gêneros, formas, metros, ritmos, cadências, rimas, etc.).

### **A moeda moderna**

Apesar das aparências, do influxo verbal e da argumentação acima disposta, a poesia de Gastão está longe de ter feição fortemente clássica. Isso porque ela opera com um discurso poético cuja linguagem parte, sobretudo, de uma matriz moderna, numa espécie de “encontro dos tempos”, conforme exposto anteriormente; aliás, da mais radicalmente moderna de todas as poesias modernas. Se possui, a poesia de Gastão, uma solenidade por vezes inquietante a um leitor de poesia moderna brasileira e sua entoação sintática entre o coloquial e o agressivamente anti-discursivo e descontínuo, a poesia do português na verdade flui diretamente das linhagens poéticas do final do século XIX e de início do século XX. Quero dizer, do Mallarmé de “Cemitério marinho”, “O azul” e de sonetos como *Salut* etambém das poéticas modernas e portuguesíssimas, como foram a de Camilo Pessanha e Fernando Pessoa. Todas – cada uma à sua maneira – cadenciadas, impostadas e solenes.

Se cito Mallarmé é porque compartilho da idéia de Luis Miguel Nava (2004, p. 192) de que

[...] para o entendimento da restante poesia portuguesa do século XX [refere-se ao modernismo e à poesia posterior a ele], é indispensável não só encará-la como um todo, de forma a entre os vários poetas detectar os nexos existentes, mas também entrar em linha de conta com as marcas que, em sucessivasavas levas, nela têm deixado poetas de outras línguas.

A consciência da linguagem de Gastão, que foi o principal crítico, ainda nos anos 1960, da geração a que pertenceu – e que tem no livro *A vida da poesia* (Lisboa, Assírio & Alvim, 2008) sua reunião de intervenções e reflexões críticas –, é moderníssima naquilo que ela tem de estranhamento sintático e de uso lexical levado ao extremo da produção de sentido (o *De la musique avant toute chose* verlainiano e, principalmente, o *mot juste* do próprio Mallarmé), como em “Desse espelho molhado colhe o brilho/ como as folhas de julho alheio à/ velocidade da vida” (CRUZ, 2009, p. 109, “Rios”); ou em “A cor da carne/ à noite/ nos intervalos da água// Porque o vento é aberto/ é que nos sabe a branco nos ouvidos” (CRUZ, 2009, p. 175, sem título), do primeiro livro de 1961, *A morte percussiva*, com Gastão aos 20 anos. Não é o Mallarmé de *Un coup de Dè*s que tanto estilhaçou a poesia, como está evidente, mas o Mallarmé ontológico e negativo de *aboli bibelot d’inanité sonore* e de *Je ne viens pas ce soir vaincre ton corps, ô bête*.

Se a emoção intelectualizada do francês é guardada em versos como “Num tempo neutro acordo/ entre a noite e o dia/ sob um céu ilegítimo condensa-se/ a mudança/ Nuvens totais exprimem/ a presente longínqua/ madrugada/ as aves sobrevivem na queda/ ao/ tempo branco” (CRUZ, 2009, p. 115, “Transe”), a ontologia ganha um pouco mais de positividade (não demais, é claro...) e de corpo no sujeito que – se em Mallarmé é elidido – em Gastão volta como perspectiva. Note-se que o frio e impessoal “bibelô” se torna mundo perspectivado pelos sujeitos em versos como “O mundo acabará quando não formos nós/ o mundo: tudo existe/ somente no olhar” (CRUZ, 2009, p.39, “Nós o mundo”) ou em “Aprendi a clareza das imagens fictícias/ recolhidas na luz do corpo nu e vivo” (CRUZ, 2009, p. 125, “A vida da poesia”). Aliás,

este poema merece ser lido inteiro por mostrar o acréscimo do corpo e da positividade à pura negatividade de Mallarmé:

Hoje sei como se exprime a vida da poesia  
com a sinceridade das emoções lingüísticas  
com que o mundo devasta e enche as nossas vidas

Aprendi a clareza das imagens fictícias  
recolhidas na luz do corpo nu e vivo  
entre os golpes orais, errantes, desferidos.

(CRUZ, 2009, p. 125)

A poética do fingimento e a do testemunho nunca me pareceram se opor. Fernando Pessoa minou sua poética do fingimento com afirmações paradoxais que retornam no mesmo instante em que vão, o que faz dela uma forma absolutamente **oblíqua** (como a chuva do seu poema) de dizer de si testemunhalmente. Daí que Gastão Cruz usa desse fingimento testemunhal e dessa “sinceridade linguística” como contrabalança à ontologia negativa de Mallarmé. O corpo é presença constante em seus poemas. Não o corpo-máquina-convulsiva-de-Artaud e de outros modernistas – dentre os quais o Campos do próprio Pessoa –, mas o corpo da própria poesia, da experiência direta e viva com a forma, que no francês beira o inefável, enquanto em Gastão

Tem vários fins a  
vida e quando começa  
já não lhe dá o corpo a mesma  
pressa

Tão depressa se esconde  
numa curva sem luz como atravessa  
a estrada  
procurando a outra berma

Tem sucessivos fins e todos  
verdadeiros É sempre



o mesmo corpo o mesmo o  
nevoeiro.

(2009, p. 73, “Sem luz”)

As moedas modernas da poesia de Gastão Cruz são poucas, constantes e precisas, mas ele não as vende ao tempo. Lega-as ao esquecimento e à lembrança da poesia futura, como deve ser em toda poesia forte, já que são os poetas os mais autorizados detentores da memória da poesia, são os poetas os reais leitores (quicá os únicos) de poesia. Essas moedas fazem as vezes de formas, como de léxico e de entonação. Ao mesmo tempo, elas também provêm das reservas pessoais de Gastão. Um soneto publicado ainda jovem, em *Hematoma*, de 1961, revelava um poeta com vinte anos que dava um banho de sabedoria poética e política em muito poeta mestre da esquerda empedernida e sem sensibilidade poética, e isso através de um soneto, não do verso livre. Abre esse soneto a estrofe primorosa: “Um verso é uma zona proibida/ zero prego tabu o sol nos dentes/ a zona é uma voz intrometida/ as pessoas são vozes doentes” (2009, p. 169, sem título), que aponta para o **trabalho político do poema** em ser a “voz intrometida” entre “dentes” e “doentes” (que formam mais do que uma hábil rima, mas um par praticamente homófono, embora semanticamente oposto) em uma época de censuras e proibições fascistas em Portugal. Na imagem do segundo verso, “zero prego tabu o sol nos dentes”, um decassílabo cujo andamento acidentalmente recria a atmosfera de confronto, quando de um lado há o ritmo alternado de forte/ fraca/ forte/ fraca em “zero prego” que muda para fraca/ forte/ fraca/ forte/ fraca/ forte em “tabu o sol nos dentes”, muito exatamente no “tabu”, que funciona no verso como barra de separação e virada no andamento e, é claro, no sentido.

O trabalho político é trabalho poético, pois o trabalho do poeta afirma, no início do segundo quarteto, que “Também do chão ascendeu o ciclista”. Esse verso dialoga com o verso do seu contemporâneo, Herberto Helder (1990, p. 295), que escreveu “Lá vai a bicicleta do poeta em direção/ ao símbolo”. Ou seja, é o que Eduardo Prado Coelho (1972a, p. 227), que lhe dedicou uma série de quatro artigos críticos recolhidos em *O reino flutuante*, de 1972, diz: “a poesia de Gastão Cruz é, pois, em grande parte, um jogo de símbolos muito complexo e realizado em diversos níveis. Sem dúvida, isso

pode contribuir para que ela seja demasiado abstracta e aparentemente fria”. Esse argumento de Prado Coelho reforça o limite da memória mallarmaica de Gastão Cruz, assim como o desenvolvimento do argumento amplia esses limites também para a poesia de Pessoa, repleta de simbologias mítico-esotéricas:

[...] essas metáforas-símbolos são sempre obtidas segundo um mesmo processo: encontramos sempre termos concretos a significarem realidades abstractas. Todo o processo metafórico em Gastão Cruz parte de uma base materialista. É por isso que a profusão de símbolos não conduz a uma poesia mítica (1972a, p. 227).

Daí nos vem novamente Herberto Helder (1990, p. 295), que diz ainda no mesmo poema: “O símbolo é simples”. É o que Gastão opta por fazer no penúltimo verso: “as árvores as árvores as árvores” (2009, p. 169): “a poesia de Gastão Cruz, portanto, caracteriza-se pela repetição. (...) a repetição não altera só o conteúdo conceptual dos símbolos: altera, ainda, o seu valor afectivo” (COELHO, 1972a, p. 227).

### **Memória da poesia**

É comum hoje se afirmar que a poesia é lida – sobretudo, se não exclusivamente – pelos próprios poetas. Que seja assim, isso só justifica a assertiva de que são os próprios poetas que guardam a memória da poesia que eles produzem. A sua história é formada por inúmeras e diversificadas linhagens, tradições e trilhas, às quais os poetas se filiam ou recusam, a depender de como lêem os poetas que lêem. E o lugar para se conhecer os poetas e os poemas que os poetas lêem (os reescrevendo) não é nas suas entrevistas, diários ou aventuras críticas, mas nos seus poemas. É nos poemas que está a memória da própria poesia, é neles que se guarda, se revisita e se reelabora palavras, versos, metros, ritmos, formas, gêneros, signos, imagens canônicas ou marginais à história – pouco importa. É por meio dessas operações de escrita-e-leitura que os poetas se agrupam em famílias coerentes ou contraditórias, harmoniosas ou tensas. A poesia se faz, assim, um lugar privilegiado para se estudar a história e a memória cultural.

Sobre essa memória, assim como ler é reescrever o lido, escrever é ler o escrito. É o que – sobre as categorias de leitura e escritura que dominam salas de aula desde aproximadamente os anos 1960 – asseveram diversas teorias. Escrever a própria poesia,

então, seria ler a poesia alheia do passado recente e distante, ler obliquamente, levado pelo desafio (da emulação, da laudatória, da paródia, do pastiche, do diálogo e do intertexto) e pela imaginação. Arte e engenho. E ler a poesia alheia do passado recente e distante seria ler uma poderosa máquina de inscrição da memória cultural moderna: nações, raças, sexualidades, afecções diversas são tópicos permanentes da tradição lírica, aos quais são somados outros, próprios de cada tempo. Ler a poesia alheia e passada também seria ler os suportes mesmos de impressão dessa memória poética: os corpos – individuais, históricos, políticos, poéticos – que os sujeitos vestem com seus discursos. Escrever poesia, portanto, seria discutir esses corpos, submetê-los à leitura alheia (presente e futura), entre o canto público do épico e a experiência privadamente fingida do lírico, entre a tradição trágica e a tradução dramática, entre o eu e o outro – esses, alguns nós da poesia no espaço curvo da história. Se a poesia lírica portuguesa pode ser entendida como uma escrita e um saber de si, é porque ela justamente se dobra no espaço público do mesmo (Camões) como uma escrita e um saber do outro (Pessoa).

É assim, então, que Gastão Cruz transita no espaço – ínfimo na sociedade contemporânea, mas gigantesco na memória – da sua poesia:

[...] a poesia por seus constritores inerentes (artesanais e tecnológicos) praticamente não se altera. É, pois, pobre. Não se alterou a poesia desde suas primeiras formulações conhecidas como tal. Seu tempo é de longuíssima duração. Quanto mais restritiva é uma estrutura, mais incapaz de modificar-se. Maior permanência, logo. Sobrevive em função da sua miséria (SANTOS, 1998, p 48).

Nesse trânsito pela memória, que a poesia de Gastão executa, acumulam-se signos e imagens que sobrevivem às agruras dos tempos e se encontram na pouca variabilidade, muita repetição e, assim, “pobreza”. Pobreza típica de toda poesia que tem seus rompantes condensados nos mesmos gestos da memória psíquica freudiana: repetir, recordar e elaborar. A memória como sistema de trocas simbólicas que vê na poesia uma moeda de baixa variabilidade (embora elavadíssima precisão) e baixa circulação (embora elavadíssima intensidade). Ela opera à margem dos grandes mercados produtores de bens simbólicos. E isso Gastão e seus companheiros de geração bem o sabiam, pois fizeram “uma poesia pobre” (NAVA, 2004, p. 195), uma poesia de

recusa às realidades suntuosas compradas com moeda fácil, pois sua moeda é outra e afirma que “assim o poeta:

com o buril inscreve na deserta  
chapa do mundo não interpretado  
o sentido precário de o olhar.

(2009, p. 38)

### Referências

- BOSI, A. Encontro dos tempos. In: \_\_\_\_\_. **O ser e o tempo da poesia**. 5.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.130-62.
- COELHO, E. P. Gastão Cruz: doença, mudança e incêndio. In: \_\_\_\_\_. **O reino flutuante**. Lisboa: Edições 70, 1972a. p. 225-32.
- \_\_\_\_\_. Apresentação de um livro: “(Este) Rosto”. In: \_\_\_\_\_. **A palavra sobre a palavra**. Porto: Portucalense, 1972b. p. 263-72.
- CRUZ, G. **A moeda do tempo e outros poemas**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.
- HELDER, H. **Poesia toda**. Lisboa: Assírio e Alvim, 1990.
- NAVA, L. M. Os poetas revelados entre 1960 e 1990. In: \_\_\_\_\_. **Ensaios reunidos**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004. p. 191-209.
- SANTOS, R. C. dos. Poesia e esquemas mentais. In: PEDROSA, C.; MATOS, C.; NASCIMENTO, E. (Org.). **Poesia hoje**. Niterói, RJ: EDUFF, 1998. p. 47-52.
- SILVEIRA, J. F. da. **Portugal, maio de Poesia 61**. Lisboa: Imprensa Nacional-Casa da Moeda, 1986.
- SILVEIRA, J. F. da. **Lápide & versão: ensaios sobre Fiama Hasse Pais Brandão, seguido de Memorial de Pedra, antologia**. Rio de Janeiro: Bruxedo, 2006.

---

<sup>1</sup> Departamento de Letras Vernáculas – Instituto de Letras da Universidade Federal da Bahia, UFBA, ssornellas@ufba.br

# O MOVIMENTO CRIATIVO EM A NOÇÃO DE POEMA, DE NUNO JÚDICE

Chimena Barros da GAMA (UNESP/Araraquara)

**RESUMO:** O texto apresenta uma abordagem à obra *A Noção de Poema* (1972), de Nuno Júdice. Através da análise de algumas composições, verifica-se como o poeta evidencia constantemente o processo pelo qual o poema passa para ser finalizado e ressalta-se a imagem obsessiva do movimento, frequentemente vinculada à agitação do ato criador.

**PALAVRAS-CHAVE:** Nuno Júdice, *A Noção de Poema*, criação, metapoesia.

**ABSTRACT:** *The text introduces an approach to Nuno's Júdice book A Noção de Poema (1972). Through the analyses of some compositions it is ascertain how the poet constantly makes clear the process in which the poem went through to be done and it is underscore the obsessive image of movement frequently related to the exciting of the creation act.*

**KEYWORDS:** *Nuno Júdice, A noção do poema, creation, metapoetry.*

Nuno Júdice é um dos maiores nomes da poesia portuguesa contemporânea. Aos sessenta anos, o autor, nascido em 1949, apresenta uma vasta obra poética, cujas características mais marcantes são a visão crítica acerca da própria literatura, o diálogo com as outras artes, além da reflexão (filosófica) na economia dos poemas, que é traço de sua poesia desde o primeiro livro, do início dos anos 70, e reaparece em suas outras obras, que formam um conjunto de mais de duas dezenas de coletâneas poéticas. Como os autores herdeiros da aguda consciência artística romântica, Júdice é poeta crítico, crítico poeta, criador, contemplador e questionador ao mesmo tempo, o que é intensificado por sua obra como ensaísta e crítico, e por sua carreira como professor Universitário. É criador de uma lírica que faz pensar, instiga o leitor, e mereceu importantes prêmios literários, como o prêmio Pablo Neruda e o Grande Prêmio de Poesia APE.

