

Editorial: NOVOS LANCES SOBRE O TEXTO POÉTICO

A nova Coordenação do GT Teoria do Texto Poético, eleita em julho passado para o biênio 2008-2010, no XXIII ENANPOLL (UFG, Goiânia), vem prazerosamente anunciar a publicação do volume 6 (1º semestre de 2009) da revista *TextoPoético*.

O volume compõe-se de oito artigos, todos de membros vinculados ao GT, e perfaz um arco que se estende do final do século XIX ao início do século XXI, ou seja, dos problemas mais candentes da constituição da modernidade lírica ocidental até a produção poética brasileira mais contemporânea: no texto de abertura, “Modernidade, futuro e progresso em Arthur Rimbaud”, Adalberto Luis Vicente (UNESP/Araraquara) privilegia a última parte de *Une saison en enfer* e a segunda das “Cartas do vidente” para refletir o modo como a poética de Rimbaud inclui “[...] conceitos como o novo, o progresso e a crença no futuro, antecipando, assim, questões que serão fundamentais para compreender a modernidade do século XX”.

O segundo texto, “Florescem as rosas bravas simbolistas: Notas sobre a poesia de Camilo Pessanha & leitura de um soneto”, de Antônio Donizeti Pires (UNESP/Araraquara), embora se preocupe com a poética e com a cosmovisão de Pessanha em específico, destas oferecendo as linhas mestras através da cerrada análise crítico-interpretativa do soneto “Floriram por engano as rosas bravas”, também ressalta a importância de Pessanha para a configuração da modernidade lírica em Portugal, ao enfatizar as profundas relações de Fernando Pessoa com o poeta simbolista de Coimbra.

A perspectiva diacrônica continua: o terceiro artigo, “João José Cochofel e a recusa do imaginário simbolista/decadentista”, de Chimena Barros da Gama (UNESP/Araraquara), ainda nos retém no âmbito da poesia portuguesa, mas agora num momento contraditório dessa lírica: o Neo-Realismo. E, através da análise de *Sol de*

agosto, a autora evidencia como a poesia de Cochofel, mesmo recusando o imaginário simbolista/decadentista ainda valorizado pelos partícipes da revista *Presença*, consegue elaborar uma obra significativa, da qual está ausente o panfleto ou o conteudismo de tintas sociais.

Os cinco ensaios seguintes são todos voltados para a poesia brasileira, moderna e contemporânea. “‘Tua memória, pasto de poesia’: Configurações da memória em Carlos Drummond de Andrade”, de Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG/Goiânia), é resultado parcial da pesquisa que a autora tem levado a efeito sobre os modos como a lírica do itabirano, em sua configuração, vale-se da memória (pessoal, familiar, coletiva) e da biografia, com ênfase na série *Boitempo*. No presente artigo, a estudiosa “[...] acompanha modulações da memória drummondiana em três momentos: o de *Alguma poesia*, aquele que se manifesta na poesia mais estritamente social de *A rosa do povo* e o da série *Boitempo*”.

O artigo seguinte, “João Cabral, leitor de Natividade Saldanha”, de Éverton Barbosa Correia (UNESP/São José do Rio Preto), volta a estabelecer relações entre dois poetas, mas desta vez invertendo o percurso dos dois primeiros ensaios ao ressaltar a maneira como um poeta do século XX (João Cabral de Melo Neto) dialoga com um seu predecessor do século XIX (o esquecido Natividade Saldanha, também pernambucano). Para o autor, ainda que avesso ao biografismo, Cabral se identifica com Saldanha porque encontra, na obra e na vida deste, “[...] um correspondente formal que serve para analisar um percurso histórico que interessa aos seus princípios de composição, porque cerradamente engravado na história brasileira e na biografia de um sujeito [...]”.

Os três textos seguintes trazem estudos de poetas (Hilda Hilst, Cacaso e Marcos Siscar) que são herdeiros, cada qual a sua maneira, do que se convencionou chamar “modernidade lírica”. Assim, em “A genealogia do amor em Hilda Hilst”, Enivalda Nunes Freitas e Souza (UFU), a partir da análise de *Cantares* (obra que, a partir de

2002, reúne dois títulos poéticos de Hilst, *Cantares de perda e predileção*, 1983, e *Cantares do sem nome e de partidas*, 1995), estabelece a genealogia amorosa na poesia da escritora paulista. Trilhando a senda do mito e do imaginário, a autora ancora tal genealogia “[...] nos mitos platônicos, Eros e sua genealogia complexa e os andróginos desafortunados, reveladores da contingência amorosa que se desdobra e metamorfoseia progressivamente no testemunho da busca infindável de um gozo jamais fruído”.

A poesia de Hilda Hilst (de concepção sublime, dicção nobre e temas elevados) se extrema em relação à de Cacaso, representante da chamada Poesia Marginal. Contudo, os estudos aqui em apreço parecem indicar um tema comum entre ambos (o desencontro amoroso, embora a abordagem seja muitíssimo diferente): o texto de Débora Racy Soares (UNICAMP), “Uma questão de hora e lugar: O amor que não dá certo em Beijo na boca de Cacaso”, também estuda o amor na poesia de Cacaso, mas enfatiza como, em *Beijo na boca* (1975) “[...] o amor e a ironia estão articulados para fundar o desencontro amoroso”, que em Hilst, segundo a estudiosa já referida, se concatenaria com a cisão mítica.

O oitavo e último artigo é “O roubo do silêncio e as razões da poesia a caminho: Breves considerações sobre um poema de Marcos Siscar”, de Diana Junkes Martha Toneto (UNAERP), que se debruça com rigor sobre a obra em progresso, não menos rigorosa, do jovem poeta Marcos Siscar. A autora escolhe, como percurso analítico, o poema “Poesia a caminho”, do recente *O roubo do silêncio* (2006), para destacar, “[...] em especial, a articulação entre o caráter metalinguístico do texto, que explora os limites entre prosa e poesia, e o lirismo memorialístico que dele emana, os quais, tensionados, engendram a poesia em ação no poema”.

Pelo exposto, vê-se que os oito artigos do presente volume da revista *TextoPoético* privilegiam, sobretudo, os estudos crítico-interpretativos de aspectos da obra de determinados autores (Rimbaud, Pessanha, Cochofel, Drummond, João Cabral, Hilda

Hilst, Cacaso e Marcos Siscar), além dos estudos das relações e co-relações desses autores com seus sucessores ou predecessores, e este último aspecto evidencia como a leitura sincrônica acaba por prevalecer sobre a trajetória diacrônica escolhida para a organização deste número da revista. Tal se coaduna claramente com as três linhas temáticas adotadas pelo GT Teoria do Texto Poético para o biênio 2008-2010: ainda que se haja concedido aparente privilégio à primeira destas linhas, “Os contemporâneos e os fundadores da modernidade lírica”, e haja menor incidência da segunda, “Poesia contemporânea e tradição moderna” (reservada para os estudos de temas como a morte ou o amor, por exemplo, e aqui representada pelos ensaios sobre Camilo Pessanha e Hilda Hilst, respectiva e principalmente), a impressão de desequilíbrio se desfaz ao atentarmos para a sobreposição, às duas primeiras, da terceira linha de pesquisa, “Teorias modernas e contemporâneas da lírica”: esta perpassa todos os oito artigos e está a fundamentar, com clareza e propriedade, os objetivos do GT, além de ter norteado a escolha dos trabalhos que ora se publicam.

Enfim, a publicação deste sexto volume retoma a periodicidade semestral da revista, agora com Corpo Editorial renovado. Outra mudança significativa é a abertura, já no próximo semestre, para artigos de pessoas não vinculadas ao GT, mas interessadas na discussão crítico-teórica dos problemas da poesia lírica e do texto poético.

Boa leitura a todos, enquanto aguardamos a colaboração de professores interessados (ligados, necessariamente, a Programas de Pós-Graduação) em participar dos futuros números da revista TextoPoético.

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

MODERNIDADE, FUTURO E PROGRESSO EM ARTHUR RIMBAUD

Adalberto Luis VICENTE (UNESP/Araraquara)

RESUMO: Tomando como referência a última parte de *Une saison en enfer* e, sobretudo, a “Segunda carta do vidente”, endereçada a Paul Demeny, este artigo pretende discutir de que modo a poética de Rimbaud contribui para incluir nas discussões sobre a modernidade conceitos como o novo, o progresso e a crença no futuro, antecipando, assim, questões que serão fundamentais para compreender a modernidade do século XX.

PALAVRAS-CHAVE: Modernidade; Poesia francesa; Arthur Rimbaud.

ABSTRACT: Taking as a reference the last part of *Une saison en enfer*, and especially, the “Second letter of the seer”, addressed to Paul Demeny, this article intends to discuss how Rimbaud’s poetry contributes to including, in discussions about modernity, concepts such as the new, progress, and the belief in the future, anticipating thus issues that will be fundamental to understanding the modernity of the twentieth century.

KEYWORDS: Modernity; French poetry, Arthur Rimbaud.

Na segunda parte do epílogo, no entanto, o tom de fracasso ameniza-se. O poeta alude a uma “hora nova” e afirma “ter alcançado a vitória” para então anunciar uma das mais contundentes afirmações sobre a modernidade:

Sim, a hora nova é pelo menos severíssima.

Porque posso afirmar ter alcançado a vitória: o ranger de dentes, o silvar do fogo, os suspiros pestilentos se moderam. Todas as lembranças imundas se esvanecem. Meus últimos pesares se retiram – inveja dos mendigos, malfeitores, amigos da morte, retardados de todas as espécies. Danados, se eu me vingasse!

Sejamos absolutamente modernos.