Suas obras iniciais são da década de setenta, seguindo, assim, cronologicamente, a época de uma poesia portuguesa bastante voltada para a experimentação da linguagem

e repleta de poemas mais concisos, em que se buscava a palavra exata, em uma exatidão experimental. Mas em *A Noção de Poema*, vê-se um poeta inclinado para outro estilo, com versos e estrofes longos, espraio discursivo e linguagem bastante fragmentária, como se essa unidade, essa exatidão experimental requerida pela poesia dos anos 60, se estilhaçasse em sua poesia. É assim em seu livro de estreia, em *Crítica Doméstica dos Paralelepípedos* (1973) e em *O Mecanismo Romântico da Fragmentação* (1975), só para citar algumas de suas obras dos anos 70. Já nas recolhas da década de 80 e 90, Júdice dá continuidade a esse estilo, mas surgem, aqui e ali, alguns sonetos e poemas mais concisos, com uma forma que pode ser chamada de mais tradicional.

Para além do aspecto formal, sua poesia apresenta, ainda, uma série de referências literárias, artísticas, filosóficas, históricas e geográficas, que pedem do seu leitor uma erudição tão grande quanto a sua. E tudo isso desde a *Noção de Poema*, livro que analisaremos mais de perto. Trata-se de uma obra importante, não só no âmbito da carreira poética de seu criador, mas no curso da história da poesia portuguesa (e ocidental), na qual está inserida como sua revisora. É nesse sentido que a estudiosa Ida Alves afirma que

[...] sua obra nos possibilita discutir de forma imediata uma *teorização da escrita e da leitura* na poesia portuguesa mais recente, uma vez que, desde o seu primeiro livro, *A Noção de Poema* (1972), preocupa-se sobremaneira com a realização do poema e a compreensão do “ato poético”, questionando o sujeito lírico e sua existência no texto e no mundo (ALVES, 2006, sem página, *itálico da autora*).

Com tantas publicações do poeta posteriores à coletânea de 1972, ela ainda interessa pelo que de vivo há em sua tessitura poética, e quando dizemos “vivo”, queremos dizer aquilo que ainda move tanto o poeta como, provavelmente, seus leitores. Vivo, portanto, porque pulsa nos poemas da obra, e, como se verá, movimentase dentro dela, criando um jogo de espelhos entre o ato criativo e a própria arte.

*A Noção de Poema* coloca seu leitor constantemente em movimento: ele acompanha, passo a passo, o processo de criação do poeta. A “noção” de “poema” é então colocada em xeque: já não se trata de algo pré-estabelecido, mas de uma ideia de

texto poético que se vai firmando nas composições do livro, ao longo da revelação do movimento de criação do próprio poema, e que está fundamentalmente vinculada ao processo criativo.

É sob esse prisma que o autor antecipa a coletânea ao seu leitor, reproduzindo afirmação de Rui Diniz em epígrafe:

A arte, diz-se, põe hoje problemas da sua teoria no próprio acto da sua invenção. Põe-se a si mesma em causa no interior de si mesma; procura, no gesto com que se cria, definir-se, postular-se, explicar-se de forma mais próxima de si [...] (*apud* JUDICE, 1991, p.09).

O primeiro texto da obra, “Apogeu da gramática”, é todo formado através desse movimento, desse “gesto” anunciado nas palavras de Diniz, e sintetiza procedimentos e temas marcantes da recolha de poemas<sup>2</sup>:

- (1) Como iniciar o canto, a homenagem às cidades imprevisíveis do continente
- (2) fulgurativo? Como ordenar a substância nomeativa das ampolas avinhadas, [ o xadrez
- (3) terrestre de uma legífera sabedoria? Responderéis: a esplêndida antiguidade
- (4) do desvio, a íntima conformidade de um estilo memorativo, de uma poética
- (5) exilante, de um verso solsticial. Não obstante, as gramáticas oficiantes
- (6) de uma memória ocidental limitaram o meu génio. [...]

(JUDICE, 1991, p.11)

Nos dois primeiros versos, revela-se a questão inicial para qualquer poeta, ao desejar nova criação: “como” fazê-la? O poema já anuncia, pois, sua problemática primeira - o modo de sua realização - e também “expõe” o que **seria** o tema tratado: “as cidades imprevisíveis”. Lembra a poesia, comum na modernidade literária, de busca do procedimento artístico, de “luta com a palavra” poética, eternizada nos versos do poeta brasileiro Carlos Drummond de Andrade<sup>3</sup>, a ironia romântica de desvelamento da aguda consciência artística e autocrítica do escritor. Porém, os versos que se seguem ao longo de toda a composição subvertem a questão do que parecia ser um tema. Porque as “cidades” são “imprevisíveis”, imprevisível é também o jogo que o poema apresenta, e já não são as “cidades”, mas toda a agitação tensa entre o poeta e a criação que vai

surgindo, como um jato, nos versos. Desta forma, o leitor entra no universo da própria criação como ato, “[...] pelo desnudamento do próprio processo criativo de desconstrução [...]” palavras da crítica portuguesa Ana Paula Arnaut (2002, p.52), que, embora estejam se referindo a narrativas pós-modernistas, cabem perfeitamente nos poemas do livro de Júdice.

A adjetivação é abundante, e muitas vezes insólita e rebuscada (com encadeamento de longos adjetivos), tanto nos seis versos apresentados, como também em todo o poema, conferindo-lhe certo barroquismo. Mas é herança barroca inerente ao estilo e, ao mesmo tempo, questionada através dele, pois as próprias adjetivações acumuladas problematizam a presença desta e de outras heranças literárias no momento da escrita. O que poderia ser solução – a assimilação de todo um patrimônio artístico passado – é, na verdade, conflituoso, e vem à tona sua refuta, a questão da inovação, da busca do próprio estilo<sup>4</sup>. Enfim, os adjetivos concentram sentidos importantes no poema, que se volta sobre si mesmo, da gênese ao acabamento, da inspiração ao encontro com o canto finalizado. O poeta, assim, assimila um traço de uma poética passada, mas, paradoxalmente, está questionando, até meados da composição, sua formação literária e a assimilação desta.

Com efeito, trata-se, no princípio, da recuperação de alguma noção de escrita poética que vem à mente do artista no momento do encontro com a página em branco: “a esplêndida **antiguidade** do desvio”, “a íntima **conformidade** de um estilo **memorativo**, de uma poética/**exilante** [...]” são expressões que retomam algumas “noções” de poema, identificadas com tradição, mas uma tradição de “desvio” – de uma linguagem desviante e diferenciada –; com a ideia de conformação (também recuperada no 29o. verso, em que se lê “longe das métricas **conformadas**”) – e talvez de adequação, bem como de conformismo com aquilo que já é visto como “poema”. Noções identificadas, também, com a questão da permanência da arte, de sua dimensão imperecível e memorialista; e, enfim, com a própria figura da poesia como “exilante” – deixando o poeta no exílio, fora do mundo.

Tais seriam as soluções para o poema (note-se o “Respondereis”, no terceiro verso), o “como” deveria ou poderia ser criado. Recuperando mais um traço poético do



passado, o poeta utiliza a expressão romântica “gênio”, e revela que o próprio movimento criativo vê, nessa herança, algo que o tolhe, com suas canônicas “gramáticas oficiais de uma memória ocidental” – note-se que, mais uma vez, através da adjetivação abundante, o poema traz a “noção” cristalizada, mencionando a autoridade gramatical, e o peso da “memória ocidental”. Assim, em acréscimo às outras expressões apontadas (“esplêndida antiguidade”, “conformidade de um estilo memorativo”), o poeta vai criando uma imagem de poéticas anteriores que podem surgir no momento da busca da escrita. Algumas outras expressões adjetivadas como “voz milenar”, “condenação polar do sonho” e “engenharia meia-noitecida das manipulações narrativas” carregam mais ainda o texto com a noção de poesia legisladora e engenhosa calcada nas “gramáticas oficiais” – “elas”, que aparecem no texto três vezes:

- (6) [...] **Elas** me impuseram,  
(7) com a interioridade vocativa da voz milenar, a prática interdita do presságio;  
(8) **elas** me expuseram à condenação polar do sonho, **elas** enfim, estimulantes  
(9) tatuadoras de uma álgebra animal, me forneceram a ocasião única do  
[ Espelho,  
(10) a visão do duplo longínquo, a engenharia meia-noitecida das manipulações  
(11) narrativas, o esculpir óptico das frases basilicas do litígio!

(JUDICE, 1991, p.11, negrito nosso)

No momento primitivo do poema, aquele em que toda a formação literária do poeta vem à tona, seu sujeito apresenta-se como passivo (“**me** impuseram”; “**me** expuseram”; “**me**forneceram”), sinalizando, deste modo, a quase que impossibilidade de criar algo de seu, diante do passado de leituras e aprendizagem (passado manifesto nos tempos verbais). E ele não está livre desse passado literário “tatuador” e capaz de fornecer-lhe “a ocasião única do espelho”, que pode ser lida como a necessidade e a capacidade de emular poéticas precedentes. No entanto, o movimento do poema expõe a tentativa de libertação, e o cume desse ato de recuperação da formação e de leituras passadas apresenta-se nas “frases basilicas do litígio!”, síntese de todo esse passado recuperado (basilicas: relicário, palácio real, igreja principal; litígio: relacionado ao judicial), questionando-o como autoridade.

O poema refuta tais noções prévias de si próprio, embora revele também que elas estiveram cravadas no poeta (talvez em sua formação como literato, em sua apreciação da poesia), e que despontam no momento inicial de uma criação.

Na contínua mobilidade do processo criativo, os versos seguintes apontam um caminho de rompimento com as poéticas anteriormente refutadas. Há algo de novo, ainda não começado, no 12º. verso, “Iniciarei...”, não obstante se confirme, ao longo da leitura, que este “início” não é tão novo assim.

Agora, já não são a “elas”, as “gramáticas”, que os versos se opõem, mas aos “indolentes espigadores de inconsumibilidade” – resalte-se o substantivo, relacionado a espigar, desenvolver, germinar, como se “espigadores” deixassem sua semente –, que são alvo de refuta do 12o. ao 22o. verso. O “canto” ganha, então, nova perspectiva, a do rompimento, a do pedido de algo novo, implícita nas expressões “canto requisidor” e “solicitação aventureira da exigência”:

- (12) Iniciarei pois um canto requisidor ao alcance do século. Palavra,
- (13) solicitação aventureira da exigência, desordem curva do erro! Nunca
- (14) os indolentes espigadores de inconsumibilidade ousaram a alma. Soubessem eles
- (15) as promessas do Múltiplo, nunca os seus dedos a florariam o olhar lógico
- (16) do ritual, a veracidade instantânea da pálpebra! tivessem florescido
- (17) as suas imprecisas vigílias, nunca eles reverenciariam a estranheza frontal
- (18) do sofisma! pudesse o navegador de lábios murmurar o regresso, nunca
- (19) o verão fecundaria o resolutivo voo dos seus gestos! Eles são testemunhas fronteiras de
- (20) um hábito de divindade, construtores perceptivos
- (21) do avesso, intérpretes da abjuração
- (22) do estigma! Eles celebram a tensão prepositiva do número – doentes
- (23) de lucidez.

(JUDICE, 1991, p.11-12)

A reiteração do modo subjuntivo (“soubessem...”; “tivessem...”; “pudesse...”)  
sugere a impossibilidade de, no passado, vislumbrar-se o que o sujeito do poema (poeta)  
consegue ver, em posição privilegiada, e aponta a variabilidade de “noções de poema”  
perdida por essa imposição, regulação e desejo de permanência dos “indolentes  
espigadores” ou das “gramáticas oficiais”. Eles representam, ainda, toda uma tradição

clássica da poesia metrificada (“Eles celebram a tensão prepositiva dos números”), retórica, “vigilante”, aqueles para quem o “poema” deveria ser eterno, imperecível e não expor suas “costuras”.

“Eis contra quem proponho o contágio temporal do poema”, canta o poeta no 24o. verso. Vislumbra-se aqui a inserção do objeto poético no tempo e no mundo, questionada sua carga de eternidade e universalidade absoluta. Porém, nesse momento de encontro com a noção de poema desejada, para que, finalmente, o poema surja (mas ele já surgiu, e eis o seu principal paradoxo, que é ir surgindo, enquanto o poeta aparentemente o pensa e o constrói), o verbo utilizado não é mais “iniciar”. Recorde-se que a composição começa com as palavras “Como iniciar...”, em ato de autorreferência, ou seja, o poema **começa** questionando **como começar**. Ao mesmo tempo, o verbo “iniciar” é também sinal da busca de uma nova prática poética, ainda não iniciada, o que se evidencia no verso já visto: “Iniciarei pois um canto requisidor [...]”. Contudo, como a arte “põe-se a si mesma em causa no interior de si mesma”, conforme afirma Diniz, a própria questão da novidade é também colocada em causa: entre o 24o. e o 32o. verso, concentra-se o sentido de ruptura, mas não de novidade: “eu **reinício** a prática...”, diz o 28o. verso:

- (24) Eis **contra** quem proponho o contágio temporal do poema. Atento
- (25) à autoridade divina, esperando o refluxo atlântico dos ventos litorais,
- (26) habitante da **reconstrução** do **cisma**, eu me concedo uma incómoda herança,
- (27) o silêncio sangrento da **ruptura**; eu **reinvento** uma civilização
- (28) **segregativa**, expurgada da fumigação diurna da vulgaridade; eu **reinício**
- (29) a prática de uma aristocracia tumultuosa, **longe** das métricas conformadas
- (30) dos cultores de celebração – elogiando a intenção paranoica
- (31) do poema, o desespero enfático da solidão, a cor
- (32) espaçosa da genealogia...

(JUDICE, 1991, p.12)

As palavras em negrito reforçam o sentido de corte com o passado, e os três vocábulos utilizados com o prefixo “re” – “reconstrução”, “reinvento” e “reinício” –, revelam que não se trata de um rompimento inédito: consciente de que se encontra no campo da “tradição da ruptura”, a que se refere o poeta e ensaísta mexicano Octávio Paz

(1995, p.331-345), o poema não obtém em suas questões algo de singularmente diferente. Porque o rompimento com a poesia tradicional, com as “métricas conformadas”, com as “gramáticas oficiais”, já se deu, e é constante na história literária. Por isso mesmo, a ideia de ruptura surge, em “Apogeu da Gramática”, como “incômoda herança”. Como todo adjetivo está super significado neste poema, vislumbra-se que o gesto de ruptura é também problemático, visto que é “incômodo” – e “como” começar algo novo, após tantas mudanças?

Em qualquer poeta, o penoso momento em que se encontra entre as leituras canônicas e a busca do novo ou de um modo próprio de cantar (imprevisível, como “as cidades”) pode demorar a ser superado. Em Nuno Júdice, ele é matéria para o próprio poema. Tanto que se nota, nesta criação, e em outras do mesmo livro, a “intenção paranóica do poema” e a “cor espaçosa da genealogia...”, versos referentes ao próprio canto, que revelam “as intenções” do poema e suas relações de apropriação/refutação do passado literário. Tendo a palavra “genealogia” um significado também vinculado ao estudo de ascendência de linhagens nobres, é possível, ainda, que todo aquele passado refutado/recuperado nesta primeira composição esteja inserido nela; note-se que a “genealogia” é “espaçosa” – da mesma forma que ela ocupa muito espaço ao longo da composição.