Nada de cânticos: manter o terreno conquistado. Dura noite! O sangue seco esturrica no meu rosto, atrás de mim só tenho aquele horrendo arbusto!... (RIMBAUD, 1998, p. 191).

Depois que Baudelaire introduziu o termo modernidade no horizonte literário do século XIX, dando-lhe o significado particular de conciliação do contingente e do eterno, nenhum outro poeta havia enfatizado tanto a necessidade de ser moderno. O contexto em que a afirmação aparece em “*Adieu*” marca, no entanto, uma postura diferente daquela do autor de *Les fleurs dumal*. O fim de uma etapa de vida e de um projeto poético anunciados na parte anterior propicia uma “hora nova”, um tempo novo em que o poeta alcança a vitória pelo esvanecimento de “todas as lembranças imundas”. A necessidade de ser moderno é vista agora como a manutenção do “terreno conquistado”. Expressões como “novo”, “alcançar vitória” e, sobretudo, “manter o terreno conquistado” projetam a idéia de modernidade para a temporalidade futura: o presente agora se abre ao futuro e não mais se coloca em sua união com o eterno. O poeta pretende ser o primeiro dos novos videntes, aos quais virão suceder, no futuro, outros “horíveis trabalhadores”, que “começarão pelos horizontes em que o outro [vidente] foi abatido” (RIMBAUD, 1980, p. 186), como afirma o poeta na Carta a Paul Demeny. A modernidade rimbaudiana afasta-se assim da visão pessimista que Baudelaire tinha do futuro e marca uma nova aliança com o tempo, que integrará o projeto de modernidade das vanguardas históricas. Com Rimbaud, o culto ao novo e a crença no futuro tornam-se componentes importantes do conceito de modernidade.

Dois anos antes de escrever “*Adieu*”, Rimbaud já havia anunciado seu projeto poético nas duas cartas conhecidas como Cartas do Vidente: a primeira, mais sintética, é destinada a Georges Izambard e está datada de 13 de maio de 1871. A segunda, endereçada Paul Demeny, foi escrita dois dias depois e constitui o texto mais importante para compreensão da poética rimbaudiana. Nessas Cartas, o poeta-adolescente delinea sua compreensão da relação entre tradição e inovação; entre presente, futuro e progresso. Encontramos, sobretudo na segunda Carta, alguns vocábulos que, a partir de então, vão compor o campo de discussão em torno da modernidade. Como lembra Antoine Compagnon no primeiro capítulo de *Os Cinco paradoxos da modernidade* (2003), adentrar no conceito de modernidade é embrenhar-se em um labirinto de vocábulos que aparecem aos pares: “antigo e moderno, clássico e romântico, tradição e originalidade, rotina e novidade, imitação e inovação, evolução e revolução, decadência e progresso, etc” (p. 15). Pensar a modernidade parece ser assim um jogo de conceitos que, se não são necessariamente sinônimos, “formam um

paradigma e se interpenetram” (COMPAGNON, 2003, p.15). As duas Cartas do Vidente são documentos significativos para se detectar o momento em que esse paradigma se estabelece nos moldes que tomará nas discussões sobre a modernidade no século XX.

O poeta apresenta a Segunda Carta como “uma hora de literatura nova” (RIMBAUD, 1980, p. 185) e inicia o texto com o poema “*Chant de guerre parisien*” ao qual atribui a qualificação de “salmo de atualidade” (RIMBAUD, 1980, p.185). O texto foi inspirado na Comuna de Paris, episódio que marcou profundamente o adolescente de Charleville e que elevou o tom crítico de sua poesia e a revolta que então impregnava seu espírito. Essa relação com o fato histórico demonstra o compromisso desta “literatura nova” com o presente, com os fatos do momento. Matei Calinescu(1991) afirma que o adjetivo e o substantivo “*modernus*” surgem na Baixa Idade Média, derivados de “*modo*”, que significa recente, do agora. Embora ainda não haja uma oposição forte entre os termos, os “*moderni*” representavam os autores da atualidade, do presente, que pertenciam ao agora e que nele estavam imersos, em oposição aos “*antiqui*”, termo que designava os autores do passado, no caso, os escritores gregos e os pais da Igreja (cf. CALINESCU, 1991, p. 23-25). O termo moderno preserva, de seus primeiros empregos, esse traço semântico de compromisso com o presente, e é neste sentido que Rimbaud nos apresenta o poema “*Chant de guerre parisien*” como exemplo de literatura nova e compromissada com o presente.

O poeta inicia então a Carta propriamente dita, que nos é apresentada como “prosa sobre o futuro da poesia” (RIMBAUD, 1980, p. 185). O texto constitui, portanto, um projeto de poesia futura. O momento é de um novo tempo para a poesia, que, aliada agora ao presente, pretende antecipar o futuro, ou seja, “buscar o novo no presente voltado para o futuro” (COMPAGNON, 2003, p. 38). Para o autor de *Os Cinco Paradoxos da Modernidade* (2003), essa postura distingue os primeiros modernos, “[...] que não acreditavam [...] no dogma do progresso, do desenvolvimento e da superação. Não depositavam sua confiança no tempo nem na história, onde não esperavam obter revanche.” (p. 37), dos modernos da geração de 1870, entre os quais se destacam Rimbaud e Lautréamont. Estes dois poetas, embora atentos ao presente, projetam seu olhar para o futuro e para a coletividade. É natural, portanto, que manifestem a

pretensão de fazer tábua rasa do passado, antecipando assim a militância das vanguardas históricas em sua pretensão antipassadista.

Nos parágrafos seguintes da Segunda Carta, Rimbaud exprime sua revolta contra a tradição e passa a pôr abaixo a “velharia poética”, da poesia grega aos românticos. No entanto, é preciso atentar para argumento particular que o poeta utiliza para negar o passado: “se os velhos imbecis não tivessem encontrado apenas a significação falsa do Eu, não teríamos que varrer esses milhões de esqueletos que, há um tempo infinito, acumularam os produtos de sua inteligência caolha proclamando-se autores”. (RIMBAUD, 1980, p. 196).

A diferença entre os “velhos imbecis” e o poeta moderno está, portanto, ancorada na significação do Eu. Para fazer-se vidente, o poeta deve antes conhecer a si mesmo, “ele procura sua alma, inspeciona-a, tenta-a, aprende-a” (p. 196) a fim de alcançar um sentido mais autêntico do Eu. Como já anunciara na Primeira Carta do Vidente por meio da célebre frase “Eu é um outro”, Rimbaud considera o Eu como o repositório da imaginação, das sensações e das infinitas possibilidades do ser. A afirmação de que o eu é um outro, em sua complexa singeleza, tem gerado diversas leituras, sobretudo com a intenção de apreender a pluralidade da personalidade do poeta. Fala-se em dupla personalidade, consciência de um dualismo interno profundo, oposição entre o Rimbaud-menino, afável e bem comportado, mas oprimido pelos cuidados maternos, e o Rimbaud-poeta, embriagado pela revolta e pelo desejo de liberdade. Guy Michaud e Hugo Friedrich, apoiados em certas passagens da Carta, lembram que a frase “eu é um outro” alude ao processo de criação e às manifestações do inconsciente. O poeta vidente não é mais subjugado pelas musas, mas pelas camadas coletivas profundas que o poeta chama de “alma universal”. Esta se manifesta a partir de idéias que brotam das profundezas do Eu: “assisto à eclosão do meu pensamento: eu a observo, eu a ouço: lanço uma flecha: a sinfonia revolve-se nas profundezas ou vem de um salto para a cena” (RIMBAUD, 1980, p. 186). É possível imaginar a fascinação que uma declaração dessa natureza causou nos surrealistas, que viram no texto das Cartas do Vidente uma primeira teorização da escrita automática e da livre associação. Para Rimbaud, portanto, a poesia é uma forma de conhecimento e para isso o criador necessita, antes de tudo, cultivar sua alma. E é preciso ser vidente, fazer-se vidente. Por

um ato volitivo, o poeta atinge o “*Inconnu*”. No entanto, há um método para se chegar a ele, o desregramento de todos os sentidos:

O poeta se faz vidente por um longo, imenso, e racional desregramento de todos os sentidos. Todas as formas de amor, de sofrimento, de loucura, ele procura a si mesmo, ele esgota nele todos os venenos, para guardar apenas a quintessência. Inefável tortura na qual tem necessidade de toda fé, de toda força sobre-humana, onde ele se torna, entre todos, o grande doente, o grande criminoso, o grande maldito – e o Supremo Sábio! – Pois ele chegou ao Desconhecido. (RIMBAUD, 1980, p. 186).

Mesmo antes de aventurar-se em Paris – a partida só se efetivará quatro meses depois da escritura das Cartas –, o adolescente de Charleville já possui, como lembra Suzanne Bernard, um dogma, a vidência, e um método, o desregramento de todos os sentidos. (cf. *Introduction*. In: RIMBAUD, 1980, p. XXXIII). Além disso, a criação poética está associada ao conhecimento de si mesmo e do mundo. O ato criador constitui, portanto, um ato vital, enraizado na reorganização da realidade por meio da imaginação, das pulsões interiores e das sensações. A poética de Rimbaud sugere, como outras poéticas da modernidade, a inseparabilidade entre arte e vida. Mas fazer-se vidente é também um processo de renovação da linguagem. “As invenções do desconhecido exigem formas novas” (RIMBAUD, 1980, p.188), escreve o poeta, que se propõe a “encontrar uma língua” (p. 187) para exprimir “o novo: idéias e formas” (p. 188). A experiência da vidência está, portanto, associada à criação de uma linguagem nova, capaz de transmitir da maneira mais intacta possível as criações do Desconhecido.