Eis, que, enfim, o poeta revela de forma mais ostensiva aquilo que o próprio poema ia revelando por meio de seus procedimentos e sua estrutura movimentada: o “Poema!” e as diretrizes dadas a ele por seu criador:

- (33) Poema! – suspende o impulso ártico da nomeação! Tu bordarás a descrição  
(34) púrpura de uma flor libertadora. Os teus lábios fechar-se-ão à obliquidade  
(35) porosa da prosódia. Ordenarás a extensa nomenclatura da imagem. Não  
(36) te detenhas no estuário reversível da metáfora! Cumpre o espírito emissário  
(37) das hierarquias outonais! Regressam já as aves indicativas do idioma. Elas  
(38) dizem: “está próxima.”  
(39) Ei-la – a cidade.

(JUDICE, 1991, p.12-13)

Há alteração no ritmo e na sintaxe desses versos, quase um manifesto literário, em que o poeta exclama e usa imperativos, apontando caminhos para a composição. Finalmente, ele consegue ordenar aquilo que entende por poema, libertando-se das amarras do passado. Sua “noção de poema” começa, pois, a ser esboçada, partindo de postulados como a interrupção da nomeação e a adesão à descrição – e o rompimento com determinada “noção de poema” em que este, de alcance ontológico, “nomeia” o objeto renovando seu sentido –; porém, “descrição púrpura” e dada pelo “bordado”, ou seja, inovadora, artística. Outrossim, nota-se o afastamento das regras de prosódia; a ordenação das palavras na “imagem”; e, finalmente, a ultrapassagem do momento metafórico, no qual, para existir, esse “Poema” não deve se paralisar. Cumpre ressaltar que toda essa estrofe configura a superação do conflito entre o passado/formação literária do poeta e seu anseio por algo novo.

É significativa a enumeração (caótica) dos itens para que o eu poético consiga criar sua noção de poema (e só assim consiga chegar ao “como”): ela não é canônica, também não totalmente inovadora, mas intenta ultrapassar os imperativos da linguagem poética (a imagem, a metáfora, a prosódia), em busca de si mesma. É assim que, enfim, o esforço para criar o poema se acaba, e é possível ver ao menos uma “cidade”, no último verso. Imprevisível, sem dúvidas, sobretudo porque a composição acaba no momento em que ela, “a cidade”, uma das cidades anunciadas no início da composição, surge. Em contrapartida, de modo bastante denso, o próprio poema é completamente movimentado e caótico como uma cidade.

Ele é inteiro um movimento, uma busca e um processo, não somente nas sínteses semânticas contidas nas expressões supra-adjetivadas (chamemo-las assim), mas também na estrutura composicional. Os versos longos, como que configurando um contínuo ilimitado, mostram, como em um “jato”, as implicações inerentes à invenção poemática e o percurso do poeta; o uso das linhas inferiores para prolongar os versos provoca um vai e vem no olhar do leitor, como se o poema transitasse, ou sobrevoasse um longo espaço aéreo, rapidamente, até localizar, enfim, “a cidade”. A presença das “aves indicativas do idioma” pode reforçar essa imagem de sobrevôo, bem como cria a imagem da inspiração, da fúria com que o poeta cria, rondando, sobrevoando, o papel em branco.

Ademais, o texto configura o diálogo com várias poéticas: barroca, clássica, romântica, até surrealista – veja-se a enumeração caótica e a semelhança com a escrita automática (embora seja apenas um caso de semelhança) –; e apresenta a tensão entre a recuperação e a ruptura com o passado. Coloca-o em evidência, mas, ao mesmo tempo, desautoriza-o.

Cumprе ressaltar a importância do passado artístico em várias criações do livro: a formação do autor, as leituras de antigos e modernos, o diálogo com eles, informa muitos de seus poemas, cujo canto abrange mitologias, expressões e imagens simbolistas, posturas românticas, expõe palavras como barroco e neoclássico, faz referências à Mallarmé e Hölderlin etc. O livro, assim, vai se tornando um mosaico de poéticas, ao mesmo tempo em que estas, juntas, formam a noção de poema de seu autor, noção esta sempre presente em seu horizonte, pois, conforme já adiantamos, Júdice não deixa de recorrer à intertextualidade ao longo de toda a sua obra, como lembra, também, Alves (2006, sem página), ao abordar toda sua poesia.

A primeira composição é um exemplar de como o poeta insere seu leitor na problemática e nos movimentos do processo criativo. Aliás, a ideia do “movimento” fora antecipada pelo artista, no texto prefaciador da primeira edição da obra, em que se lê: “[...] Tudo se pode reduzir a fórmulas simples de movimento.” (1972, p.11), e que termina com uma síntese acerca de todos os poemas da obra, e, parece, do que é esse “movimento”: “E pude assumir as violentas consequências do poema, a vontade desordenada, o espírito inquieto da criação” (1972, p.13). Do mesmo modo, Y. K. Centeno, na recensão crítica da obra para a revista *Colóquio Letras*, afirma, com relação ao poeta: “[...] tudo lhe serve de pretexto, de ponto de partida, nos poemas que põe em **movimento**.” (1972, p.81, negrito nosso).

Se o termo “noção” tem como sinônimos as palavras “conhecimento” e “ideia”, é fato que ele é desconstruído nesse livro de Júdice. O que se conhece, em geral, como “poema” nem sempre é exatamente o que o autor coloca nas páginas do livro. Pegue-se, por exemplo, a composição “A praia de Tourgeville” (inspirada pela obra do pintor impressionista Eugène Boudin), cuja estrutura inicial é em versos que vão tornando-se

cada vez mais longos e meditativos, à maneira de um ensaio sobre arte, sobretudo neste trecho final:

[...]

Na origem, a ausência quase de desenho. A sóbria oposição de umas a outras manchas, o litoral sem o difícil contorno dos rochedos, formas extensas e assimétricas – isto é, uma arte intimista que, recusando o barroco, assume a inteira claridade do seu próprio desenho, recusa o desígnio e a estética, interessa-se, com sábio misticismo, pela melancolia e pela tristeza, pela fúria tranqüila da composição, pelo estudo da alma e da paisagem, pela descoberta da sombra e da cor, pelo movimento da realidade, pela pura alusão.

(JUDICE, 1991, p.19)

Note-se que essas palavras conservam os mesmos sentidos implícitos no poema anteriormente visto, “Apogeu da Gramática”: trata-se de obsessão idêntica pelo processo criativo que rompe com as formas habituais e com o passado – “ausência quase de desenho”; “recusando o barroco”; “recusa o desígnio e a estética” –, e de suas etapas, técnicas e perspectivas – “estudo da alma e da paisagem”; “descoberta da sombra e da cor”; “movimento da realidade”; “pura alusão”.

Ademais, todo o poema “borda a descrição púrpura”, ou seja, assim como apontou na sua noção de poema da primeira composição do livro, a significação em “A praia de Tourgeville” se dá por meio de descrições do quadro; porém, descrições “bordadas”, pois não diretas ou imparciais, mas misturadas à reflexão e às impressões do sujeito lírico: “Neste óleo de tela, assinado em baixo, à esquerda,/ parece-me ver o excessivo amor com que, alguns dias, olho/ o horizonte inteiro e as nuvens, como se chovesse [...]” (JÚDICE, 1991, p.18). Cumpre, assim, outra estratégia “meta-artística”, posto que as impressões descritas no poema são retiradas de uma obra impressionista.

É preciso ressaltar que o “movimento”<sup>5</sup> anunciado no texto prefaciador, notado por Centeno, e há pouco analisado detidamente em “Apogeu da Gramática” enquanto agitação criativa, continua sendo explorado em “A praia de Tourgeville”, em três camadas: ele é sugerido pela pintura de Boudin – “a espuma embranquecida das **ondas que rebentam**” (JÚDICE, 1991, p.18, negrito nosso); “a leve impressão do **vôo das**

**gaivotas**” (JÚDICE, 1991, p.18, negrito nosso) –; é imaginado no próprio ato do pintor, que procura “o **movimento** natural da paisagem” (JÚDICE, 1991, p.18, negrito nosso) e que “fixou, [...] com **mobilidade** sugerida, a praia/ de Tourgeville [...]” (JÚDICE, 1991, p.19, negrito nosso); e está, enfim, na reflexão do poeta acerca da obra, tentando recuperar o movimento criativo do pintor, nos versos transcritos acima. É reforçado, também, pela epígrafe da composição, uma espécie de apresentação enciclopédica do artista (não sabemos se o autor retirou-a ou não de algum catálogo ou livro sobre arte): “BOUDIN, Eugène – Pintor do ar livre, do céu e do mar, foi o primeiro a procurar fixar os aspectos **da constante transformação da natureza**” (JÚDICE, 1991, p.18, negrito nosso).

Eis um poema cuja noção só pode ser pensada depois de lido. Poesia? Ensaio sobre arte? Meditação? Ele corresponde (como vários outros do livro) a traços marcantes na poética pós-modernista, vários deles elencados por Arnaut no capítulo “Para uma poética do post-modernismo”, no livro *Post-Modernismo no romance português contemporâneo. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu*. Com efeito, se as reflexões de Arnaut (2002, p.17) acerca das várias linhas condutoras da teoria pós-modernista levam-na a crer que, na narrativa desta tendência literária, são “ostensivamente subversivas” características como a “mistura de gêneros”, a “polifonia” e a “metaficção”, é possível concluir que Nuno Júdice pratica uma poesia inserida nas perspectivas pós-modernistas, que, também de modo ostensivo, subverte o que se concebe como poema, misturando a polissemia própria do gênero poético à meditação e ao ensaio, a divisão em versos à estrutura prosaica; desconstruindo, enfim, a noção de poema como algo pronto, belo e acabado, inserindo-se na metapoesia de modo meditativo e crítico.

“A praia de Tourgeville” “desautomatiza” o leitor, que já não lê apenas um “poema” em suas noções canônicas, mas um poema que incorpora outros gêneros, mistura traços do ensaio, da própria poesia, e até da catalogação enciclopédica (na epígrafe). O mesmo acontece em outras criações contaminadas por procedimentos da narrativa ou por meditações, como “A procura da evidência” (JÚDICE, 1991, p.20), “Segundo poema sobre a morte” (JÚDICE, 1991, p.23) e “Destino e morte, espanto” (JÚDICE, 1991, p.50), o que se relaciona, mais uma vez, ao pós-modernismo literário, e



sua tendência a causar “[...] a frustração das expectativas do leitor e a recusa em fornecer uma visão organizada e totalitária do mundo” (ARNAUT, 2002, p.43)<sup>6</sup>. “Pós-modernismo” ou não, o certo é que o poeta se insere entre as tendências mais relevantes da literatura de sua época.

Os textos do livro de 1972 têm títulos significativos como, por exemplo, “Matisse”, “Os modos desconhecidos de ser”, “O movimento da obsessão”, “Regra de Composição”, “Itinerário”, “Stephane Mallarmé”, “Os corredores do poema” e “Holderlin”; alguns, remetendo o leitor a outros artistas (como foi visto em “A praia de Tourgeville”), e revelando a “espaçosa genealogia” anunciada na primeira composição do livro; outros, relacionados à semântica do movimento – “itinerário” e “corredores do poema” entre eles –, enfim, “Os modos desconhecidos do ser” é, mais uma vez, uma especulação sobre o “ser” do poema, e note-se que são “desconhecidos” (não há apenas concepções já determinadas). A pergunta primeira colocada em “Apogeu da Gramática” – Como? – o poeta ainda tenta responder nesta, que é a nona composição do livro, conforme pode ser notado nos trechos transcritos:

A poesia é o teatro, diz-me uma voz interior. Representar-me  
em cada poema, montar-me um personagem, uma acção, um ambiente.

[...]

Conheci a primeira das minhas derivações. Sentei-me a escrever,  
esperando por uma palavra, uma frase, uma citação  
que me permitissem avançar, sair do lugar estéril da memória,  
escrever. Comecei por receber uma revelação central, o núcleo  
do texto, a imagem que me forneceria o assunto. Depois,  
desenvolvendo verso a verso essa primeira intuição, pude  
esvaziá-la de toda a individualidade, fazê-la esquecer no conjunto  
ordenado do poema, dar-lhe emoção no ritmo próprio de cada estrofe.

(JUDICE, 1991, p.28)

O primeiro verso apresenta, de entrada, a subversão ontológica também própria da poética pós-modernista: “a poesia é teatro”. Mais uma vez, questiona-se uma “noção”, a do gênero poético, e rompem-se os limites de gêneros abertamente. Se

autores modernos puderam praticar o hibridismo de forma menos ostensiva – inserindo, por exemplo, uma rubrica teatral no poema, misturando procedimentos poéticos na narrativa –, Nuno Júdice nem se preocupa em esconder a *mélange des arts*, sobretudo porque ela se apresenta no nível reflexivo da criação. Este, por sua vez, é exposto, como em uma vitrine, na segunda estrofe apresentada. Cumpre ressaltar que o discurso filosófico também contamina a composição, a começar pelo título, além de, por exemplo, na afirmação: “toda identidade é falsa” (JÚDICE, 1991, p.28)

Para Centeno, nas páginas de *A Noção de Poema*, “oscilamos”, afirma, “entre o desejo (que se pretende lúcido) de uma Estética e a devastação real da criação poética” (1972, p.81). “Devastação” revelada em dezenas de versos: “Só, como se fosse a primeira vez, eu trabalho a página de um lado ao outro em branco” (1991, p.22), palavras do poema “O todo é pôr a maior relação possível”; “Veio-me ao espírito esta página. Ela desce, como um rio,/ para os largos estuários do amor” (1991, p.37), de “Itinerário”; “debruço-me atento/ para o movimento inútil das palavras sobre as palavras, das palavras/ sobre as frases” (1991, p.43), de “Os corredores do poema”; e em diversas outras composições. O vocábulo “poema(s)” aparece mais de quarenta vezes ao longo da coletânea, sem contar outras variantes que sinalizam a opção metadiscursiva, tais como “palavra”, “poesia”, “escrita”, “verso”, “canto”, todas, em geral, suspendendo a crença de que se lê algo pronto e acabado, longe de seu processo construtivo. E o poeta não abandona essa prática, que ressurge em todas as suas coletâneas poéticas posteriores.

Um livro de Júdice de 1992, coletânea de “estudos e teorias críticas” é significativamente chamado *O Processo Poético*. Nele, de fato, o autor – poeta e crítico – atenta para as manipulações poéticas de diversos artistas, dos franceses do século XIX e XX (Baudelaire, Mallarmé, Valéry e Claudel) a poetas lusitanos como Antero de Quental, os modernistas, chegando até os autores da década de setenta (em que *A Noção de Poema* fora publicada). No artigo “A poesia de setenta”, o crítico reflete sobre os principais caminhos trilhados por poetas dessa década, em Portugal, ilustrando suas reflexões com poemas de Joaquim Miguel Fernandes Jorge, Joaquim Manuel Magalhães, António Franco Alexandre e Rui Diniz, este último, citado também pelas mesmas palavras que compõem a epígrafe de *A Noção de Poema*.

A citação de Diniz vem a propósito de considerações de Júdice a respeito da ausência de teorias ou de uma poética organizada em torno dessas obras, concluindo o autor que isso é fato, “ainda que os poemas se procurem substituir ao raciocínio estético” (1992, p.165). E, antes de tal conclusão, o autor verificava que, nos poetas abordados, encontra-se

[...] a concepção do poeta enquanto personagem da linguagem – e não unicamente seu habitante. Se ele tem uma imagem, ele vai ao encontro da concepção do ‘retrato em movimento’ de que fala Herberto Helder, isto é, de uma concepção dinâmica do ser poético [...] (1992, p.164).

Essa é também a visão possibilitada pela obra *A Noção de Poema*: desvendando os “bastidores do poema”, Nuno Júdice apresenta o poeta como personagem da linguagem – “a poesia é teatro” – e imprime em suas páginas o “retrato em movimento” do poema, de seu ato criativo, da própria poesia. Tudo isso em uma lírica movimentada e não econômica o uso das palavras.

Talvez o Júdice de *Meditação Sobre Ruínas*, obra de 1994 que mereceu o prêmio da APE, não se mostre assim tão intenso e agitado, bem como há vários poemas mais detidos, concisos, nessa obra. Segundo o próprio título aponta, o tom dos poemas é, de fato, mais meditativo, calmo. A agitação, o fluir livre dos versos, o movimento, enfim, diminui nessa obra que se faz serena, como se pedisse a postura do meditar. Porém, a obra ainda trata dos mesmos assuntos e das mesmas fixações do autor, as ruínas de outras obras ou artes, as ruínas do próprio poema e a reflexão. Sendo assim, sua recolha de estreia, ora analisada, não está tão longe desse seu grande livro da década de 90.

Mostrando-se familiarizado com as experiências literárias mais importantes de sua época (neste caso, a década de setenta), mas de uma maneira muito própria, singular – o que sempre destaca um poeta entre seus pares – Nuno Júdice evidenciou, em *A Noção de Poema*, que não lhe interessava somente o poema pronto: as inúmeras tendências, reflexões, questões, presentes na obra, relacionam-na à poética pós-modernista, apontando, sempre, para o movimento criativo. Desvendam-no. Interrogam e anulam qualquer “noção de poema” pré-concebida, revelando um poeta de grande

alcance lírico, o que se confirmou em suas obras seguintes. Fica o leitor com a imagem, bastante impressiva, que encerra uma das criações do livro de 72: “Eis que está escrito. E mexe” (JUDICE, 1991, p.15)

## Referências

- ALVES, I. Nuno Júdice: Arte poética com melancolia. **Boletim de pesquisa NELIC**. Ilha de Santa Catarina, março de 2006, n. 08/09. <http://www.cce.ufsc.br/~nelic/boletim8-9/idaferreiraalves.htm>
- ARNAUT, A. P. **Post-modernismo no romance português contemporâneo**. Fios de Ariadne. Máscaras de Proteu. Coimbra: Almedina, 2002.
- CENTENO, Y. K. Nuno Júdice. *A noção de poema*. **Colóquio Letras**, Lisboa: Calouste Gulbenkian, n.09, p.80-81, setembro de 1972.
- JUDICE, N. **Meditação sobre ruínas**. 2.ed. Lisboa: Quetzal, 1996.
- \_\_\_\_\_. **O mecanismo romântico da fragmentação**. Porto: Inova, 1975.
- \_\_\_\_\_. **O movimento do mundo**. Lisboa: Quetzal, 1996.
- \_\_\_\_\_. **A noção de poema**. Lisboa: Dom Quixote, 1972 (Col. Cadernos de Poesia).
- \_\_\_\_\_. **Obra poética (1972-1985)**. Lisboa: Quetzal, 1991.
- \_\_\_\_\_. **O processo poético**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1992.
- PAZ, O. **Los hijos del limo**. México: Fondo de Cultura Económica, 2003.

---

1 Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da UNESP – Faculdade de Ciências e Letras – Araraquara – SP. Bolsa FAPESP. E-mail: chimenamsb@hotmail.com

2 O poema foi dividido em partes, devido à sua longa extensão, para melhor fluir a análise aqui realizada. Do mesmo modo, está mantida sua apresentação gráfica no livro, pois esta também é importante.

3 Conferir seu célebre poema “O lutador”, publicado no livro **José**, de 1942.

4 O primeiro poema de *O Mecanismo Romântico da Fragmentação* também apresenta, em determinado momento, essa relação entre o poeta, seu ato criador e a herança literária que o coloca entre a continuidade e a total ruptura. Os versos dizem: “[...] tenho/ alguns séculos de literatura, os olhos gastos,/ uma desmedida ambição de morrer no crepúsculo/ das gramáticas. Como // ignorá-las? [...]” (JÚDICE, 1975, p.13)

5 O interesse do poeta pela ideia de “movimento” não se dá só neste livro. Em 1996, publicou a obra *O Movimento do Mundo*, cuja poética não se interessa pelo “movimento

criativo” de modo tão obsessivo quanto na obra de 1972 (embora ela apareça), mas se baseia em outras conotações de “movimento”. Já não é tão somente o movimento do poema, agora, é o do mundo.

6 A afirmação de Arnaut é, na verdade, um resumo das ideias de Willian Spanos, cuja concepção da tendência abrange todas as obras que “[...] desde tempos imemoriais ensombram a seriedade do cânone literário [...]” (ARNAUT, 2002, p.43). Com efeito, é sabido que, sobretudo na poesia, outras tendências como o surrealismo, por exemplo, tentou essa frustração de expectativa do leitor, fazendo-o interrogar e refletir sobre a arte.

# UMA RELEITURA DA *ARS POETICA* DE ARCHIBALD MACLEISH COMO RECONCEPTUALIZAÇÃO DE “*UT PICTURA POESIS*”

Sigrid RENAUX (UFPR/UNIANDRADE)

**RESUMO:** Archibald MacLeish, poeta modernista da geração seguinte à de Pound e Eliot, expressou, com sua sensibilidade, técnica e dom lírico, as ansiedades existenciais comuns a sua época. Seu poema *Ars Poetica* (1926) foi o que melhor concretizou o novo senso modernista de arte e, apesar de ter sido considerado uma declaração poética do Imagismo, remete, já pelo título, às artes poéticas clássicas. Entre elas, à *Ars poetica* de Horácio, enfatizando, entre outros, o trabalho e a disciplina como fatores criativos, a unidade poética, o estilo e o “*utile dulci*”. Mas é do preceito “*ut pictura poesis*” que surgiu um corpo extenso de especulações estéticas e de teorias da arte que prevaleceram do século XVI ao XVII, pois elas ofereceram uma fórmula para analisar as relações entre poesia e pintura. A partir desses pressupostos, este trabalho apresenta uma releitura da *Ars poetica* de MacLeish apoiada nos preceitos horacianos, a fim de mostrar como o resgate de “*ut pictura poesis*” por parte de Mac Leish – com sua ênfase em clareza, concretude e economia na criação da obra de arte numa nova realidade histórica, artística e cultural – foi inspirador para continuar o rompimento com as poéticas gastas do final do século XIX.

**PALAVAS-CHAVE:** poética moderna; poética clássica; poesia norte-americana moderna.

**ABSTRACT:** Archibald MacLeish, as a modernist poet belonging to the generation following Pound and Eliot, has expressed, with his sensibility, technique and lyrical gift, the existential anxieties common to his times. Although his poem *Ars Poetica* (1926), which has best concretized the new sense of modernist art, has been considered a poetic statement of Imagism, it also retrieves, already in its title, classical poetics. Among them, Horace’s *Ars poetica*, which emphasizes work and discipline as creative factors, poetic unity, style and “*utile dulci*”. But it is from his precept “*ut pictura poesis*” that an extensive corpus of aesthetic speculations and of art theories has arisen, which have predominated from the 16th to the 18th centuries, for they have offered a formula to analyse the relations between poetry and painting. From these presuppositions, this article presents a rereading of MacLeish’s *Ars poetica* based on the Horatian principles, in order to show how MacLeish’s retrieving of “*ut pictura poesis*” – with its emphasis on clarity, concreteness and economy in the creation of the work of art in a new historical, artistic and cultural reality – was seminal to continue the rift with the outworn poetics of the late 19th century.

**KEY WORDS:** *modern poetics; classical poetics; modern American poetry*

Falemos da poesia – dela mesma e das suas espécies, da efetividade de cada uma delas, da composição que se deve dar aos mitos, se quisermos que o poema resulte perfeito, e, ainda, de quantos e quais os elementos de cada espécie e, semelhantemente, de tudo quanto pertence a esta indagação – começando, como é natural, pelas coisas primeiras.

(ARISTÓTELES, 1973, p.444)

Começemos, pois, “pelas coisas primeiras”: como é de notório saber, a *Arte poética* de Aristóteles – como reflexão sobre os problemas da arte em geral e da literatura em particular a partir de uma realidade histórico-artístico-cultural, como enfatiza Brandão – tem importância capital na história do pensamento humano e da crítica literária. Ela é base e protótipo para todas as artes poéticas posteriores, formando, com a “Epístola aos Pisões” de Horácio e o tratado de Longino sobre “O Sublime”, “os três momentos da poética antiga” (ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO, 1992, p. 1). Consequentemente, até a Renascença, a maior parte das premissas sobre poética estão baseadas em Aristóteles e Horácio e se solidificaram numa doutrina prescritiva e mimética, como atestam a *Art Poétique* de Boileau (1674) e o *Essay on Criticism* de Pope (1711) inspirado em Boileau.

É apenas no século XIX que o pensamento ocidental começou a se desvincular das premissas aristotélicas, quando o Romantismo se afasta da concepção de poética como imitação do mundo externo, enfatizando a expressão do poeta baseada na concepção criativa da imaginação. Essa revolta dos românticos contra o que consideravam um formalismo inerte e mecânico da retórica neoclássica ficou concretizada nas poéticas de Schlegel, Wordsworth, Shelley, Coleridge e Hegel, que conceberam o poema como um organismo governado por seus próprios princípios. Deste modo, se a poética havia se identificado com regras sob a prescrição neoclássica, ela agora participava do descrédito que o Romantismo verteu sobre as regras e poucas poéticas prescritivas têm sido escritas desde então.

Quando chegamos ao século XX, o próprio termo poética – como teoria sistemática de poesia – acabou sendo aplicado a quase todas as atividades humanas, generalização esta que incorporou à sua função inicial o sentido de crítica literária, de estudo sobre a poesia ou estética, ou ainda de teoria do discurso literário. Como comenta Tadié,

[...] assistimos, primeiro junto aos formalistas russos, depois junto a nossos contemporâneos, a partir de 1960 mais ou menos, a um renascimento da poética não para aprender a compor poemas – ou romances, ou peças de teatro – , mas para mostrar aquilo que possuíam em comum, como eram feitos, qual era a essência de seu gênero. (1992, p. 239).

Ou, segundo Koshiyama, “o que se discute a partir do termo *poética* é uma reflexão sobre a criação, e como, nesta, a experiência do mundo e a arte da poesia vêm se interligar” (2003, p. 83).

Entretanto, ao lado do grande número de ensaios críticos que determinam a posição da poética no século XX, seja em relação à poética da prosa ou da poesia, permanecem e continuam surgindo novas “artes poéticas” *stricto sensu* por parte dos poetas, tanto em declarações em prosa como em poesia. Assim, o ideal de poesia de um determinado poeta, ou seja, sua poética, encontra-se concretizada em seus poemas, podendo tomar a forma de uma poética normativa, ou seja, uma declaração sobre o que a poesia deveria ser, conforme as poéticas clássicas e neoclássicas, como tomar a forma de uma poética descritiva, ou seja, uma declaração filosófica sobre o que a poesia é, independente dos desejos ou exigências dos teóricos, concepções essas que construíram, no passado, as duas tendências opostas de crítica, que se cristalizaram na famosa dicotomia clássico-romântica.

A partir dessas considerações, iremos apresentar uma releitura da *Ars poetica* de Archibald MacLeish, a fim de salientar como este poeta, considerado uma das figuras mais importantes da geração seguinte à de Pound e Eliot e portanto dentro da vertente principal do modernismo literário norte-americano, faz sua declaração poética partindo de uma posição prescritiva clássica. Pois, mesmo se “nenhum poema expressou melhor o senso modernista da arte do que sua *Ars Poetica* (1926), com a declaração final: “*a poem should not mean/ but be*”<sup>2</sup>(KIMMELMANN, ed., 2005, p. 297), torna-se no



mínimo instigante verificar por que razão MacLeish recorre à *Ars Poetica* de Horácio a partir do título de seu poema, para prescrever como deve ser um poema no século XX.

Convém ainda lembrar que, se por um lado a *Ars poetica* de MacLeish foi considerada uma declaração da poética do Imagismo, por outro MacLeish não foi um imagista, a não ser por praticar uma apresentação clara, econômica e concreta (PERKINS, 1987, p. 37). O que MacLeish aproveitou do movimento modernista foi a necessidade de apresentar imagens de coisas concretas para sobressaltar o leitor; de achar o “correlato objetivo” de Eliot, em vez de citar emoções e afirmar pontos de vista gerais. Aprendeu a não apresentar demais, já que uma imagem pode sugerir mais do que os parágrafos possam dizer. Percebeu que uma sintaxe rápida é mais importante que a gramática <sup>3</sup> (PERKINS, 1987, p. 50).

Se o título *Ars poetica* é usado tradicionalmente para obras sobre a filosofia da poesia e nos remete imediatamente às artes poéticas clássicas, ele resgata, em específico, a *Epistola ad Pisones* de Horácio – chamada de *Ars poetica* por Quintiliano –, escrita em seus últimos anos de vida (14-13 a.C.) e, portanto, como comenta Brandão, expressando seu “pensamento literário maduro” (ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO, 1992, p. 6). Como o transmissor mais importante da influência helenística sobre o pensamento romano e conseqüentemente renascentista sobre poesia, Horácio insiste na adequação do estilo e, acima de tudo, na elegância e polimento, conseguidos através de trabalho árduo. Esses temas recorrem nas três cartas mais importantes do *Segundo Livro das Epístolas*, mas é na “Epístola aos Pisões” que ele dá expressão plena à sua opinião sobre poesia.

Segundo Brandão, um dos pontos centrais de seu classicismo desenvolvido nessa epístola é o fato de a obra ser “regida por leis que podem ser apreendidas e formuladas”: Horácio “tem consciência de que há sempre uma lógica interna que comanda a composição da obra e que a unidade nasce da ordem dos componentes, o que implica na seleção dos aspectos a serem reunidos em função do efeito totalizante final” (ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO, 1992, p. 7).

Como Horácio aconselha, no início da epístola,

Vocês, que escrevem, tomem um tema adequado a suas forças; ponderem longamente o que seus ombros se recusem a carregar, o que agüentem. A quem domina o assunto escolhido não faltará eloqüência, nem lúcida ordenação. A força e a graça da ordenação, se não me engano, está em dizer logo o autor do poema enunciado o que se deve dizer logo, diferir muita coisa, silenciada por ora, dar preferência a isto, menospreço àquilo (1992, p. 56).