A rejeição do passado se dá porque, para Rimbaud, o verdadeiro poeta, alimentado pelo desejo de chegar ao Desconhecido, busca inspecionar sua alma por meio de um método consciente e bem definido e ao fazê-lo necessita de meios de expressão adequados para expressar o inaudito, a “nova língua”, que rejeita o discurso racional e lógico e desafia nossos hábitos de leitura conforme codificados pela tradição.

Depois de incluir na Carta outro salmo, o poema “*Mes petites amoureuses*”, que o poeta considera “*hors texte*”, Rimbaud retoma a discussão sobre a poesia e sua função. Chama atenção, nessa passagem, a predominância de verbos no futuro ou em tempos

que remetem ao futuro. É o momento em que o poeta apresenta seu ideal de poesia vindoura e antecipa os princípios que regerão o fazer poético vindouro. Primeiramente o poeta é definido como um “ladrão de fogo”. Como Prometeu, ele deverá encarregar-se de toda humanidade, mas de um modo particular, fazendo sentir, apalpar, escutar suas invenções (cf. RIMBAUD, 1980, p. 187). Assim como Lautréamont aventou a possibilidade de uma poesia coletiva, Rimbaud alude a uma língua universal, que fale a todos os homens: “Esta língua será de alma para alma, resumindo tudo, perfumes, sons, cores, pensamento tocando o pensamento e puxando” (RIMBAUD, 1980, p. 187). Nota-se, portanto, que a língua universal está fundamentada nas sensações e, como estas estão ancoradas no corpo, chega-se à universalidade e à materialidade. Além da criação da língua universal, o poeta tem outra missão importante: “definir a quantidade de desconhecido que se revela em seu tempo”. O poeta é responsável pelo novo, é capaz de criar, por meio de seu poder imaginativo, um novo núcleo, um novo nó no universo. Esse nó é o poema, organização verbal única, que estabelece novas modalidades de relação entre as coisas. O verdadeiro poeta não reproduz a realidade, mas acrescenta a ela algo novo. Dois elementos importantes associados à modernidade estão presentes nessa idéia. A primeira delas diz respeito ao culto do novo como valor absoluto, que no limite vai estar condenado a ser superado. O segundo é a idéia do progresso no campo artístico: o poeta, diz Rimbaud, será um multiplicador de progresso, a poesia não ritmará a ação, estará avante. E avisa: “Esses poetas serão!”. Ao pensar no poeta como um multiplicador de progresso, Rimbaud, como lembra Renato Poggioli (1997), parece tentar conciliar duas vanguardas, a de tradição sócio-política, que inspirou Saint-Simon e Fourier, que acreditavam no progresso das artes e concebiam o poeta como um guia para a humanidade, e a vanguarda estética do final do século, completamente arredia ao conceito de progresso e ao engajamento, fechada no esteticismo dos decadentes, na ambição metafísica de Mallarmé, ou na torre de marfim dos simbolistas. Comentando a Carta do vidente, afirma Poggioli:

Por um instante, as duas vanguardas parecem estar aliadas ou unidas, renovando assim a precedente tradição romântica estabelecida no decorrer das gerações encerradas entre as revoluções de 1830 e 1848 [...] Esta aliança sobreviveu na França até a primeira das modernas revistas literárias, intitulada significativamente *La Revue indépendante*. Esta revista, fundada em 1880, foi talvez o último órgão que reuniu fraternalmente os rebeldes da política e os rebeldes da arte, os representantes das opiniões avançadas nas esferas do pensamento social e

artístico. Depois, logo houve o que poderíamos chamar de divórcio entre as duas vanguardas. (1997, p. 11-12).

Ao comentar o texto de Poggioli, Calinescu atenua a separação absoluta entre as duas vanguardas. No entanto, esse reencontro pleno entre a vanguarda estética e a vanguarda política só se fará presente novamente no início do século passado, com a militância política das vanguardas históricas. Para Rimbaud, o futuro já se projeta como continuidade e completude do presente. Evidentemente é preciso relativizar o conceito de progresso em Rimbaud. Não está presente em sua concepção de progresso a ideia de evolução, nem existe um juízo de valor. Para ele o progresso é, sobretudo, cumulativo. Cada poeta é responsável pela quantidade de desconhecido em seu tempo, pois o ato de criar o novo força as portas do conhecimento presente. Assim, os poetas do futuro, vivendo o presente do porvir, virão somar suas visões àquelas dos poetas do passado.

A aliança entre o presente e o futuro torna-se um tema relativamente frequente na produção poética de Rimbaud e se reveste das mais variadas roupagens poéticas. Uma das ocorrências mais significativas desse tema encontra-se no último poema das *Illuminations*, “*Génie*”. Apesar da diversidade de interpretações que o poema suscita entre os estudiosos da obra de Rimbaud, é inegável que o Gênio de que trata o poema é o próprio poeta. Seu canto vem anunciar os tempos novos. No primeiro parágrafo do texto, o Gênio é apresentado em sua relação com o presente e com o futuro:

Ele é a afeição e o presente pois fez a casa aberta ao inverno espumoso e ao rumor do verão, ele que purificou as bebidas e os alimentos, ele que é o encanto dos lugares fugazes e a delícia sobreumana das estações. Ele é o afeto e o futuro, a força e o amor que nós, tesos nas iras e nos tédios, vemos passar no céu de tempestade e as bandeiras de êxtase (RIMBAUD, 1998, p. 301).

A condição do Gênio realiza-se na intersecção do presente e do futuro. Ele é o ídolo de uma nova era, o primeiro dos tempos novos, aquele que abre as portas para o que virá, antecipando o futuro no presente. Por isso o poeta, ao final do poema, convida-nos a “convocá-lo e vê-lo”, a “seguir suas vistas, seus sopros, seu corpo, seu dia” (p. 303). Definido inicialmente como a afeição presente e futura, o Gênio é também “a força e o amor” e Rimbaud celebra nele “a fecundidade do espírito” e a “imensidão do

universo”. Ele encarna a era moderna que vê a abolição das superstições, a migração dos povos e, enfim, o amor universal, “medida perfeita e reinventada” (p.301). Mas para que o presente torne-se sinal do futuro é preciso romper com certos preceitos ultrapassados. A voz do Gênio faz-se profética, pois é um convite a uma mudança de rumo, a um novo presente: “Afastem estas superstições, esses antigos corpos, as idades e comodidades. Foi esta época que soçobrou” (p. 301). O Gênio traz em seu próprio corpo “o estilhaçar da graça cruzada de violência nova”, pois o futuro só se instaurará por um ato de violência contra a tradição, contra a retórica desgastada, contra as limitações do ser. Como se pode notar, o tom entusiástico, a eloquência das imagens, a dialética da ruptura e a “religião” do futuro dão a “*Génie*” o tom de um manifesto cujos princípios e cuja retórica não estão muito distantes daqueles que adotarão as vanguardas de tendência futurista.

REFERÊNCIAS

- CALINESCU, M. **Cinco caras de la modernidad**. Traducción de María Teresa Beguiristain. Madrid: Tecnos, 1991.
- COMPAGNON, A. **Os Cinco paradoxos da modernidade**. Tradução de Cleonice P. B. Mourão, Consuelo F. Santiago e Eunice D. Galéry. Belo Horizonte: UFMG, 2003.
- POGGIOLI, R. **The Theory of Avant-Garde**. Cambridge/London: Harvard University Press, 1997.
- RIMBAUD, A. **Oeuvres**. Édition de Suzanne Bernard. Paris: Garnier, 1960.
- _____. **Prosa poética**. Tradução, prefácio e notas de Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.
- RIMBAUD, A.; LAUTRÉAMONT; CORBIÈRE, T.; CROS, C. **Oeuvres poétiques complètes**. Paris: Robert Lafont, 1980.

FLORESCEM AS ROSAS BRAVAS SIMBOLISTAS: Notas sobre a poesia de Camilo Pessanha & leitura de um soneto

Antônio Donizeti PIRES (UNESP/Araraquara)

RESUMO: Num primeiro momento, este ensaio tece algumas considerações sobre o Simbolismo em Portugal, enfatizando suas conexões com o Modernismo posterior. Em seguida, apresenta criticamente a obra do poeta Camilo Pessanha (1867-1926), estudando suas características principais e modos de construção. Ao final, detém-se na análise do soneto “Floriram por engano as rosas bravas”.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa; Simbolismo; Camilo Pessanha; Análise e interpretação.

ABSTRACT: At a first moment, this essay draws some considerations on the Symbolism in Portugal, emphasizing its connections with the posterior Modernism. Afterwards it critically presents the work of the poet Camilo Pessanha (1867-1926), studying its main characteristics and ways of construction. Finally, it focuses on the analysis of the sonnet “The wild roses bloomed by mistake”.

KEYWORDS: Portuguese poetry; Symbolism; Camilo Pessanha; Analysis and interpretation.

I

O Simbolismo em Portugal nasce oficialmente em 1890, quando Eugénio de Castro, bastante influenciado pela reformulação formal empreendida por Paul Verlaine, publica o livro de poemas *Oaristos* (título inspirado no poeta francês), cujo prefácio-manifesto é de fundamental importância para a compreensão do Simbolismo nascente em Portugal. Depois de proclamar que “[...] não espera o favor do público nem os louvores da imprensa [...]” (CASTRO, 1968, p.19), o autor coloca-se como arauto da **poesia nova** para denunciar os lugares-comuns, a pobreza da rima e a miséria vocabular que acometiam a poesia portuguesa de então. Seu livro “[...] é o primeiro que em Portugal aparece defendendo a liberdade do Ritmo contra os dogmáticos e estultos decretos dos velhos prosodistas [...]” (p.23). Assim, se o poeta ainda utiliza o verso

alexandrino, inova-o deslocando sua cesura (tradicionalmente marcada na sexta sílaba poética), ou mesmo não o marcando com nenhuma cesura, segundo palavras suas. Dentre outras novidades, Eugénio de Castro enumera as seguintes:

Pela primeira vez, também, aparece a adaptação do delicioso ritmo francês *rondel*. Introduce-se o desconhecido processo da *aliteração*. [...] ornaram-se os versos de rimas raras, rutilantes: na mais extensa composição, a composição IV, que tem cento e sessenta e dois alexandrinos, não se encontra uma única rima repetida. O vocabulário dos *Oaristos* é escolhido e variado. [...] O Poeta empregou esses raros vocábulos [...] porque às fastidiosas perifrases prefere o termo *preciso*; [...] porque pensa, como Baudelaire, que as palavras, independentemente da ideia que representam, têm a sua beleza própria. [...] em terceiro lugar, pela simpatia que lhe merece esse estilo chamado *decadente*. (p.24-25; grifos do autor).

Tais são, em resumo, as inovações perpetradas por Eugénio de Castro, às quais se acrescentam o uso do verso livre, o apreço por vários símbolos convencionais (o Lírio, as Vésperas, o Ângelus, a Virgem Maria, a Lua, os arcaicos instrumentos musicais de nomes sugestivos...), pelas reticências em profusão e pela musicalidade verlainiana levada ao paroxismo, como no célebre poema XI, “Um sonho”, sempre citado:

Na messe, que enlourece, estremece a quermesse...
O sol, o celestial girassol, esmorece...
E as cantilenas de serenos sons amenos
Fogem fluidas, fluindo à fina flor dos fenos...
[...]

(p.58).

Além do corifeu Eugénio de Castro, as histórias, as antologias, os estudos críticos (como o fundamental *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa*, de José Carlos Seabra Pereira), trazem vários outros nomes (um João Barreira, por exemplo, fino cultor do poema em prosa e da “prosa de arte”) hoje desconhecidos do público brasileiro, mas que no final do século XIX foram referências fundamentais para a configuração de nosso Simbolismo. Dentre as antologias, cito *Poesia simbolista portuguesa*, de Fernando Cabral Martins, *Poética do Simbolismo em Portugal e Ficção e narrativa no Simbolismo*, estas de Fernando Guimarães. O rol de nomes, nas duas coletâneas voltadas para a poesia, é mais ou menos homogêneo: na primeira está Gomes

Leal – um dos precursores; nas duas estão o já citado Eugénio de Castro, mais Antero de Figueiredo, António Nobre, Júlio Brandão, D. João de Castro, Roberto de Mesquita, Alberto Osório de Castro, Ângelo de Lima, José Duro, Henrique de Vasconcelos, António Patrício e uns poucos outros.

Apesar destes vários nomes, a crítica e a historiografia literária em Portugal outorgam a Camilo Pessanha (1867-1926) o título de maior poeta simbolista do país (e as antologias acima concordam com isso, a ele dedicando largas páginas), “[...] e um dos poetas máximos de todos os tempos da poesia portuguesa [...]” (HATHERLY, 1979, p.31). Pois Camilo Pessanha é aquele que rompe, na visão do poeta-crítico Nuno Júdice, definitiva e radicalmente com a superficialidade que dominara o Romantismo no país, ao introduzir “[...] na lírica portuguesa um ritmo profundo, ancorado numa tradição poética e em imagens e forças arquetípicas.” (JÚDICE, 1997, p.33). Saraiva e Lopes, por seu turno, reconhecem na poesia de Pessanha, “[...] embora esfumado, certo ponto de partida num neo-romantismo cavaleiresco e caravelheiro [..., cujos] símbolos mais insinuantes de um paraíso perdido conduzem-nos até à pureza materna da infância popular rural, até à aceitação do destino.” (SARAIVA & LOPES, 1985, p.1033).

Ainda que E. M. de Melo e Castro (1984, p.72) contraponha Eugénio de Castro (representante do que chama “Simbolismo formal”) e Camilo Pessanha (representante do “Simbolismo essencial”), os críticos são assentes em afirmar que o segundo se beneficia das conquistas de Castro e do movimento geral da poesia portuguesa finissecular: se se mantém alheio às querelas das revistas coimbrãs *Boémia nova* e *Os insubmissos* (1889), Pessanha é citado pelo opúsculo *Os nefelibatas* (1891?) e sempre publicou poemas em revistas simbolistas como *O intermezzo*, do Porto (por exemplo, o soneto “Madalena”, em 1890), ou em *Os novos*, *Os livres*, *Ave azul* etc., conhecidos veículos de divulgação da nova estética. O problema é assim equacionado por José Carlos Seabra Pereira (1995, p.130), em *História crítica da literatura portuguesa*:

[...] importa não subestimar, como tem sido tendência generalizada, o significado do número relativamente grande de poemas que sempre irá enviando para periódicos; [...] importa considerar que tem sido exagerada a distância a que Pessanha desde jovem se teria mantido dos grupos literários coetâneos; importa reconhecer que, desde os inícios, o escritor se revela, pela índole dos seus textos, não alheado das novas orientações estéticas, mas próximo da plena sintonia com essas tendências.

Tais tendências aparecem já sistematizadas em texto de 1895 de Armando Navarro (citado por Fernando Guimarães no ensaio “Camilo Pessanha e os caminhos de transformação da poesia portuguesa”, que compõe sua obra *Simbolismo, Modernismo & vanguardas*). O texto de Navarro foi publicado no n.º 3 da *Revista de hoje*, do Porto, e é estudado em minúcias por Guimarães, que assim comenta as novidades apontadas pelo crítico simbolista:

[...] ‘modificações nos ritmos, liberdades métricas, ressurreição de velhos termos empoeirados e criação de outros para conseguir uma sonhada riqueza de ruínas nunca vista, tudo isto com o alevantado intuito de dar ao verso um poder sugestivo que o classicismo e o parnasianismo lhe tinham tirado’; ‘a expansão plena e pujantíssima da ideia, no coleamento plástico da frase’; ‘uma engenhosa orquestração verbal, atinente a produzir pela sugestão do som um estado sensacional’, isto é, referido a sensações originárias ou impressões. Além disto, relaciona o movimento nascente com algumas coordenadas mais genéricas, onde há já um envolvimento de natureza filosófica, relacionadas com o idealismo, o chamado ‘culto do eu’ [...] e o pessimismo. Tudo isto, como expressamente admite, explicaria ‘o caráter subjetivo da poesia dos *novistas*’, sobretudo os que se fixam ao Decadentismo. (GUIMARÃES, 1992, p.28-29; aspas e grifo do autor).

Adiante, Guimarães afirma que Navarro, mesmo reconhecendo “[...] que a poesia do tempo dera um grande passo para a música, não se esquece que essa passagem se equilibra com um processo de intelectualização.” (p.30).

Os novos processos de construção explorados pelos poetas apresentam uma importante consequência, que vai naturalmente contra a “[...] sensibilidade romântica demasiado verbalista [...]” (p.25): nas obras simbolistas, “[...] acabava a emoção estética também por ser como que desmontada, indo projetar-se na superfície verbal do poema, o qual atingia uma substancialidade até então menos notada.” (p.26). Tal substancialidade (consciência do poema como objeto construído de linguagem; exploração da materialidade da palavra em seus aspectos não apenas de significados óbvios ou ocultos, mas também como significantes, em busca de apoios rítmicos e plásticos que expressassem o **vago** d’alma) é bastante cara à modernidade lírica. Contudo, Guimarães assevera que, no caso português, “Tudo isto são pressentimentos, achegas de certo modo abertas para uma teorização que, sob uma forma mais ou menos sistemática ou circunstanciadamente elaborada, nunca se atingiu no desenvolvimento do nosso Simbolismo.” (p.31). Atingir-se-á no Modernismo órfico de 1915, por certo, e sabemos todos como a lição de Pessanha foi aproveitada e levada ao extremo por Fernando Pessoa.

Fernando Guimarães, na breve análise que faz do soneto “Madalena”, afirma que este “[...] se centra em dois dos grandes temas a que a poesia de Camilo Pessanha tantas vezes regressa: o da mácula e o da morte.” (p.32), temas que talvez pudéssemos aproximar mais da estética decadentista, e menos da simbolista. Com efeito, Seabra Pereira, em estudo citado, enfatiza que “A obra lírica de Camilo Pessanha ilustra, com abundância e intensidade, boa parte da temática cultivada pelo Decadentismo finissecular [...]” (PEREIRA, 1995, p.137)[1]. Entretanto, o crítico não hesita em perfilar a obra de Pessanha ao Simbolismo porque nesta estão presentes temas, motivos e modos de composição caros aos adeptos do Símbolo: a gnose do eu, o “[...] degredo ôntico [...]” (p.138-139), a musicalidade, a exploração discreta das sinestésias, a visada analógica. Ouçamos Seabra Pereira:

[...] a qualificação de Pessanha como simbolista suscita, à margem da mera inércia da catalogação historiográfica, uma das questões mais estimulantes para o entendimento crítico da sua obra e de todo o período literário em que se insere. É simbolista a *Clepsidra* não fundamentalmente por se expurgar de estigmas decadentistas como a perversão cínica, sádica e satânica, nem por afrontar a crise decadentista com a inapagada juvenildade de espírito (‘Numa despedida’) e com a aceitação serena e vertical de tudo o que a existência pode oferecer (‘Vida’). Nem apenas pela consumação pontual de valores semântico-pragmáticos ou técnico-compositivos de índole simbolista, como a indefinição apelativa do objeto de amor em ‘Interrogação’ ou em ‘À flor da vaga, o seu cabelo verde’. É sobretudo na recepção global da *Clepsidra* que a sentimos estruturalmente para além do Decadentismo, numa vitória ética da *poesis* [sic] sobre a voragem niilista simbolizada no êxtase floral sobre o pântano de ‘Fonógrafo’ e na ‘serena imagem’, vestida do branco refontalizante, no *leitmotiv* do soneto ‘Desce em folhedos tenros a colina’. Simbolista desse modo, a poesia de Camilo Pessanha é-o também, decerto, como poesia nova de reflexão sobre o conhecimento e de captação das realidades arquetípicas. (PEREIRA, 1995, p.138; grifos e aspas do autor).