Na leitura do poema de MacLeish, iremos perceber, imediatamente, como “o autor do poema diz logo o que se deve dizer logo”, pois ele já estabelece, no dístico inicial, que sua *Ars poetica* será prescritiva: como um poema **deveria ser**. A repetição explícita de “a poem should be”, em cinco dos doze dísticos que compõem o poema, criando paralelismos sonoros, sintáticos e semânticos e, assim, sua estrutura artística, revela também a “lúcida ordenação” horaciana, tão “viva entre os artistas e os pensadores antigos” e “um dos fatores de sua permanente atualidade”, como afirma Brandão (ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO, 1992, p. 7), e agora concretizada em MacLeish e em seu modo de ver e sentir o mundo atual através da obra de arte:

*A poem should be palpable and mute  
As a globed fruit,*

*Dumb  
As old medallions to the thumb,*

*Silent as the sleeve-worn stone  
Of casement ledges where the moss has grown –*

*A poem should be wordless  
As the flight of birds.*

*A poem should be motionless in time  
As the moon climbs,*

*Leaving, as the moon releases  
Twig by twig the night-entangled trees,*

*Leaving, as the moon behind the winter leaves,  
Memory by memory the mind –*

*A poem should be motionless in time  
As the moon climbs.*

*A poem should be equal to:  
Not true.*

*For all the history of grief  
An empty doorway and a maple leaf.*

*For love  
The leaning grasses and two lights above the sea –*

*A poem should not mean  
But be.*

(1950, p. 473)<sup>4</sup>

#### Os preceitos de Horácio sobre estilo –

Outrossim, se, empregando-se delicada cautela no encadeamento das palavras, um termo surrado, graças a uma ligação inteligente, lograr aspecto novo, o estilo ganhará em requinte. Se acaso ideias nunca enunciadas impuseram a criação de expressões novas, será o caso de forjar termos que não ouviram os Cetegos de túnica cintada. Tomada com discrição, tal liberdade será consentida e palavras novas em folha terão curso quando pingarem da bica grega, numa derivação parcimoniosa. (1992, p. 56).

– também são adotados por MacLeish: por estar preceituando como um poema deve ser através de comparações paradoxais, os próprios paradoxos lançam uma luz nova sobre as palavras já “gastas” pelo uso, no sentido de elas lograrem serem vistas sob um aspecto inusitado. Assim, se MacLeish não forjou termos novos, ele certamente forjou novas maneiras de expressá-los, ao afirmar que “*a poem should be equal to: / Not true*”.

A fórmula “*miscuit utile dulci*” que Horácio atribuía aos poetas – “os poetas desejam ou ser úteis, ou deleitar, ou dizer coisas ao mesmo tempo agradáveis e proveitosas para a vida. [...] Arrebata todos os sufrágios quem mistura o útil e o agradável, deleitando e ao mesmo tempo instruindo o leitor” (1992, p. 65) é igualmente empregada por MacLeish: o “agradável”, através da beleza das imagens do mundo referencial que concretizam a comparação do poema com artefatos ou com a natureza, é, portanto, também “útil”, porque está nos ensinando como deve ser um poema no século XX.

Por outro lado, a precisão e síntese que caracterizam a própria *Ars poetica* horaciana – “O que quer que se preceitue, seja breve, para que, numa expressão concisa, o recolham docilmente os espíritos e fielmente o guardem; dum peito já cheio extravasa tudo que é supérfluo” (1992, p. 65) – impregnam todos os preceitos de MacLeish, pois, ao determinar que um poema deveria ser composto por imagens, em vez de expressar ideias ou sentimentos, está simultaneamente afirmando a importância da precisão e síntese do concreto: “*For all the history of grief / An empty doorway and a maple leaf. / For love / The leaning grasses and two lights above the sea*”. Toda a história da tristeza pode ser expressa pela imagem de um solar de porta vazio, ou de uma única folha de ácer, assim como o sentimento do amor pode ser captado simplesmente por hastes de grama inclinadas, ou por duas luzes sobre o mar.

Entretanto, ao Horácio definir que

Poesia é como pintura; uma te cativa mais, se te deténs mais perto; outra, se te pões mais longe; esta prefere a penumbra; aquela quererá ser contemplada em plena luz, pois não teme o olhar penetrante do crítico; essa agradou uma vez; essa outra, dez vezes repetida, agrada sempre. (1992, p.65).

É que atingimos o ponto em que o poema de MacLeish não só concretiza o preceito “*ut pictura poesis*” ao usá-lo como elemento básico em seus dísticos mas, simultaneamente, reescreve e reconceptualiza esta similaridade entre poesia e pintura, deste modo renovando o diálogo entre duas artes poéticas inseridas em diferentes realidades espaciais, temporais e culturais.

Como o histórico da expressão revela, sugestões sobre semelhança entre poesia e pintura já haviam sido feitas antes de Horácio, que conhecia a declaração de Simonides de Keos (registrada por Plutarco, como lugar comum, um século antes da *Ars poetica*): “a poesia é um quadro falante, a pintura [é] poesia silenciosa”<sup>5</sup> (PREMINGER & BROGAN, eds., 1993, p. 1339). A comparação horaciana asseverava a similaridade, se não a identidade, da pintura e poesia e deste cerne surgiu um *corpus* extenso de especulações estéticas e de teorias da arte que prevaleceram do século XVI ao XVIII. Enquanto poucos poetas concordavam que a pintura sobrepujava a poesia em imitar a natureza humana em ação e em mostrar uma beleza ideal neoplatônica acima da

natureza, a maioria deles desprezava o campo da pintura pela glória maior da poesia e anunciaram que os pintores preeminentes eram os poetas. Deste modo, “*ut pictura poesis*” ofereceu uma fórmula para analisar a relação da poesia com a pintura e com outras artes, fórmula esta que provou ser útil em muitas ocasiões: como norma para orientar o fazer artístico, como estímulo ao argumento estético e como elemento básico em diversas teorias da poesia e das artes (PREMINGER & BROGAN, eds., 1993, p. 1339-40).

Se num primeiro momento a comparação estabelecida no primeiro dístico parece paradoxal – “*A poem should be palpable and mute! As a globed fruit*” – este paradoxo poderia ser explicado ao visualisarmos uma natureza morta de Cézanne, na qual cores, solidez e linhas transmitem a mesma emoção estética que um poema, resgatando, através de “*palpable*”, não só a visibilidade mas a taticidade de uma fruta redonda, pois só podemos tocar coisas concretas. A aliteração “*poem/palpable*”, por sua vez, enfatiza ainda mais, através do paralelismo sonoro, a concretude que “*palpable*” transmite a “*poem*”.



Além disso, a esfericidade de “*globed fruit*” nos remete não só ao globo terrestre, no sentido de que um poema abarca a totalidade das coisas, mas confirma o simbolismo do círculo como perfeição, completude, ambos já prefigurados nos doze dísticos que compõem o poema, pois o próprio número doze já simboliza perfeição e completude (VRIES, 1974, p.478). O termo “*mute*”, por sua vez, além de rimar com “*fruit*”, deste modo aproximando as duas palavras sonora mas também

conceptualmente, recupera “*ut pictura poesis*”, pois a pintura, como beleza visual, é poesia silenciosa. O poema, portanto, é um objeto completo e perfeito, cuja compreensão advém de nossa capacidade de absorvê-lo em sua concretude e silêncio.

O dístico seguinte, “*Dumb/ As old medallions to the thumb*”, reitera o silêncio, a forma circular, a concretude e a taticidade da primeira imagem, através dos medalhões antigos, com suas inscrições gastas pelo uso ao toque do polegar, mas, mesmo assim, testemunhas mudas e concretas de épocas passadas. Similarmente aos efeitos sonoros do dístico anterior, a rima “*dumb/thumb*” e a aliteração “*dumb/medallions*” contribuem para a aproximação sonora e conseqüentemente semântica das palavras, reiterando a conhecida afirmação de Jakobson: “palavras de som semelhante se aproximam quanto ao seu significado” (1970, p. 151).

Esta mesma percepção de antiguidade e silêncio é agora projetada no terceiro dístico, “*Silent as the sleeve-worn stone/ Of casement ledges where the moss has grown*”, ao preceituar que um poema deveria ser silencioso como a pedra gasta do peitoril de janelas em que cresceu o musgo: se a pedra já é simbólica de silêncio, além de conotar testemunho e lembrança pelo fato de estar gasta pelo uso, como os medalhões antigos, o musgo que cresceu sobre essa pedra sugere o passar do tempo, deste modo amalgamando tempo, silêncio e concretude. A qualidade e importância desse silêncio é ainda ressaltada pelos diversos paralelismos sonoros que recuperam “*silent*” através da repetição da sibilante /s/ em “*sleeve/stone/casement/moss*”.

A série de qualificativos expressando silêncio – “*mute*”, “*dumb*”, “*silent*” – ou concretizando-o sonoramente, como visto, é agora completada com “*wordless*” no dístico seguinte – “*A poem should be wordless/ As the flight of birds*”, aumentando assim o paradoxo estabelecido a partir dos dísticos anteriores, pois a primeira expectativa de um leitor é que o poema fale a ele sonoramente, através de palavras, palavras essas que agora são “retiradas” do poema. Se a palavra é um grupo de fonemas com uma significação, ou sua representação gráfica, manifestação verbal ou escrita, ou ainda expressão do pensamento, parece evidente que o poeta está se referindo à abstração da mesma como ideia, enquanto que imagens, como o vôo dos pássaros, dispensam apresentação. A beleza visual desta imagem é ainda realçada pelo

movimento contido no vôo dos pássaros, por si já simbólicos de espiritualização, imaginação e criação, como as próprias palavras.

Se os quatro primeiros dísticos já estabelecem a ideia de que um poema deveria falar concretamente através de imagens que falam silenciosamente por si mesmas, pois o significado de uma coisa está na própria coisa, nos quatro dísticos seguintes o poeta prescreve que

*A poem should be motionless in time*

*As the moon climbs,*

*Leaving, as the moon releases  
Twig by twig the night-entangled trees,*

*Leaving, as the moon behind the winter leaves,  
Memory by memory the mind –*

*A poem should be motionless in time  
As the moon climbs.*

Isto é, o fato de o ascender da lua no espaço ser imperceptível a nossos olhos, pois quando nos damos conta já está em outro lugar, sugere sua imobilidade temporal. Simbólica da alma, da imaginação, do silêncio e da inspiração poética, a lua como esfera celeste também participa do simbolismo do círculo como eternidade e perfeição, deste modo recuperando, por um lado, as imagens de completude da fruta redonda e dos medalhões e, por outro, apontando para as imagens subsequentes. Pois da mesma maneira que um poema deveria ser imóvel no tempo, como a lua, ele também deixa nossos pensamentos, imperceptivelmente, memória após memória, assim como a lua – guardiã da memória – desprende imperceptivelmente os ramos das árvores emaranhadas da noite. A repetição do quinto dístico no oitavo apenas confirma esta imobilidade aparente do poema no tempo, assim como a lua que ascende imperceptivelmente no espaço. As imagens desses quatro dísticos estão ainda unidas, por sua vez, não só por repetições de palavras, mas por uma série de paralelismos sonoros, como a repetição da consoante /m/ em “*poem/ motionless/ time/ climbs/ memory /mind*”, além da aliteração –

no sentido de repetição da sílaba tônica – “*leaving/releases*”, e da rima visual e assonância em “*releases/trees/leaves*”, todos eles contribuindo, mais uma vez, para a “fluência harmoniosa no falar” que, segundo Horácio, a Musa concedeu aos gregos (1992, p. 64).

O dístico seguinte, “*A poem should be equal to:/ Not true.*”, não apenas reafirma pela quinta vez o preceito, mas o faz através de uma equação matemática: um poema deveria ser igual a “não verdadeiro”. A rima parcial “*to/true*” reforça a noção de que a verdade do poema ou da obra de arte não está numa relação direta com a realidade exterior, mas com sua própria realidade, a realidade do artista que compôs o poema ou pintou o quadro. Por esta razão, nos dísticos seguintes

*For all the history of grief  
An empty doorway and a maple leaf.*

*For love  
The leaning grasses and two lights above the sea –*

Para contar toda a história da tristeza, basta mostrar um vão de porta vazio – este umbral que leva de um estado do ser a outro, com sugestões de casa vazia, de alguém que se foi, de fim de um relacionamento e uma folha de ácer, simbolizando solidão, felicidade passada, transitoriedade. A rima “*grief/leaf*” bem como a assonância em “*way/maple*” e “*all/doorway*” contribuem, uma vez mais, para aproximar som e sentido.

E, da mesma maneira que a tristeza é concreta, também o amor pode ser projetado pelas imagens de hastes de grama inclinadas e de duas luzes sobre o mar. Não há necessidade de definições, de palavras abstratas para expressá-lo, pois as hastes de grama, simbólicas de pessoas comuns e de pensamentos amorosos, já conotam proximidade, intimidade, companhia, assim como duas luzes sobre o mar remetem não apenas ao equilíbrio do número dois mas também à energia cósmica, ao otimismo, à força criativa da luz sobre a vastidão do mar. Também neste dístico a aliteração em “*love/leaning/lights*”, a rima interna “*love/above*” e a assonância “*leaning/sea*” realçam a unidade sonora e semântica das imagens, confirmando que a escolha dos termos, por



parte de MacLeish, também projeta, uma vez mais, o trabalho de sua “lima”, pois, segundo Horácio, “o poema que não tenha sido apurado em longos dias por muita rasura, polido dez vezes até que uma unha bem aparada não sinta asperezas” (1992, p. 63), deve ser retido.

O poema termina com o preceito “*A poem should not mean/ But be*”, no qual a fórmula “*a poem should be*” é reorganizada a fim de salientar a colocação da palavra “*be*” como a última do poema, enquanto a negação “*a poem should not mean*”, apenas enfatiza mais uma vez como o Significado de um poema não é tão importante quanto o Significante, nem o abstrato tão importante quanto o concreto. Significar é ter o sentido de, exprimir, traduzir-se por, em contraposição a Ser, aquilo que é, que existe, forma, figura: eu sou o que sou. Esta oposição entre “significar” e “ser” é simultaneamente concretizada através da rima final “mean/be”, pois, como já salientava Hopkins, “existem dois elementos na beleza que a rima oferece ao espírito, a semelhança ou igualdade de som e a dessemelhança ou diferença de significado”(HOPKINS, apud JAKOBSON, 1970, p. 145)<sup>6</sup>, evidenciando como a oposição nos significados de “mean/be”, torna-se ainda mais evidenciada pela semelhança sonora entre ambas.

Se MacLeish quis unir o clássico ao moderno em seu “tratado” poético a fim de sugerir que as normas da boa poesia são atemporais, que não mudam em essência mesmo que os poemas mudem de época para época e de língua para língua, ele realmente realizou este tento, ao resgatar Horácio em pleno século XX, através do preceito “*ut pictura poesis*”. Este resgate, entretanto, só foi possível porque MacLeish, novamente dentro do espírito horaciano, não apenas usou sua inspiração, mas também seu engenho na construção do poema, pois, como diz Horácio, “já se perguntou se o que faz digno de louvor um poema é a natureza ou a arte. Eu por mim não vejo o que adianta, sem uma veia rica, o esforço, nem, sem cultivo, o gênio; assim, um pede ajuda ao outro, numa conspiração amistosa” (1992, p. 67).

E, ainda citando Horácio, se “a pintores e poetas sempre assistiu a justa liberdade de ousar seja o que for” (1992, p.55) e se também “é de justiça, em determinadas matérias, consentir com o mediano e o tolerável”, pois “o juriconsulto e o causídico mediocres [...] têm, não obstante, o seu valor” (1992, p. 66), mesmo assim,

“aos poetas, nem os homens, nem os deuses, nem as colunas das livrarias **perdoam a mediocridade**” (1992, p. 66), o que nos permite novamente afirmar que MacLeish certamente não incorreu na falta da mediocridade, ao usar sua “justa liberdade” para ousar e criar sua *Ars Poetica*.