Pereira reconhece, adiante, que a obra de Pessanha não apresenta “[...] uma decidida adesão à Transcendência religiosa, nem uma adoção do esoterismo teúrgico [...]” (p.138), mas nem por isso deixa de apresentar certa busca profunda de espiritualidade e idealidade, questões também fulcrais para o Simbolismo. Assim, reportando-se a Álvaro Cardoso Gomes, Pereira afirma que “[...] a sua poesia [de Pessanha] exprime mais a mediação entre os seres cindidos e o Uno primigénio, isto é, a dor cósmica [...]” (p.138). Conclui Pereira:

Esta valência simbolista da *Clepsidra* avulta se, deslocando o ‘Eu’ da errância geográfica para a errância espiritual e movendo o ‘país’ do destino nacional para o destino da Criação universal, entendermos a liminar ‘Inscrição’ como dramático testemunho da iniciação distante ou inconclusa, do inexequível resgate daquele exílio

ôntico, do impossível retorno à Pátria primordial do Ser: ‘Eu vi a luz em um país perdido. / A minha alma é lânguida e inerme.’ (p.139; aspas do autor).

António Quadros (em *O primeiro Modernismo português: vanguarda e tradição*) considera precursores do Modernismo Cesário Verde e Camilo Pessanha (mas não, estranhamente, Antero de Quental), e já no título do capítulo dedicado a Pessanha, “Camilo Pessanha, o simbolista”, deixa explícita sua compreensão da obra deste como simbolista, e não decadentista. Quadros segue de perto a biografia do poeta coimbrão, mas nem por isso atém-se à mera especulação biografista: assim, fatos como a mudança de Pessanha para a longínqua Macau (para onde o poeta traslada-se, como professor de liceu, em 1894, aí permanecendo até sua morte em 1926, e retornando a Portugal apenas quatro vezes, para férias ou tratamento de saúde), sua “[...] frustrada tentativa de casamento com Ana de Castro Osório [...]” (QUADROS, 1989, p.88), sua dependência do ópio em Macau e seu envolvimento (nas pegadas do pai e do avô) com várias concubinas (em seu caso, chinesas), daí advindo filhos não perfilhados e netos, “[...] na solidão do que chamou *amontureira, material e moral*, de Macau [...]” (p.88; grifos do autor), são lidos por Quadros não apenas como exílio circunstancial e pessoal ou fuga permanente da realidade, mas como linhas de força de uma poesia que expressa em símbolos, em profundidade (o crítico o reconhece), a pulsão de morte, o exílio ontológico, a angústia e a procura do divino. Pois, para Quadros,

[...] o símbolo só vale como tal quando é ao mesmo tempo (e sem separação sujeita a fácil decomposição analítica) o concreto de uma imanência existencial e a sua transposição para uma transcendência por assim dizer essencial. No verdadeiro símbolo se confundem um particular e um universal, um existencial e um essencial, um ôntico e um ontológico. Toda a poesia de Camilo é vida, mas toda se nos apresenta como *meta-vida*. A decadência incessante que foi a sua passagem por este mundo exprimiou-se pois *naturalmente* numa estética simbolista da decadência, sem o esforço ou o artifício que se verifica na maioria dos poetas da escola. (p.102-103; grifos do autor).

Para o crítico, Pessanha foi “[...] um *exilado da beleza* [...] E foi também um *doente espiritual* [...]” (p.103; grifos do autor), a quem faltou a consolação do amor, da religião, do sucesso profissional ou do reconhecimento literário. Porém, era imbuído “[...] de um certo sentimento aristocrático de superioridade [...] tinha uma grande autoconvicção quanto à rara qualidade e singularidade de sua poesia.” (p.103). Quadros

alia o “[...] destino desgraçado [...]” (p.103) de Pessanha e o sentimento geral de superioridade a outros poetas modernos (Verlaine, Rimbaud, Nobre, Pessoa, Sá-Carneiro). Por outro lado, tal estado de coisas nos reporta ao tópico do poeta maldito tão caro a decadentistas e simbolistas, e também, como contrapartida, ao caráter de eleito, iniciado, vidente ou tradutor com que esses poetas se proclamam. Mais ainda: aproveitemos o equacionamento proposto por Quadros entre vida e poesia (ou vida e símbolo), imanência e transcendência, Decadentismo e Simbolismo, exílio/maldição e orgulho/eleição para uma compreensão ampliada do próprio movimento simbolista internacional e, ao mesmo tempo, para uma aproximação entre Camilo Pessanha e Cruz e Sousa: ambos, guardadas as peculiaridades biográficas e a pessoalidade inalienável de suas obras, foram, em termos de Quadros, “exilados da beleza” e “doentes espirituais”, mas cujas vidas miseráveis e concretas foram transpostas, ainda em termos de Quadros, “para uma transcendência por assim dizer essencial” (p.103). Ou seja, em poesia de raro quilate, cujo simbolismo profundo não é, de fato, facilmente decodificável pela análise. No caso de Cruz e Sousa, veja-se “O Assinalado” (de *Últimos sonetos*, 1905), onde o tema do exílio do poeta na Terra, alijado da Beleza, casa-se com o orgulho do eu-lírico que, eleito e Assinalado, é por isso mesmo capaz de povoar o mundo com raras “estrelas de ternura” e “belezas eternas” (a própria poesia simbolista) – isto dá ao poema, evidentemente, forte acento metapoético. Ao mesmo tempo, a voz lírica faz ressoar a condição do poeta pária social (porque negro, e por isso excluído da engrenagem político-econômico-social brasileira do final do século XIX e de seus valores duvidosos) duplamente maldito (porque também poeta, e poeta simbolista). Tudo isto, numa análise mais aprofundada do poema, poderia revelar-nos as contradições inerentes do Brasil no entre-séculos XIX e XX, e de que modo tais condições – pessoais e contextuais – foram plasmadas na poesia vaga, sugestiva e altamente metafísica de Cruz e Sousa. Porém, como isso nos levaria longe demais e nos desviaria do objeto deste ensaio, fiquemos com a leitura do soneto e com a hipótese de um estudo comparativo futuro entre os dois poetas:

Tu és o louco da imortal loucura,
 O louco da loucura mais suprema.
 A Terra é sempre a tua negra algema,
 Prende-te nela a extrema Desventura.

Mas essa mesma algema de amargura,

Mas essa mesma Desventura extrema
Faz que tu'alma suplicando gema
E rebente em estrelas de ternura.

Tu és o Poeta, o grande Assinalado
Que povoas o mundo despovoado,
De belezas eternas, pouco a pouco...

Na Natureza prodigiosa e rica
Toda a audácia dos nervos justifica
Os teus espasmos imortais de louco!

(CRUZ E SOUSA, 1995, p.201).

É muito diferente, como se sabe, a situação portuguesa da brasileira, no entre-séculos XIX e XX. Porém, insistindo na mesma linha (de tentativa de aproximação do degradado contexto sócio-político-econômico com a etérea poesia simbolista, cujo ideal da torre de marfim é uma reação ao momento, e nunca um reacionarismo alienado), vê-se que a poesia portuguesa do período imbuí-se de um sentimento geral de decadência que não é apenas advindo do movimento literário francês, mas que encontra fundas motivações nos problemas que o país atravessa. No caso de Pessanha, cuja poesia talvez seja ainda mais elíptica que a de Cruz e Sousa, pensemos no poema inicial de *Clepsidra*, “Inscrição”, onde o eu-lírico vislumbra um “país perdido”: este tanto pode ser o país de Beleza do qual foi exilado (esta via estaria mais bem conectada ao soneto de Cruz e Sousa), quanto a pátria portuguesa, ora despojada das conquistas e riquezas do passado glorioso:

Eu vi a luz em um país perdido.
A minha alma é lânguida e inerte.
O! Quem pudesse deslizar sem ruído!
No chão sumir-se, como faz um verme...

(PESSANHA, 1992, p.27).

Tentaremos, adiante, evidenciar como o requintado artista Pessanha, orgulhoso aristocrata do espírito, também povoa o mundo com novas e raras belezas. Por ora, evidencie-se que páginas atrás, no estudo citado, Quadros reporta-se a este poema para ressaltar a cara lição de Verlaine e, ao mesmo tempo, para enfatizar, ao lado das dificuldades psicológicas do poeta, a difícil situação político-econômica de Portugal no final do século XIX:

É com efeito numa perfeita recorrência entre a sensibilidade dorida de que o poema nasce e os símbolos contrapolares do *páis perdido* e do invejado *verme*, sumindo-se no chão, que Camilo Pessanha consegue na verdade transmitir-nos, com a mais despojada precisão, sem sombra de eloquência oratória e em poucas palavras, a terrível realidade dos sentimentos de decadência e de angústia por ele vividos com desgarradora autenticidade. (QUADROS, 1989, p.78; grifos do autor).

Tal decadência (do poeta, da pátria), bem como a ânsia pela libertação desse estado de coisas lastimável, está muito evidente no tríptico “San Gabriel”, do qual reproduzimos o segundo soneto (o título alude, como se sabe, a uma das três naus com que Vasco da Gama encetou sua primeira viagem à Índia):

Vem conduzir as naus, as caravelas,
Outra vez, pela noite, na ardentia,
Avivada das quilhas. Dir-se-ia
Irmos arando em um montão de estrelas.

Outra vez vamos! Côncavas as velas,
Cuja brancura, rútila de dia,
O luar dulcifica... Feeria
Do luar não mais deixes de envolvê-las!

Vem guiar-nos, Arcanjo, à nebulosa
Que do além vapora, luminosa,
E à noite lactescendo, onde, quietas,

Fulgem as velhas almas namoradas...
– Almas tristes, severas, resignadas,
De guerreiros, de santos, de poetas.

(PESSANHA, 1992, p.41)[2].

António Quadros afirma que o tríptico “San Gabriel” e o poema “Castelo de Óbidos”[3] foram “[...] escritos no espírito regeneracionista do pós-Ultimatum, em convergência com as linhas lusitanistas, mitogênicas ou mesmo saudosistas salientes sob formas várias na poesia [...]” (QUADROS, 1989, p.112) portuguesa de então. Contudo, o crítico evidencia que esta primeira interpretação dos poemas, “[...] que constituem afinal um apelo e uma oração ao arcanjo, em favor da Pátria decaída, que urge reerguer da queda ou fazer renascer das cinzas.” (p.113), é ultrapassada pelo “[...] idealismo universalista [...]” (p.114) que inflama os poemas, onde também é patente, além do “[...] desejo de sublimação [...]” (p.114), a “[...] poética arquetipal da viagem, da aventura, da iluminação da noite por uma gesta de superação humana [...]” (p.114). Em segundo lugar, é evidente o caráter metapoético e intertextual das composições

(veja-se o soneto citado), seja em relação ao momento (já que se inserem numa rede que, poeticamente, restaura as glórias pátrias de antanho e atinge inclusive a *Mensagem* de Fernando Pessoa), seja em relação às figuras tutelares de poetas (Camões, sobretudo), santos, guerreiros, descobridores e figuras da realeza que ainda sobreviveriam como mitos, símbolos ou arquétipos: aqui, ao lado de Camões, do Gama, de D. Sebastião ou de São Francisco Xavier, ganha força (simbólica e alegórica, diríamos) a “Doce Infanta Real” a quem se dirige o eu-lírico de Camilo Pessanha. Conforme Quadros, é como se o futuro da nação (e/ou a recuperação de uma Idade de Ouro perdida) dependesse da fidelidade e do respeito incondicionais a tais figuras – sabemos bem como estas têm sido desconstruídas, crítica, irônica e parodicamente, na literatura portuguesa mais recente –, já que seriam “[...] as traves mestras da nossa persistência vital, enquanto povo autônomo e criador [...]” (p.114).

Enfim, Quadros elabora um rol do que considera os oito principais *Leitmotive* da poesia de Camilo Pessanha, a fim de tentar apreendê-la em sua profundidade. O tema explorado nos poemas enumerados acima é descrito por ele como “intervalar”, esporádico: “Intervalarmente, *um sentimento ao mesmo tempo decadentista e regeneracionista, romantismo dos ambientes e das glórias do passado heróico, apelo ao ressurgimento da pátria antiga.*” (p.105; grifos do autor). Em termos de António José Saraiva e Óscar Lopes, isto equivaleria a certo “neo-romantismo cavaleiresco e caraveleiro”, conforme já visto.

Pode-se dizer que este temário ecoa também aquele que compreende “[...] *a saudade de um passado miticizado, contudo destruído, e onde ficaram sepultadas todas as esperanças de antanho.*” (p.105; grifos do autor), mas aqui parecem convergir os temas mais pessoais, ou algumas reminiscências míticas do poeta, como nos sonetos dedicados a Vênus ou a Maria Madalena.

Um terceiro *Leitmotiv* enquadraria a fase inicial do autor (1885-1889), embora Quadros frise a distância que há entre esta e sua produção posterior. Assim, a primeira fase estaria marcada pelo “[...] *desejo pela mulher, desejo sensual e também desejo de amor [...]*” (p.104; grifos do autor), como é patente nos poemas “Lúbrica” e “Desejos”

(refundição do primeiro, na verdade), ambos recusados pelo autor na primeira edição de *Clepsidra* (1920).

Enfim, os outros cinco *Leitmotive* são praticamente indissociáveis e compreenderiam a obra madura de Pessanha. São eles: “[...] *a consciência de que o homem vive uma condição dolorosa [...]*” (p.104; grifos do autor), conquanto da dor possa vir a transcendência ou a sublimação; “Em conseqüência, *a consciência do sofrimento humano num mundo sem sentido, a solidude do ‘eu’ e o desejo de um sossego, de uma paz ou de um silêncio que só o sono, o esquecimento, o estado nirvânico ou a morte podem dar.*” (p.105; grifos e aspas do autor), como é patente nos poemas de abertura e fechamento de *Clepsidra*, respectivamente “Inscrição” e “Poema final”; “[...] *o ‘desejo de amor’ a adquirir uma carga de interrogação, de dúvida, de frustração, sendo a mulher (por vezes identificada com a Natureza) uma presença evanescente, fugidia, incapturável [...]*” (p.104; grifos e aspas do autor), como se depreende do soneto adiante analisado, “Floriram por engano as rosas bravas”; “Ao mesmo tempo, *o desfazer dos ideais, a transformação dos sonhos em quimeras ou utopias irrealizáveis.*” (p.104; grifos do autor); finalmente, em convergência mais acentuada com este, “[...] *a angústia da passagem do tempo, o não sentido do tempo, melancolia diante de um ‘devir’ infortunado.*” (p.104-105; grifos e aspas do autor).

Não é minha intenção, nas análises, seguir à risca o proposto por António Quadros, mas é evidente que suas colocações ajudam a compreender melhor a poesia de Pessanha. Basta uma leitura dos três poemas de “Roteiro da vida”, por exemplo, para se constatar como os sete *Leitmotive* principais (descontado aquele com que Quadros nomeou a produção inicial do poeta) convergem nos estratos profundos dos poemas:

I

Enfim, levantou ferro.
Com os lenços adeus, vai partir o navio.
Longe das pedras más do meu desterro,
Ondas do azul oceano, submergi-o.

Que eu, desde a partida,
Não sei onde vou.
Roteiro da vida,
Quem é que o traçou?

Nalguma rocha ignota

Se vai despedaçar, com violento fragor...
Mareante, deixa as cartas da derrota.
Maquinista, dá mais força no vapor.

Nem sei de onde venho,
Que azar me fadou!?...
Das mágoas que tenho,
Os ais por que os dou...

Ou siga, maldito,
Com a bandeira amarela...

.....
Pomares, chalés, mercados, cidades...
A olhar da amurada,
Que triste que estou!
Miragens do nada,
Dizei-me quem sou...

(PESSANHA, 1992, p.64).

II

Nesgas agudas do areal
E gaivotas que voais em redor do navio,
Tomais o meu cérebro mole,
– Esmeralda viva do Canal
E desertos inundados de sol! –
Meu pobre cérebro inconsequente e doentio!

No qual uma rede se desenha,
Complicada, de sofrimentos irregulares...
– Águas que filtrais na areia! –
Antes que o crepúsculo venha,
O crepúsculo e as larvas tumulares,
A impureza inútil dissolvei-a.

Que o sol, sem mancha, o cristal sereno
Volatilize, ao seu doce calor.
A fria e exangue liquescência...
Um hálito! Não embaciará de veneno,
Indecisa, incolor,
Da areia o brilho e a viva transparência.

Recortes vivos das areias,
Tomai meu corpo e abride-lhe as veias...
O meu sangue entornai-o,
Difundi-o, sob o rútilo sol,
Na areia branca como em um lençol,
Ao sol triunfante sob o qual desmaio!

(p.65).

III

Cristalizações salinas,
Mirrai na areia o plasma vivaz.
Não se desenvolvam as ptomaínas...

Que adocicado! Que obsessão de cheiro!
Putrescina: – Flor de lilás.
Cadaverina: – Branca flor do espinheiro!

Só o meu crânio fique,
Rolando, insepulto, no areal,
Ao abandono e ao acaso do simum...
Que o sol e o sal o purifique.

(p.66).

O poema – mais um tríptico – não é exatamente em versos livres, mas em versos liberados (com predominância do decassílabo, pode-se dizer, combinado com versos de cinco, seis, oito e 12 sílabas, sobretudo). Tal irregularidade métrica e estrófica (à qual se juntam as pausas e cesuras algo irregulares, as interrupções, um ou outro verso branco e a persistência das rimas, ainda que também liberadas do rigor parnasiano); tal irregularidade métrica e estrófica, dizia-se, para além da rica e sutil musicalidade que propicia, está, a bem da verdade, carreando para a estrutura profunda do conjunto a própria consciência da irregularidade da vida e da aventura humana sobre a terra, de cujo desenrolar a única certeza é a morte. Esta já aparece tematizada no segundo poema, quando o eu-lírico exige: “Recortes vivos das areias, / Tomai meu corpo e abride-lhe as veias... / O meu sangue entornai-o, / Difundi-o, sob o rútilo sol, / Na areia branca como em um lençol, / Ao sol triunfante sob o qual desmaio.” Frise-se, na estrofe, a persistência do cromatismo branco e vermelho na imagem do sangue sendo absorvido pela areia branca, iluminada de sol, que nos remete ao acentuado gosto camiliano pelo fluir das águas, pelas terras/areias infirmes e informes, pelo evanescente.