## Referências

- ARISTÓTELES. **Arte poética**. São Paulo: Abril Cultural, 1973 (Os pensadores, v. IV).
- ARISTÓTELES. HORÁCIO. LONGINO. **A poética clássica**. Introdução de Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 1992.
- JAKOBSON, J. Linguística e poética. In: \_\_\_\_\_. **Linguística e comunicação**. São Paulo: Cultrix, 1970.
- KIMMELMANN, B. (Ed.). **20th century American Poetry**. New York: Facts on File, Inc., 2005.
- KOSHIYAMA, J. O lirismo em si mesmo: leitura de ‘Poética’ de Manuel Bandeira. In: BOSI, A. (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 2003. p.79-100.
- MACLEISH, A. *Ars poetica*. In: **The Oxford Book of American Verse**. New York: Oxford University Press, 1950.
- PARINI, J. (Introd.). **The Columbia History of American Poetry**. New York: Columbia University Press, 1993.
- PERKINS, D. **A History of Modern Poetry: modernism and after**. Cambridge: Harvard University Press, 1987.
- PREMINGER, A.; BROGAN, T.V.F. (Eds.). **The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics**. New Jersey: Princeton University Press, 1993.
- SILVA RAMOS, P. E. da. Tradução de “*Ars poetica*”. In: MONTEIRO, M. H. Direção. **Rosa do Mundo** (Porto: Assírio & Alvim, 2001). Disponível em [http://amata.anaroque.com/arquivo/2003/08/ars\\_poetica\\_poema\\_oferecido](http://amata.anaroque.com/arquivo/2003/08/ars_poetica_poema_oferecido) Acesso em 20/02/2010.
- TADIÉ, J. Y. **A crítica literária no século XX**. Rio: Bertrand Brasil, 1992.
- VRIES, Ad. de. **Dictionary of Symbols and Imagery**. Amsterdam: North-Holland, 1974.

---

<sup>1</sup> Professora do curso de Mestrado em Teoria Literária do Centro Universitário Campos de Andrade (UNIANDRADE) – CEP 81220-090 – Curitiba – PR – Brasil – e-mail: sigridrenaux@terra.com.br

<sup>2</sup> Minha tradução do original inglês.

3 Idem.

4 Um poema deve ser palpável, silencioso,/ como um fruto redondo./ Mudo/ como os velhos medalhões ao toque dos dedos./ Silente como o gasto peitoril de uma janela/ em que cresceu o musgo./ Um poema deve ser calado/ como a voz dos pássaros./ Como a luz que sobe,/ um poema deve ser imóvel no tempo,/ deixando, memória por memória, o pensamento,/ como a lua detrás das folhas de inverno;/ deixando-o como, ramo a ramo, a lua solta/ as árvores emaranhadas na noite./ Um poema deve ser imóvel no tempo/ como a lua que sobe./ Um poema deve ser igual a:/ não a verdade./ Para toda a história da dor,/ uma porta franqueada e uma folha de ácer./ Para o amor,/ as gramíneas inclinadas e duas luzes sobre o mar./ Um poema deve ser,/ e não significar. (trad. SILVA RAMOS, 2001).

5 Minha tradução.

6 Esta afirmativa de Hopkins, ampliando o alcance da função da rima, também é retomada por Jakobson, no mesmo ensaio, ao declarar que, “em poesia, qualquer similaridade notável no som é avaliada em função de similaridade e/ou dessemelhança no significado” (1970, p. 153).

# O IGNOTO VIANDANTE E O ITINERÁRIO RUMO AO NADA

Carolina Donega BERNARDES

**RESUMO:** A *Odisseia* (1938) de Kazantzakis (1883-1957) está estreitamente relacionada com *Ascese* (1927), sua obra anterior, seja na trajetória do herói Odisseu, seja na fundamentação filosófica que corporifica o personagem. Procuramos, neste artigo, perceber como se constitui a figura do herói por meio de sua trajetória ascética, que se dá a partir do canto XIV, percorrendo igualmente as etapas de superação que estruturam *Ascese* e compõem claramente na *Odisseia*. Assim, preocupamo-nos em realizar uma análise crítica das etapas vividas pelo personagem para compreender como Odisseu abandona a fama e seu nome e se torna o desconhecido viajante, em direção ao nada.

**PALAVRAS-CHAVE:** *Odisseia*; *Ascese*; superação; anonimato; filosofia.

**ABSTRACT:** The *Odyssey*, written by Kazantzakis, is deeply related to *Ascese* (The Saviors of God: Spiritual Exercises), his previous work, as we can see by the Odysseus' way or by the philosophical foundation that forms the main character of the book. In this article, we try to perceive how the heroes figure of Odysseus is shaped by his ascetic way, that begins in the XIV book, and to understand his travel between overcoming stages that are similar to *Ascese*'s ascetic course. Thus, to critically analyze the different phases lived by the character is our concern. In such a manner, we can comprehend how Odysseus abandons the fame and his name to become the unknown traveler that walks bounded to the nothingness.

**KEYWORDS:** *Odyssey*; *Spiritual Exercises*; *overcoming*; *anonymity*; *philosophy*.

## A Preparação

A figura de Odisseu constitui, desde o início de sua existência mítico-literária, um modelo, uma forma “multiforme” (*polytropos*) de vida humana cheia de potencialidades. As múltiplas características do herói lendário provêm das diversas tradições clássicas que procuraram traçar seus passos, desde o nascimento até seu retorno à pátria, e de diversas interpretações de sua simbologia por filósofos e escritores. O legado de Ulisses que parece ter suscitado maior abertura para especulações e tentativas de compreensão do mito se instala na própria *Odisseia* de

Homero, com a previsão do adivinho Tirésias, quando o herói faz sua descensão ao Hades. Como é comum nas previsões de adivinhos e oráculos, a mensagem de Tirésias prolonga-se ao futuro por sua ambigüidade, marcada na expressão grega *thanatos ex halos*, que pode significar que o herói teria uma morte “vinda do mar” ou “distante do mar”. Por essa previsão, Odisseu torna-se uma figura de longa duração, aberta às diversas interpretações, que intentam completar o anúncio de Tirésias. Assim, além de revelar a morte do herói pela expressão ambígua, o adivinho abre mais uma possibilidade para o futuro: sua viagem não terminaria com a chegada a Ítaca, como ocorre em Homero, mas se prolongaria para além do *nóstos*. Desse modo, Odisseu torna-se o viajante por excelência, ininterruptamente.

Inúmeras vezes recuperado pela tradição literária, o tema da viagem de Ulisses foi desenvolvido por autores como Dante Alighieri, Shakespeare, Giovanni Pascoli, Gabriele d’Annunzio, Alfred Tennyson, James Joyce, Haroldo de Campos, Nikos Kazantzákis, entre outros, seja para confirmar o ideal do herói nostálgico, que reencontra a terra natal, seja para reafirmar o ímpeto do herói, representando-o como eterno navegador de mares. Apesar de muitos autores se inspirarem no retorno de Ulisses como meta da navegação, é forte a tradição que escolhe representar o herói como insatisfeito com a chegada ao lar almejado e desejoso de continuar a viagem.

Extensa e variada é a discussão acerca da “última viagem de Odisseu”, explorada por escritores de todos os tempos, no entanto interessa-nos por ora incursionar na obra de Kazantzákis, autor que dedicou 33.333 versos à marcha incessante de Odisseu na poesia épica *Odisseia* (1938), uma continuação da epopeia de Homero.

O Odisseu kazantzakiano, semelhante à interpretação dada por Tennyson<sup>2</sup>, segue adiante em sua navegação, após a insatisfação sentida em relação à pátria e à família. Homem de múltiplos conhecimentos, experiente e sábio, o Odisseu de Kazantzákis não se contenta com os valores tradicionais e estabelecidos, deseja a fruição completa da vida. Tal sede de conhecimento e de experiências não é, porém, hedonística ou de mero aproveitamento da vida em sua plenitude, mas liga-se à ideia de prolongar as ações dos antepassados, de modo que não sejam esquecidos e não se

dissolvam no mundo dos mortos e sim que sirvam de adubo, de impulso para que o descendente siga mais longe, superando-se e promovendo a fundação do super-homem.

A superação, representada aqui pelo eterno viajar, associa-se ao pensamento de Nietzsche, filósofo que, por meio de Zarathustra, incentiva a força nos homens, sem qualquer intervenção divina. Em comunhão com diversas ideias de Nietzsche, e ainda com o conceito de élan vital de Bergson e da religião budista, Kazantzákis compõe seu próprio itinerário de superação e a ele nomeia ascese. Antes mesmo de encontrar em Ulisses seu protótipo de herói e de oferecer-lhe uma nova jornada a partir do retorno à Ítaca, o autor já elaborara em *Ascese Ossalvadores de Deus* (1927) as etapas de elevação para o alcance da liberdade plena.

Para Kazantzákis, a ascese não é a simples elevação ao sagrado por meio de mortificações ao corpo praticadas por ascetas e religiosos, mas é um percurso de superação de valores, dogmas e conceitos, formadores do pensamento e atitudes do homem, que o impedem de realizar avaliações próprias da realidade e ceifam seu poder criador. Assim, o autor não adota um único caminho para compor sua visão de mundo, mas aponta em várias direções como possibilidades para as escolhas criadoras do homem. A ascese kazantzakiana indica que o entendimento apurado e mais próximo da completude de um determinado conceito ou valor só poderá ser alcançado com o apoio de diversas formas de pensamento, com a abertura das perspectivas, com a variação dos prismas.

Coadunado com o pensamento de Nietzsche, Kazantzákis expressa sua desconfiança pelos valores que inibem o potencial criativo do homem, considerados como “niilistas”. Para combater esse niilismo negativo e restituir ao homem o direito à criação, Nietzsche elabora uma estratégia igualmente “niilista”, mas ativa: inverter e superar a oposição de valores criada pelo platonismo e pelo cristianismo, afirmar que o mundo sensível é o mundo verdadeiro e o supra-sensível o mundo aparente, rebelar-se contra a dicotomia de dois mundos e a oposição metafísica entre a verdade e a aparência. O mais importante dessa estratégia de transvaloração não é apenas a quebra dos valores niilistas, mas a autonomia de criação de novos valores fundamentados no pulsar próprio da vida.

A fim de restituir ao homem esse potencial criativo e de transformação, Kazantzákis interioriza o niilismo nietzschiano, particularizando o escopo de sua atuação, transformando a afirmação dionisíaca do crescimento em meio ao declínio em uma aceitação total da vida. Com isso, propõe, segundo José Paulo Paes, um “niilismo heroico” (1985, p. 160) que leva as personagens kazantzakianas ao enfrentamento do perigo. O niilismo heroico é, pois, a recusa dos valores arraigados na tradição metafísica (individualidade, subjetividade, racionalidade, divindade salvadora, recompensa ao final da luta), contemporânea da aceitação heroica, dionisíaca, de participar da vida em sua plenitude, nas suas alegrias e nas duas dores.

Pelo niilismo heroico compreende-se a ânsia de Odisseu em manter-se em marcha, não permitindo que seu espírito se encerre nos estreitos limites fundadores de Ítaca, mas rompendo inicialmente com a família e a pátria para galgar novos degraus de sua elevação rumo à liberdade, que coincide plenamente com o poder criador do homem.

### **A Marcha**

Se o Odisseu kazantzakiano é sustentado por uma nova visão de heroísmo – niilista e dionisíaca – que vai além da constituição clássica, ainda que recupere seus traços, é natural que se investigue como se configura essa nova heroicidade, ciente de que certamente ela se estabeleça pela união com especificidades de outra figura: a do asceta.

Em *Ascese*, ao alcançar a etapa da Marcha, o herói se depara com o difícil percurso de superar a si mesmo, a raça, a humanidade e a terra, processo de elevação necessário para a libertação do asceta. No canto XIV da *Odisseia*, Ulisses afasta-se de seus companheiros para, sozinho, subir uma montanha às margens do rio Nilo, com o intuito de falar a seu coração, prometendo o retorno para quando seu espírito estiver maduro, ou seja, quando tiver alcançado a Visão de Deus para a construção da Cidade.

Percebe-se claramente uma inter-relação entre *Ascese* e o canto referido da *Odisseia*. Obra também disposta em etapas, a epopeia de Kazantzákis relata o percurso empreendido por Ulisses, desde sua chegada à Ítaca, levando-o a seguir os

estágios estético, ético, metafísico e de plena liberdade até encontrar a morte, como libertação suprema de todas as ilusões mundanas. Ao se isolar no cimo da montanha, Odisseu inicia a etapa metafísica, na qual vive em seu espírito toda A Marcha ascética.

No primeiro degrau, que corresponde ao “Eu” em *Ascese*, Odisseu clama ao deserto de modo bastante semelhante ao herói da primeira obra na abertura do capítulo:

“No soy puro, no soy fuerte, no amo, tengo miedo!  
Estoy lleno de barro y de vergüenza, estoy luchando en vano  
con plumas multicolores, con aullidos, con engaños y con viajes,  
para sellar los labios trémulos que en mi interior gritan “socorro!”  
Una capa barata de voces y lamentos y risas y sarcasmos,  
una máscara falsa y maligna y la llaman Odiseo.  
¡Ah, qué vergüenza sobre tales cimientos construir mi ciudadela!”<sup>3</sup>

(KAZANTZAKIS, 1975, XIV, V.249-255)

O momento inicial da marcha apresenta a interiorização do herói, em reconhecimento (como a *anagnórisis*) de si mesmo, travando uma luta entre as trevas e a luz. Na solidão da montanha, Odisseu retira a máscara e revela que a aura de herói que o envolve não se coaduna com o grito angustiado e necessitado que aflora dentro de si. Esse autoquestionamento reflete a prática moderna da individualização, estando os sujeitos particularizados em relação à coletividade.

Não é possível, segundo Lukács (2007), encontrar na idade da epopeia (Grécia Clássica), ou mundo homogêneo, a separação entre mundo exterior e mundo interior, pois o homem épico não se afasta da exterioridade e se reconhece incorporado ao equilíbrio das forças sociais (família, pátria, amor). O herói da epopeia, ao contrário do indivíduo isolado, age em conformidade com o destino coletivo e com a vontade dos deuses. O mundo heterogêneo (mundo moderno), entretanto, é abandonado por Deus, o que tornaria os homens impotentes, não fosse a presença de uma “mística negativa”, próxima do demoníaco. Com a perda da homogeneidade e com a ausência do divino, o homem conquista a reflexão e a liberdade, descobrindo em si o poder criador e a individualidade como potências para a superação das dualidades. O heroísmo moderno



advém, portanto, da própria sobrevivência numa constante situação de conflito, pois sem a proteção dos deuses, o homem vive o percurso de sua vida em sua assustadora liberdade e perigo, em uma angustiante solidão e abandono. Assim sendo, a busca do homem moderno pela totalidade perdida marcaria uma espécie de presença do espírito épico na modernidade, enquanto a força necessária para sua sobrevivência configuraria uma outra modalidade da heroicidade.

Nota-se, portanto, que Odisseu participa da modernidade, sua constituição de herói baseia-se, em primeira instância, na ideia da entrega aos labirintos da subjetividade, não seguindo simplesmente os desígnios dos deuses e os costumes clássicos.

Porém, como o personagem está em marcha, a característica da individualidade não é seu último degrau. A superação do ego<sup>4</sup> é necessária para que o herói compreenda que não luta sozinho, ao contrário está contido na realidade da interdependência budista, pela qual todos os seres, orgânicos ou inorgânicos, são partes de um mesmo todo e colaboram para a existência mútua. Assim, em constante superação de si mesmo, de dogmas e valores, Odisseu opera o descentramento de seu eu para o encontro do não-eu, estágio em que toma consciência de que, com ele, caminha sua raça.

Os antepassados, habitantes do Hades, reaparecem como fantasmas e rodeiam o herói. É o aviso de que não luta por si mesmo, mas deve saber que em suas entranhas correm o sangue e os feitos dos antepassados. Assim, Tântalo, Hércules e Prometeu, seus padrinhos, assomam à frente de Ulisses, para reavivar a necessidade de dar continuidade ao que iniciaram em vida e para recomendar-lhe a nova tarefa.