O último poema da série atinge as raias da nosologia decadentista ao enfatizar o trabalho gradativo da putrefação cadavérica: ptomaína e putrescina são, em definição dicionarizada, alcalóides tóxicos provenientes da putrefação das albuminas animais e vegetais, encontrados a princípio nos cadáveres; cadaverina é uma modalidade de ptomaína xaroposa, não tóxica, que se forma no apodrecimento da carne. Contudo, o processo lento, cujo cheiro encontra analogia nas flores do lilás (roxas) e do espinheiro (brancas), culmina no final abandono do crânio (branco) do eu-lírico, assim deixado (ao sabor e ao som do vento) para ser purificado pelo sol e pelo sal (chama a atenção, no último verso, o deslize gramatical do autor, talvez por causa da rima entre “fique” e “purifique”). Com isso, dá-se uma espécie de arranco para o alto, quando então o crânio

limpo, branco e puro do poeta perde seu mero atributo anatômico para tornar-se um evidente símbolo de significado excelso e espiritualizado – a poesia mesmo, se voltarmos olhos metapoéticos ao texto. Aliás, o processo aqui descrito – ponto de partida decadentista (corpóreo, nosológico, imundo, mundano) para enfim chegar-se à pureza e à espiritualidade do símbolo – é recorrente em Cruz e Sousa. Em outras palavras – que valha também aqui a analogia ou correspondência, tão cara ao Simbolismo –, é como se o poeta devesse atravessar um calvário para, ao final, ser coroado com as flores astrais – os astros florais – do mais puro Espírito.

No Brasil, a fortuna crítica de Pessanha também se avoluma a cada ano. Neste estudo cito apenas dois trabalhos importantes, a meu ver complementares em mais de um sentido. O primeiro, de Álvaro Cardoso Gomes, é *A metáfora cósmica em Camilo Pessanha* (1977), onde o autor parte de duas metáforas essenciais em *Clepsidra*, a água e a luz, para extrair a cosmovisão pertinente ao poeta e para compreender

[...] a organização do mundo pelo Poeta: geralmente, seu universo é composto de material liquefeito, ou quando não, de material cediço, informe. [...] seu mundo está em perpétuo movimento; daí as metáforas da terra liquefeita (o ‘barro’, a ‘lama’), da ‘areia’, que pode ser a expressão da dissolução da terra. [...] Como tal, a areia está pronta a sugerir, junto com a água, com o fogo, o desagregamento da matéria sólida. (GOMES, 1977, p.19; aspas do autor).

Gomes, a partir daqui, procede ao levantamento dos aspectos ambíguos, benéficos e maléficos, da água e da luz na obra de Pessanha. Na conclusão, o crítico resgata alguns outros elementos fundamentais, como a figura feminina (também ambígua), o olho e o olhar, o coração e a alma, a dor e a morte, a Natureza, a neve, o cromatismo simbólico (branco e vermelho), afirmando que em Pessanha a renovação formal e a musicalidade não foram apreendidas “[...] de fora para dentro [...]” (p.135), como em Eugénio de Castro, mas expressam “[...] uma visão-de-mundo fragmentada e deliquesciente [...]” (p.135), bem como “[...] o sutil e as sensações intraduzíveis [...]” (p. 138). Essa poesia que “[...] desfila imagens fluidas, num tom monocórdico, onde a musicalidade pálida e frágil de flautas e violoncelos cria uma atmosfera monótona [...]” (p.135), pode ser compreendida também como uma manifestação contrária à “[...]”

grandiloquência romântica [...]” (p.135) tão exercitada pelos poetas portugueses do período imediatamente anterior.

O outro estudo referido é o de Paulo Franchetti, *Nostalgia, exílio e melancolia* (2001), em que o crítico propõe uma *close reading* de alguns poemas, fragmentos de cartas e ensaios de Pessanha a fim de trazer à tona as características do exílio vivido pelo poeta em Macau, e daí extraíndo uma **poética do exílio** que fundamentaria a cosmovisão do poeta português. Conforme Franchetti, “[...] o fio temático é o sentimento de exílio ou desenraizamento. As atitudes, *oumodos*, são a evocação nostálgica e a contemplação melancólica.” (FRANCHETTI, 2001, p.149; grifo do autor). Tais questões se articulam de forma complexa na obra de Pessanha, segundo o estudioso, e sua meta é ressaltar como o trabalho com a linguagem nesta se processa, para além de condicionantes de época como o próprio movimento simbolista, a filosofia pessimista ou a realidade sócio-político-econômica portuguesa. Assim,

[...] o fazer poético aparece como resistência e como ascese: um desígnio de beleza em que a angústia, a frustração e a revolta se resolvem em ritmos e em imagens que não se desvanecem, não se podem possuir e se podem sempre recuperar para a sensibilidade, redivivas a cada experiência de leitura. Aparece, portanto, como talvez a única ação conseqüente: a que consegue, num universo sem redenção, ao menos fixar em formas sensíveis, estéticas, a evanescência dolorosa e contínua das imagens, sejam elas as que refletem a ruptura com a origem, sejam elas as que trazem ao sujeito apenas um símile da sua própria transitoriedade. (p.150).

Como visto, os dois críticos brasileiros ressaltam o caráter construtivo da poesia de Camilo Pessanha, bem como algumas de suas características rítmicas e imagéticas. O tema do exílio, estudado por Franchetti, apresenta outras implicações óbvias e se conecta, ampliado, às considerações de António Quadros e às de Seabra Pereira sobre o “degreço ôntico”.

Pelo exposto, contata-se que não se pode aliar a poesia de Pessanha apenas ao Simbolismo de matrizes verlainianas, de requintada exploração musical e fundo neo-romântico. Por um lado, tal veio é inegável, pois a poesia do coimbrão é elíptica, vaga, sugestiva, evocativa; e a crítica reconhece a profunda influência de Verlaine na poesia portuguesa finissecular (fato que se estende à brasileira). Porém, considerando-se a

vertente mais racional e construtiva do Simbolismo (Mallarmé), é aqui que devemos inserir o caráter realmente **novo** da poesia de Pessanha: esta configura-se como elo evidente entre Simbolismo e Modernismo, em Portugal, não apenas pelas qualidades apontadas acima, mas porque explora, em essência, problemas estético-poéticos de renovada importância para a modernidade lírica, em Portugal e alhures – fato principal, penso eu, para que tenha sido tão respeitada e valorizada por Fernando Pessoa. Sobre o problema, assim se expressa Seabra Pereira:

Apesar de seguida em contravenção à preferência do mestre pelos versos ímpares, a lição privilegiada é, uma e outra vez, a de Verlaine. [...] Mas não faltam processos simbolistas mais cultivados por Mallarmé: além da ultrapassagem da musicalidade verlainiana pela música como lei estrutural da composição global do poema, avulta como rasgo maior da manipulação vocabular ('Quem poluiu...', 'Floriram por engano as rosas bravas', etc.) a iluminação recíproca das palavras pela sua simples proximidade [...] (PEREIRA, 1995, p.136; aspas do autor).

No Brasil, o mesmo acontece com relação a Cruz e Sousa, mas muito pouco se fez para estabelecer, em profundo, os elos entre Simbolismo e Modernismo entre nós, por certo devido ao caráter de ruptura violenta com que este marcou a literatura e as artes no Brasil. Não se está aqui a julgar – ou a minorar – a importância e o valor indiscutíveis do movimento modernista brasileiro, mas quer-se frisar, apenas, que além dos temas e motivos (metafísicos, espiritualistas, de teor neo-romântico) que a segunda geração modernista colherá em Cruz e Sousa ou Alphonsus de Guimaraens, há também os aspectos propriamente **modernos** do Poeta do Desterro. Pois em Cruz e Sousa e em Camilo Pessanha, musicalidade (ritmo) e imagem não são meros adornos exteriores ao verso, mas aguda consciência crítico-construtiva de linguagem – e com isso enfatizam a reabilitação das potencialidades poéticas da palavra, talvez a maior contribuição do Simbolismo internacional. Além disso, a poesia de ambos ancora-se na perquirição de conteúdos psíquicos (e/ou metafísicos) profundos (questões levadas ao paroxismo, depois, por um Fernando Pessoa); ambos dão novo matiz ao verso em língua portuguesa, tornando-o mais maleável inclusive pela distorção sintática e semântica, e empregam técnicas exemplares para os poetas do século XX. Enfim, o paralelo entre Pessanha e Cruz e Sousa é instigante e merece aprofundamento crítico, pois considero

que seria extremamente produtiva a aproximação de nossos dois maiores poetas simbolistas, por terem tanto em comum.

II

Afora os poemas publicados em efêmeras revistas simbolistas, desde os tempos de estudante em Coimbra, Pessanha só teve seu trabalho divulgado, num lote maior, no primeiro número da revista modernista *Centauro* (1916). E por iniciativa de João de Castro Osório, seu único livro, *Clepsidra*, foi publicado em 1920. O pequeno volume completa-se com a correspondência do poeta, suas poucas traduções de clássicos da poesia chinesa, alguns ensaios, algumas variantes de seus poemas. Estas, numa demonstração da consciência artesanal do artista, foram trabalhadas e retrabalhadas sempre, conforme demonstram, por exemplo, as três versões conhecidas (1895, 1908 e 1915) do soneto que se inicia com os versos “Quando voltei encontrei os meus passos / Ainda frescos sobre a húmida areia”.