Com a aparição dos três “gigantes” míticos, representando as raízes de Ulisses, é decorrente a semelhança encontrada entre o herói e seus padrinhos. Se Tântalo é símbolo da fome e da sede eternas, Odisseu é o perpétuo insaciável de conhecimento, experiência e superação, sempre distanciado do que está ao seu alcance.

Do grande Hércules vem a força, a coragem e o gosto pela liberdade, bem como a cólera e a loucura, fraquezas que simbolizam a condição do ser humano às voltas com seu destino. Assim como Odisseu, Hércules passa por aventuras inúmeras, de elevado

grau de dificuldade, que podem significar, segundo o pensamento místico, “as provações da alma que se liberta progressivamente da servidão do corpo e das suas paixões até a apoteose final” (GRIMAL, 2005, p.208). Cada um dos doze trabalhos se assemelha às diversas etapas de elevação de Odisseu, que, igualmente vestindo a cabeleira de leão (invisível aos olhos comuns) como elmo, atravessa terra e mar, enfrentando tormentas e sofrimentos. Como resultado desses périplos, que se iniciam já em Homero, Odisseu alcança e ultrapassa as Colunas de Hércules, fixadas por este no estreito de Gibraltar como limite para o percurso do homem. Navegar para além de Gibraltar significa transpor o limite em direção às trevas, o que de fato ocorre com o Odisseu de Homero ao transgredir o imposto para descer ao Hades.

A *hybris*, no entanto, já havia sido praticada por Prometeu, o terceiro antepassado. Grande benfeitor da humanidade, Prometeu liga-se a Odisseu pelas qualidades humanas, lembrando que na proposição da *Odisseia* clássica o termo *andra* anuncia que o motivo central de todo o poema está nos feitos do homem. Como herói, Odisseu não é um deus, mas um homem, e essa condição faz dele o representante da humanidade que enfrenta adversidades e sofre.

Mas a herança de Prometeu se estende. Ao ensinar os homens como obter o fogo, oferece-lhes o poder de manipular a natureza e, conseqüentemente, a libertação de Deus (Zeus). Por assim fazer, os homens já não mais precisariam da mediação divina, pois passavam a ser detentores do conhecimento reservado aos deuses; sem poderes sobrenaturais, o conhecimento (artifício humano) elevaria a casta humana ao patamar divino e a tornaria também criadora.

Desse modo Odisseu reencontra seus antepassados e redescobre em suas entranhas suas próprias potencialidades, como o herói insaciável, bravo e humano. Tampouco é o momento de parar, Odisseu deve se elevar ao degrau da humanidade:

Hablaba el viejo-combatiente y deshacía el mundo;  
Se movían y agitaban las fronteras, la especie humana entera  
Se alzó en el ser del arquero, y todos los ancestros mudos  
Se apartaron con terror para que entren todas las estirpes.  
Cuan pequeñuela su patria, y qué insignificante el suelo

Que brotó de la mente y del sexo de su raza impotente.  
Brotan en su interior estirpes de hombres, legiones se movieran,  
Se extendió el alma por doquier, se hundió y echa raíces bajas:  
*Ni yo soy yo, ni son los ancestros que avanzan en mi ser;*  
*Percibo en mí manos blancas y amarillas y negras,*  
*Que sobre el abismo se agitan y me gritan: “¡Auxilio!”*

(KAZANTZAKIS, 1975, XIV, v. 629-639, grifo nosso)

Alargando seu círculo ao incorporar a humanidade, Odisseu vence definitivamente a etapa do individualismo, já não é tão-somente o eu e a raça que lhe formou, mas um corpo maior, aquele que abarca os homens todos. Tal constatação aproxima-se das ideias religiosas de irmanação cristã e interdependência budista.

O desaparego da individualidade para o sentimento de participação no conjunto de homens reflete o despertar da consciência de que a humanidade caminha reunida e, portanto, a luta de um único homem se propaga pela multidão de homens. Assim, combatendo pela salvação de si mesmo e de toda a raça humana, brancos, amarelos e negros, Odisseu estará atuando pela salvação geral, o que reforça sua filiação a Prometeu. Tal interdependência implica, ainda, compromisso e responsabilidade; consciente de que sua ação repercute nas diversas pessoas e de que a salvação geral depende também da sua, Odisseu tem o dever de superar-se e de se entregar à luta heroicamente. Pois a heroicidade está em afastar-se de sua própria solidão para desafiar e ultrapassar os obstáculos que atingem e infelicitam os outros homens, em afastamento de seus próprios sentimentos para a cumplicidade com os conflitos do mundo.

E mais uma vez, sua alma se expande e abrange toda a Terra. Animais, vegetais, humanidade, terra e água gritam em Odisseu, necessitados de que a eles todos resgate:

Ya no era una voz solamente la que rompía las entrañas,  
no era ya solamente su estirpe ávida y de piel rugosa,  
ni ya sólo voces de hombres que brotaban dentro de él,  
mugidos, ladridos, aullidos, trinos y murmullos,  
brincaban como las aguas en lo profundo de sus riñones,  
y toda la tierra se agitaba, llena de alas y cuernos, en su sangre.

(KAZANTZAKIS, 1975, XIV, v.690-695)

O círculo se fecha, Odisseu já está pronto para a visão do terrível segredo, aquele que revelará a verdadeira face de Deus.

### **A Visão**

O processo de elevação culmina na iluminação ou despertar búdico, ou ainda, na epifania religiosa, por meio da qual Odisseu apreende o significado misterioso da face de Deus, suscitando a religião, o vínculo com o sagrado. Alguém grita em suas entranhas, e ele distingue não ser a voz de sua alma, dos antepassados, da humanidade ou da terra. Como um “centauro selvagem”, Deus se revela a Odisseu:

“Mi cuerpo oscuro asciendo, mi hijo, por no ahogarme.  
Me ahogan los árboles y los animales, me sofoco en mi cuerpo,  
Y ya no quepo en tu alma y lucho por huir.  
¡Ayúdame, hijo, a liberarme de tu carne lodosa  
y del alma estrecha y muda del humano!  
¡Temo no conseguirlo, y perderme en la tierra también yo contigo!”

(KAZANTZAKIS, 1975, XIV, v.1041-1046)

A manifestação de Deus como um ser frágil, desesperado e clamando a ajuda de um homem desborda “a morte de Deus” insinuada por Nietzsche como necessária para a consolidação do super-homem. Kazantzákis realiza a inversão de atributos, oferecendo ao homem a força característica da onipotência divina, sem, contudo, eliminar a existência de Deus no cenário humano.

Estendendo a concepção da inversão para a doutrina budista, Deus desceria do Absoluto para a esfera do relativo, espaço onde a realidade é marcada pelo seu oposto e se estabelece por fenômenos. (GONÇALVES, s/d, p.14) Criador de ilusões no mundo terreno, o próprio homem seria a divindade esquecida, e teria como missão despertar o Deus oculto e sobrepujar a fantasmagoria. Mas um deus humanizado estaria despojado

de seus poderes, agindo sensorialmente no mundo físico e dependente do homem para retomar suas faculdades absolutas e reais.

Para recuperar sua identidade original, ou verdadeira, o homem deve passar por um processo evolutivo de distanciamento do ego, filho da ignorância primordial, em direção a seu eu superior, idêntico ao Absoluto, ao Universal, ao Impessoal. Tendo já superado as etapas que o prendiam ao (ego)ísmo, Odisseu está mais próximo de sua natureza inicial; transubstanciando o ego em irmanação, irrompe o Deus em si, ainda que o herói não o reconheça imanente.

Ao contrário, a visão que retém da imagem divina nesta etapa da ascese é externa, como indivíduo igualmente lutando pela salvação. O que Odisseu vislumbra não é o deus terrível e inimigo, máscara ancestral, mas um velho mendigo pálido e de olhos encovados que tropeça nas pedras em sua ascensão, uma caminhada árdua e interminável. Evidencia-se, pois, o contraste marcante entre o velho debilitado e esgotado e o herói vigoroso e intrépido. A responsabilidade da salvação transfere-se para o homem, potencialmente mais capaz e que já não pode desfrutar de sua liberdade adquirida com a morte de Deus; compreende-se que tal Deus não está morto, mas rasteja entre as criaturas para não se perder.

A visão de um deus sofredor e inferior ao homem denota ainda que Odisseu alcançou a capacidade de “ver” o que é misterioso e oculto para as demais pessoas, como um profeta ou hariolo. Para as religiões da transcendência, os mistérios são inquestionáveis e considerados dogmas da fé, tornando-se inacessíveis ao entendimento dos fiéis. Apenas alguns “eleitos” recebem a dádiva de apreensão dos significados impenetráveis, ou segundo uma explicação mais racional, apenas alguns se reservam o direito de considerarem-se os eleitos e, portanto, esclarecedores das questões religiosas mais obscuras. Ligado a tais sentidos religiosos de “visão”, Odisseu estaria próximo de Deus e de seu terrível segredo, tão perseguido por crentes, teólogos e filósofos.

Qual seria então o segredo, o significado ignoto do velho andrajoso e necessitado da caridade alheia? Para compreender essa manifestação divina delineada por Kazantzákis, é preciso refletir sobre as construções criadas para tal figura e a atuação da religião.

Para a religião cristã, Deus é o ente que existe por si só, sem a dependência de qualquer outra entidade que o faça existir. Desse modo, Deus é causa necessária e o fim último de tudo, eterno e separado do mundo natural e humano. Já nas religiões primitivas, Deus é a designação dada às forças ocultas e nas politeístas aquele que influencia nos destinos do universo. Se nessas crenças, Deus está distanciado dos homens, as religiões da imanência, como o panteísmo, aproximam-no do mundo natural e até mesmo atribuem a ele características humanas. No entanto, em sentido contrário está a crítica filosófica de que a religião fomenta a alienação, exatamente porque os homens se esquecem de que são os próprios criadores da divindade soberana e onipotente, como se ela própria fosse a instauradora da realidade e os homens suas criaturas.

O pensamento de Bergson seria o elo mais fortemente entrelaçado com o Deus de Kazantzákis. Deus não está definitivamente morto, mas pode ser entrevisto como idêntico à vida e seus impulsos, considerando a existência independente da função fabuladora humana, o que não entra em desacordo totalmente com o pensamento de Nietzsche, já que, para o filósofo, a pulsação natural da vida deve ser respeitada. Pelas palavras de Will Durant fica clara a concepção bergsoniana sobre a força maior, a qual convencionou-se a denominação Deus:

Essa vida persistentemente criativa, da qual cada indivíduo e cada espécie é um experimento, é o que entendemos por Deus; Deus e vida são a mesma coisa. Mas este Deus é finito, não onipotente – limitado pela matéria e limitando a inércia desta matéria dolorosamente, passo a passo; e não onisciente, mas seguindo gradativamente, às palpadelas, em direção ao conhecimento, à consciência e a “mais luz”. Deus, assim definido, nada tem de pronto para usar; Ele é vida, ação e liberdade incessantes. (DURANT, 1996, p. 422).

Assim, Deus não é onipotência, tampouco onisciência, mas completamente idêntico à incerteza da vida, caminhando por meio de tentativas conforme todos os seres existentes. Sem o poder e o conhecimento absolutos, Deus está igualmente limitado à estagnação da matéria, pela qual o élan vital atua na criação e manutenção da vida, sendo, portanto, uma escalada dolorosa. A representação desse Deus como um mendigo andrajoso<sup>5</sup> é condizente com o esforço árduo e denso de se opor à matéria para o alcance da “mais luz”, assim como sofrem todos os homens, os animais e as plantas em

sua evolução. O inesperado da vida atinge também a Deus e é a sua luta, em conjunto com a de todos os seres, que proporciona a interminável criação. Não há aporia, portanto, entre a visão de um deus clamando por ajuda e a tradição de sua onipotência e soberania.

Iluminado por essa visão, Odisseu deve continuar o processo da ascese, que leva em seguida à ação. A suprema tarefa do homem está em colaborar na ascensão de Deus, pois a interdependência inerente a todos os seres revela que a salvação não poderá se efetivar individualmente senão pelo alcance coletivo.

No sólo liberas al dios, combatiendo, venciendo,  
sometiendo al caos sublevado a sólidas leyes,  
sino que engendras dios, arrastrándote en el suelo como una luciérnaga  
¿Por qué combatiste tanto tiempo y jugaste dentro de tu espíritu,  
y todo te parecía fantasmas, artificios de la imaginación,  
alas de la cabeza embriagada, papagayos del logos  
que atravesaban el cerebro humano, chillando roncamente?  
Para que ya te liberes de la alegría del juego, Odiseo,  
y te apliques como obrero y jornalero a la tarea,  
y caves tú también, agachado, la viña del Dios,  
pues no queremos nosotros, sabes, vagabundos perezosos en la tierra,  
sino que queremos cavadores que al suelo como espíritus puedan aliviar.

(KAZANTZAKIS, 1975, XIV, v. 1364-1375)

Assim, Odisseu compreende que deve construir uma cidade para abrigar e proteger ao deus.

### **A Prática**

Canta-me, ó Musa, o homem fértil em expedientes, que muito sofre  
Que destruiu a cidadela sagrada de Tróia  
Que viu as cidades de muitos homens e conheceu o seu espírito,  
Que padeceu, sobre as ondas, muitas dores no seu coração.

(HOMERO, 2009, I, V. 1-4)

A invocação à Musa em Homero desnuda o espírito de Odisseu que ressoará na *Odisseide* de Kazantzákis: não só a engenhosidade múltipla revela seu caráter, mas o expansionismo, que o leva a estranhas terras e o torna fundador mítico de múltiplas cidades, como por exemplo a cidade de Lisboa, chamada de Olisipone ou Ulixibona, uma derivação do nome do herói. Constrói muralhas em Lisboa e um templo a Atena, em gratidão à sua proteção nos feitos de Tróia e no retorno à pátria.

Se, porém, Odisseu é conhecido como construtor, o oposto é igualmente verdadeiro, como canta o poema de Homero. Odisseu edifica muralhas em terras estrangeiras, mas destrói as de Tróia por sua astúcia. Em Kazantzákis a oposição entre o aniquilar uma cidade e o criar outra se mantém: Odisseu atea fogo ao palácio de Knossos em Creta e levanta uma cidade para Deus em terras africanas.

De volta ao convívio entre os companheiros, Odisseu comanda a construção da cidade ideal, que abrigará a nova imagem de Deus e inaugurará um novo mundo. As muralhas se erguem, quatro portas em direção aos ventos, uma alta torre central e casas ao redor. Para Deus, uma ampla tenda. O homem da marcha incessante decide parar e encerrar-se na cidadela.

Clara é a associação da cidade de Odisseu com a Utopia de Thomas Morus, a cidade do Sol de Tommaso Campanella, a cidade de Platão contida na *República*, ou até mesmo a cidade de Deus de Santo Agostinho. Todas essas representações de um mundo idílico seriam uma esperança de organização do caos, de unificação da idealidade fragmentada nas cidades comuns. Ao mesmo tempo, a ânsia de recuperar o Éden perdido, ou instalar o Paraíso celeste na Terra repleta de vícios e sofrimento, bem como um modo de viver divinamente estando o Olimpo também no plano dos homens.

A busca da totalidade perdida retoma a discussão sobre os mundos homogêneo e heterogêneo, ou seja, na época clássica, os homens não eram distintos do espaço e não estavam representados por uma subjetividade, separados dos outros homens, mas caracterizavam-se por uma unicidade e totalidade, que foram perdidas com o florescer do mundo moderno.



Mas a correspondência avança para a Atlântida mítica descrita primeiramente por Platão em *Timeu* e *Crítias* (1981). Cidade perdida, cuja existência nunca foi comprovada, a Atlântida chegou ao conhecimento de Platão, indiretamente, por Sólon, que estivera no Egito, onde ouvira a história de uma cidade mais antiga que Atenas e mais avançada em civilização, fundada por Poseidon. Próspera e ideal em moralidade, conhecimento e harmonia, Atlântida localizava-se para além das colunas de Hércules, onde nenhum grego havia chegado até Ulisses. Porém, relata o mito, quando a cidade começou a se corromper, um gigantesco tremor de terra levou-a à destruição no espaço de um dia e uma noite, desaparecendo no mar.

Pode-se ainda levantar a hipótese de que a Atlântida seja a própria civilização minoana, existente entre 2500 e 1200 a.C. Localizada na atual Santorini, próxima à ilha de Creta, tal civilização é considerada também avançada e foi dizimada por um vulcão, restando apenas vestígios arqueológicos. A cidade de Kazantzákis igualmente se erige para além das colunas de Hércules, assim como Atlântida, e sucumbe por um terrível vulcão no dia de sua inauguração, o que nos leva a ponderar a possibilidade de que Kazantzákis, como cretense e grego, tinha conhecimento desses relatos.<sup>6</sup>

Ao lado de Sikelianos, um dos projetos de Kazantzákis na juventude era a construção de uma comunidade ideal, na qual todos viveriam para a arte e para o bom relacionamento humano. O autor não concretiza sua utopia, mas Sikelianos procurou, na prática, converter Delfos, lugar sagrado do helenismo, em um centro de confraternização intelectual e espiritual de homens de todas as nações, chegando de fato a promover no local festivais ao ar livre, com representações de Ésquilo, espetáculos de dança e competições atléticas.

Considerado na época clássica o umbigo do mundo, Delfos era um lugar sagrado e visitado por inúmeros peregrinos em busca de revelações do oráculo. A crença de que o centro representa um ponto ideal, relativo ao espaço sagrado e não ao profano tem raízes nas primitivas religiões e, talvez, permaneça no imaginário do homem atual. (ELIADE, 1991) Circular, a cidade de Odisseu pertenceria também à ideia da sacralização, *locus* de união entre o homem e Deus, uma forma de concretizar o ideal de Santo Agostinho no patamar terreno.

Diante da fogueira, antes de dar início à elevação da cidade, Odisseu traça um círculo de cinzas na terra para dar visualidade aos companheiros de seu projeto, do mesmo modo que Alexandre, o Grande, na ocasião da construção de Alexandria<sup>7</sup>. Aqui nos aproximamos de mais uma associação: Alexandria é uma cidade do Egito às margens do rio, onde aflora também o deserto, magnífica em cultura, prosperidade e beleza.

O fundador de Alexandria liga-se intimamente a Odisseu por outros aspectos igualmente. Grande figura do heroísmo helênico, Alexandre descende da linhagem de Hércules, representando igualmente a insaciabilidade. Suas conquistas de territórios e impérios refletem a insatisfação que o acometia quando alcançava novas fronteiras; enquanto o ideal de conquista da próxima terra permanecia, ele não cessava, avançava, uma vez conquistada, toda a ilusão se desvanecia, imagem que o aproxima igualmente de Tântalo. Alexandre foi incompreendido pelos companheiros de batalha por sua ânsia de manter-se constantemente em marcha, quando já não era mais necessário, tamanhas eram suas conquistas, mas fixar-se em um território, contentar-se com o conhecido, representava a estagnação e o modo de aprisionamento a valores.

Mas Odisseu, detentor do segredo de Deus, acreditou ser possível encerrar o percurso; se Ítaca não representou a satisfação plena, a Cidade Ideal poria fim às suas andanças, assim como o Eneias errante em busca de construir uma cidade para repouso final de seu povo.

Para estabelecer os alicerces da cidade, Odisseu promove festas de fertilidade, impelindo o povo à frutificação dentro dos limites do círculo sagrado, do mesmo modo que cultua a mãe-terra, já que tais ritos se associam à deusa Deméter, bem como a Dioniso, o criador-destruidor, o amante ébrio.<sup>8</sup> Se os descendentes são a grande sustentação da cidade, os velhos têm como destino a queda no abismo, pois são vistos pelo herói como impulso vital que já não cria ou produz frutos.

Como Moisés, para fortificar e imortalizar sua cidade, Odisseu grava um novo decálogo em dez negros rochedos:

“Gime Dios, hace palpitar mi corazón y me grita: ¡Auxilio!”  
“¡Salta Dios desde las tumbas, no lo contiene la tierra!”  
“¡Se sofoca Dios en los vivientes, con ira las patea y se marcha!”  
“¡Todos los vivientes, a siniestra y a la diestra, son sus fieles apoyos!”  
“¡Ama ya al pobre ser humano, pues lo eres tú, hijo mío!”  
“Ama ya a los animales y las plantas, pues eso era tú, y ahora  
en la enconada batalla te siguen como fieles servidores y compañeros.”  
“Ama toda la tierra, agua y polvo y piedras;  
sobre ellos me sostengo para no caer, y no tengo otro corcel.”  
“¡Niégate las alegrías, las riquezas, las victorias cada día!”  
“No es la virtud más grande de la tierra el llegar a ser libre,  
sino vigilante e implacable e indestructiblemente querer la libertad.”  
Y coge la última oca y graba una esbelta saeta  
con un pico sediento, que se lanza a lo alto, hacia el sol.

(KAZANTZAKIS, 1975, XV, v. 1161-1174)

A tentativa de assentar Deus na Terra, de armazenar sua essência nas muralhas humanas, e por meio dela proporcionar a salvação do mundo a todos – homens, animais, vegetais, águas e pedras – é mal sucedida. A moralidade, os bons princípios e a nobreza de caráter são determinantes para a permanência das cidades ideais erigidas pela humanidade no decurso do tempo; cidades corrompidas pela cobiça, pela luxúria e pelos desvios de conduta e de leis terminam arruinadas por algum fenômeno da natureza, como resposta à incompatibilidade entre o “mundo das ideias” e o “mundo sensível”, ou ainda a punição pela *hybris* cometida.

No entanto, não é exatamente o que ocorre com a cidade de Odisseu; desta vez, o destruidor de Troia e de Knossos vê sua idealização arrebatada, as ideias da estagnação, do repouso e da imortalidade forjada nas pedras contrariam a natureza e o impulso vital. Não é o Deus todo-poderoso que desperta o vulcão para abrasar a cidade, mas o próprio ritmo das forças naturais. Deus não pode conter-se na matéria, precisa evadir, saltar, ir em direção ao “sempre mais”. A marcha ininterrupta do homem (Odisseu) é a mesma de Deus, e as muralhas fortificadas, as pedras dos novos dez mandamentos são uma incongruência com a necessidade de movimento, ação e liberdade para o alcance da salvação.

Sobre as ruínas da cidade dizimada e sobre os corpos de seus últimos companheiros de marcha, Odisseu compreende que recebera da mãe-terra a lição mais

inclemente: a necessidade de sobrepujar também a esperança. Mais além da tristeza, da felicidade ou amor, sem ilusões, sem Deus. Desse modo, alcança a plena liberdade, interstício de comunhão com a pátria completa – o exílio eterno – e com a verdadeira fortaleza – corpo e alma. Com o espírito liberto de fabulações e de frutos a alcançar nessa marcha incessante, Odisseu chega à “santidade”, elevado ao patamar da não-crença e da não-esperança.

### **O Silêncio**

Nesta etapa da elevação, em que o silêncio reina e poderíamos incorrer em dissonância, já que as palavras destoam do estado de ataraxia e não podem jamais explicar o que é tal iluminação<sup>9</sup>, resta-nos, não o silêncio acerca da obra, mas procurar traçar uma trajetória crítica do herói que empreendeu a ascese.

No Livro X da *República*, Platão apresenta o momento em que as almas de várias figuras célebres estão concentradas em escolher seu destino para a nova encarnação. Entre as figuras de renome está Odisseu, que escolhe o destino jazente em um canto, desprezado por todos: a vida comum. Odisseu renuncia à fama, à ambição, ao sofrimento e ao heroísmo, não deseja ser um mito, mas um indivíduo particular, privado. Como protótipo do antimito, o herói se transforma, após a morte, em um desconhecido, o ignoto viandante da profecia de Tirésias.

O Odisseu de Kazantzákis igualmente caminha rumo à perda do nome: deixa de ser o saudoso rei de Ítaca e o famoso marido de Penélope, ao abandonar a pátria; renuncia às recompensas por tantos anos de sofrimento, à beleza, representada por Helena, deixando-a em Creta após tê-la raptado, à Grécia, incendiando o palácio de Knossos para navegar em direção ao Egito.

A ancoragem de Odisseu no Egito, local visto como a terra dos mortos no pensamento clássico, representa, mais uma vez, o aniquilamento do eu para tornar-se o desconhecido, o estrangeiro. Até mesmo em Homero o herói aparece sem o nome, ocultando sua identidade sob o disfarce de mendigo, quando finalmente chega à ilha, um artifício para que não seja desconhecido pelos familiares, ou seja, a perda do nome

protegeu-o e possibilitou o reconhecimento diante de Eumeu, Euricléia, Penélope e Laertes.

É necessário, portanto, a perda do nome para salvar o “dono” do nome, como se ele fosse um aprisionamento do ser. Podemos inferir, desse modo, que a linguagem é insuficiente para revelar através do nome o que está oculto sob ele; no apagamento do nome estaria, pois, a salvação.

A trajetória do Ulisses kazantzakiano reflete a busca pelo desvanecimento do renome e do nome. Mas a ascese não pode ser empreendida portando o nome, é apenas pela perda gradual do ego que o asceta atinge a liberdade, podendo, como parte interdependente, comungar com o todo e reconhecer sua natureza divina.

O niilismo heroico fundamenta essa perda do nome, que faz de Odisseu um desconhecido: sorver a vida até a borra<sup>10</sup>, conhecer tudo e tudo viver, para então renunciar ao já conquistado: o amor, o heroísmo, a liderança e a própria santidade. Odisseu persegue ideias, mitos, conjuga os “guarda-costas de seu espírito”, preenche-se com eles até se saciar, dissolvendo e esgotando o todo em nada. Assim, podemos compreender Odisseu em sua natureza dupla (destruidor/construtor) pelas palavras do poeta português Fernando Pessoa em seu poema “Ulysses” (integrante de *Mensagem*): “O mytho é o nada que é tudo.” (1996, p.17).

## Referências

- BERGSON, H. **A evolução criadora**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.
- \_\_\_\_\_. **As duas fontes da moral e da religião**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1978.
- BOITANI, P. **A sombra de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva, 2005.
- DURANT, W. **A história da filosofia**. Rio de Janeiro: Nova Cultural, 1996.
- ELIADE, M. **Imagens e símbolos**. Ensaio sobre o simbolismo mágico-religioso. São Paulo: Martins Fontes, 1991.
- ELIOT, T. S. **Poesia**. Tradução: Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- GONÇALVES, R. M. (Org.). **Textos budistas e zen-budistas**. São Paulo: Cultrix, s/d.
- GRIMAL, P. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.

HOMERO. **Odisseia**. Tradução: Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2009.

KAZANTZAKIS, N. **Odisea**. Traducción de Miguel Castillo Didier. Barcelona: Planeta, 1975.

\_\_\_\_\_. **Ascese. Os salvadores de Deus**. Tradução José Paulo Paes. São Paulo: Ática, 1997.

LUKÁCS, G. **A teoria do romance**. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2007.

NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra**. São Paulo: Martin Claret, 2000.

PAES, J. P. A última viagem de Ulisses. In: \_\_\_\_\_. **Gregos e baianos**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

PESSOA, F. **Mensagem**. ALLCA XX: Scipione Cultural, 1996.

PLATÃO. **A República**. São Paulo: Martin Claret, 2005.

\_\_\_\_\_. **Timeu e Crítias ou a Atlântida**. São Paulo: Hemus, 1981.

PLUTARCO. **Vidas paralelas. Alexandre & César**. Porto Alegre: L&PM, 2005.

STANFORD, W.B. **The Ulysses theme**. Ann Arbor, 1968.

TENNYSON, A. Ulisses. Tradução: Haroldo de Campos. In: BOITANI, P. **A sombra de Ulisses**. São Paulo: Perspectiva, 2005. p. 223-226.

---

1 Doutoranda em Letras (área de concentração: Teoria da Literatura), IBILCE, Universidade Estadual Paulista-UNESP, São José do Rio Preto-SP. Bolsista FAPESP. E-mail: biabeca@gmail.com

2 No poema *Ulysses* do autor inglês, o herói se impacienta em sua ilha e despreza sua raça; com o espírito sedento por conhecer a si mesmo e almejando novas experiências, toma novamente o largo com alguns companheiros.

3 Para confrontação das palavras de Odisseu com as do herói em *Ascese*: “Não sou bom, não sou puro, não sou tranquilo! É insuportável a minha ventura e a minha desventura também; estou cheio de vozes inarticuladas e de trevas; rolo em lágrimas e sangue na manjedoura da minha carne./ Tenho medo de falar. Enfeito-me de penas falsas, chamo, canto, choro para sufocar o grito impiedoso do meu coração.” (KAZANTZAKIS, 1997, p. 65).

4 Interessante notar que a perda do ego, ou a sua superação, sempre esteve diretamente ligada às figuras religiosas, como o santo e o asceta. Como as diversas religiões pregam a compaixão, tais figuras se esmeram na subjugação de seus interesses pessoais e de uma individualidade, pois o eu leva ao egoísmo. Distanciados de si mesmos, santo e asceta podem cumprir a missão de auxílio aos homens de modo mais eficaz e, conseqüentemente, estão mais próximos de Deus. Em Kazantzákis, tal ascetismo ou santidade se confunde com a responsabilidade da escrita.

5 A etimologia da palavra “andrajoso” é obscura e incerta, mas seria completamente absurdo relacioná-la à “*andra*” (no contexto, Deus vestido de homem)?

6 Obviamente não nos interessa as especulações sobre a existência ou não de Atlântida e a hipótese de sua semelhança com a civilização minoica, interessantes apenas a arqueólogos e historiadores. O que nos diz respeito é a correspondência que tais cidades evocam na obra de Kazantzákis, já que o autor pode ter se inspirado em tais tradições para a construção de sua própria cidade, como diálogo entre culturas e mitos, assunto concernente à literatura.

7 Segundo Plutarco (2005, p.50), Alexandre traça com farinha o projeto de Alexandria, também um círculo. Pássaros pousam sobre o traçado e comem toda a farinha. Alexandre fica perturbado com o presságio, mas os adivinhos lhe afirmam que era um sinal de que a cidade seria rica e farta. As cinzas de Odisseu não são levadas, mas é exatamente o que se torna a cidade tempos depois.

8 A fertilidade na cidade de Odisseu contrapõe-se à esterilidade em *The waste land* (1922) de T.S. Eliot, poema visionário que expressa o fracasso da vida moderna, da perda de sentido na existência dos homens do século XX, por meio de uma cidade arruinada. Deve-se associar Kazantzákis à percepção de Eliot, pois o poeta grego igualmente sentiu a atmosfera de decadência que marcou as primeiras décadas do século, como uma época de crise e de desequilíbrio, exigindo que todos combatessem a favor do impulso vital, o que pode ser constatado em *Ascese* e também na *Odisseia*.

9 O Nirvana búdico está exatamente na não-conceituação, pois o seu oposto é o entrave para “o despertar”. Apenas a libertação de dogmas, religiões e filosofias propicia o caminhar para a iluminação.

10 Cf. poema *Ulysses* de Tennyson: “Não posso descansar da viagem: quero/ Beber a vida até a borra. Frui tudo...”