Pode-se dizer que o livro *Clepsidra*, na primeira edição, obedece a um grande rigor de construção: apresenta um poema de abertura, “Inscrição”, e um de fecho, “Poema final”. Na primeira parte estão os “Sonetos”; na segunda, as “Poesias”. Em edições futuras foram acrescentados os “Outros poemas” (refutados na primeira edição), as traduções das “Oito elegias chinesas” e “Algumas variantes a considerar”. Tal rigor original se coaduna com o pensamento crítico de Pessanha, que em resenha publicada n.º *A crítica*, em 1888 (ao fazer a crítica de *Versos da mocidade*, de António Fogaça), pede ao poeta maior cuidado na organização de seu livro: “O Sr. António Fogaça, como todos os novatos em arte, não tem um princípio, uma noção, um sentimento, que o arraste conscientemente, presidindo à concepção de todas as suas obras.” (PESSANHA apud PEREIRA, 1995, p.146). Anos depois (em texto publicado n.º *A verdade*, n.º 72, 31 de março de 1910), fazendo a crítica de *Flores de coral*, de Osório de Castro, repete o mesmo juízo: “[...] não são as *Flores de coral* subordinadas a um plano preconcebido, nem obedecem à preocupação de constituírem uma obra integral, quer sob o ponto de vista filosófico, quer sob o da técnica. São uma simples colecção de composições autónomas.” (p.151). Mais adiante, emite a seguinte consideração: “Pelo que respeita à estética, o poeta, sem preconceitos de escola, adopta as mais variadas formas, tanto

métricas como estróficas [...]” (p.151). Outros pontos há, no ensaio, que é mister citar a fim de uma compreensão mais aprofundada da poética de Pessanha e da estética abraçada por ele: a aproximação que faz entre poesia e música, sendo aquela “[...] quase tão subjectiva como a Música [...]” (p.149); a necessidade de se ouvir as peças musicais e de ser ler os poemas para que se conheça realmente “[...] o valor estético de suas obras [...]” (p.149); a acentuada melancolia que descobre no livro de Osório de Castro, e que perpassa sua própria obra; a concepção de que ciência e arte não são antinômicas:

Para um grande número de críticos a actual e contestável decadência das artes é irreparável. Segundo eles, seriam causa dessa decadência o incessante progresso da ciência positiva [...] e a transformação, também incessantemente realizada, nas condições morais e, principalmente, materiais da existência humana [...] Esquecem-se, porém, de que as apontadas diferenças são meramente aparentes, permanecendo a situação do homem em face da existência fundamentalmente a mesma; de que as descobertas com que o árduo labor das sucessivas gerações vai alargando o horizonte dos conhecimentos, não pode influir retraindo-o, no incognoscível – da beira de cujo abismo as almas meditativas continuarão, por todo o sempre, a debruçar-se terrificadas e ansiosas; e de que a beleza estética não é uma realidade objectiva e absoluta, mas apenas uma noção do espírito humano, que, por corresponder a uma necessidade natural, há-de persistir através de quaisquer condições, evoluçionando com estas, para acomodar-se-lhes. [...] não são antinômicas a poesia e a análise científica. (p.152).

O título do livro, *Clepsidra*, remete ao antigo relógio de água, e condensa em si, como já apontado, o gosto camiliano pelo fluir da água e pelo evanescente. Por outro lado, o sabor arcaizante do título nos remete a outras formas antigas de relógio (e estas, por contágio analógico, repercutem os próprios temas obsessivos do poeta), como o relógio de areia (a ampulheta), o relógio de sol e o relógio musical (também chamado acordina).

Já foi reproduzido, páginas atrás, o poema de abertura do livro, “Inscrição”. Vejamos agora o “Poema final”: final não somente por ser o último da *Clepsidra*, na edição original; mas final porque aponta para o ideal de dissolução que permeia a obra do poeta; e final porque revela, enfim, o significado profundo do símbolo “clepsidra”, para o poeta:

Ó cores virtuais que jazeis subterrâneas,
– Fulgurações azuis, vermelhos de hemoptise,
Represados clarões, cromáticas vesânias –,
No limbo onde esperais a luz que vos baptize,

As pálpebras cerrai, ansiosas não veleis.

Abortos que pendeis as fronteiras cor de cidra,
Tão graves de cismar, nos bocais dos museus,
E escutando o correr da água na clepsidra,
Vagamente sorris, resignados e ateus,

Cessai de cogitar, o abismo não sondeis.

Gembundo arrulhar dos sonhos não sonhados,
Que toda a noite errais, doces almas penando,
E as asas lacerais na aresta dos telhados,
E no vento expirais em um queixume brando,

Adormecei. Não suspireis. Não respireis.

(PESSANHA, 1992, p.83).

Formalmente, a regularidade do poema (em versos alexandrinos de cesura rigorosa em 6-12) é quebrada no último verso (com acento 4-8-12), como a indicar o ápice da gradação da entrega à inanição: “Adormecei. Não suspireis. Não respireis.” Pois, conectada pela rima (“-eis”) e pelas ações negativas, a gradação (que ecoa, ainda, o refrão ou estribilho tão caro à poesia, mas agora desconstruído), vem destacada nas três estrofes de verso único (monóstico) e vem se fazendo pouco a pouco, num longo caminho até atingir o estado de abandono do nirvana (ou da morte). Nos três quartetos, as rimas são cruzadas (ABAB), e seu esquema completo, no total de 15 versos, evidencia a rica sonoridade do poema: ABAB/C/DEDE/C/FGFG/C. A sonoridade, obviamente, ultrapassa este esquema consoante, pois reluz, entre o primeiro e o segundo quartetos (“hemoptise/baptize”, “cidra/clepsidra”), ou entre o primeiro e o terceiro (“subterrâneas/vesânias”, “penando/brando”), as sutis rimas toantes, bem como as rimas internas ocasionais (“cerrai/cessai”, “sorris/abismo” etc.), as aliterações e as assonâncias.

O poema todo é um apelo a uma série de elementos inanimados (ou virtuais, ou mortos, ou ainda não nascidos, ou prováveis, ou possíveis), enumerados em “cores virtuais”, “cromáticas vesânias” (vesânia é o nome genérico das diferentes espécies de

alienação mental; é também mania, loucura, disparate), “abortos” e “sonhos não sonhados”, para que, em consonância com o eu-lírico, cessem toda preocupação de vir à tona (ou à luz, ou à vida), já que nada vale a pena. Porém, há certa tentativa do eu-lírico em se fazer ouvido, pois não é de todo impróprio dizer que, no poema, a voz lírica anima e personifica (é sutil, aqui, o uso da prosopopeia) os próprios elementos aos quais se dirige, numa pungente busca de apoio, comunicação e cumplicidade. Inclusive, o uso da prosopopeia acentua-se se considerarmos que os fetos abortados, por exemplo, cismam gravemente, sorriem vagamente e escutam “o correr da água na clepsidra”.

Os elementos estão encerrados (escondidos, hermeticamente fechados) em algum tipo de invólucro (“jazeis subterrâneas”, “Represados clarões”, “No limbo”, “nos bocais dos museus”, “o correr da água na clepsidra”), o que os impede de desabrochar e fluir plenamente. Isto é da máxima importância porque revela de modo efetivo, pelo acúmulo de imagens simbólicas, a própria cosmovisão do artista exilado na Terra e alijado da Beleza: por um lado, este “Poema final” absorve e condensa vários temas e motivos caros ao poeta (a pulsão de morte, a melancolia, a solidão, a busca do repouso; em termos formais, há a musicalidade, a rigorosa construção do texto, o cromatismo imagético ora explorado em “azuis”, “vermelhos” e “cor de cidra”, além do uso das palavras “cores”, “clarões” e “cromáticas”); por outro lado, o poema dá-nos a entender o valor do símbolo da clepsidra para o poeta: esta contém e represa a água, como revela a imagem simbólica “o correr da água na clepsidra”. Ou seja, a situação da água (presa, exilada, detida) é a situação do artista: sua fluidez é contida a (em) um espaço determinado; há um ir e voltar ao mesmo ponto de partida, um vão marcar das horas e da passagem do tempo. Num sentido, o estar preso ou exilado é a própria condição do homem, e esta é a situação existencial de Camilo Pessanha, que nos dá a vê-la no símbolo e que a ultrapassa, obviamente, ao configurar esteticamente seu universo vivencial e imaginário. Noutra sentido, também é evidente que a clepsidra é o espaço-tempo (eterno) do poema, objeto construído de linguagem fluida e plástica. E para este flui, conflui e reflui (e deste flui, deflui e reflui), de modo magistralmente condensado, não apenas as muitas águas do poeta, mas a universal experiência humana, atemporalmente considerada. E tal fluência múltipla e complexa, como se sabe, é atualizada e presentificada sempre, a cada nova leitura do poema (deste, em particular, ou de todo e qualquer poema que mereça de fato o epíteto).

O fechamento aludido acima parece ser exceção no último quarteto, pois os “sonhos não sonhados” (os poemas não escritos?) erram, em voo, durante toda a noite como se fossem almas penadas, têm as asas laceradas (machucadas, feridas) “na aresta dos telhados” e confundem com o vento seu arrulho e seu “queixume brando”, a expirar (a palavra tem vários sentidos: expelir o ar dos pulmões; exalar, respirar, bafejar; mas também morrer, falecer; ou dissipar-se, extinguir-se aos poucos). Mas o tratamento especial dado aos sonhos (porque, metapoeticamente, podem se referir aos poemas não escritos) não os desconecta da condição dos outros símbolos, pois todos, como já se disse, são provisoriamente animados pelo eu-lírico e convidados, gradativamente, a cerrar pálpebras, a não velar, a cessar de cogitar, a não sondar o abismo, a adormecer e, finalmente, a não suspirar e a não mais respirar. A voz lírica, no lento processo, não quer apenas lembrar aos elementos a inutilidade da vida ou a inevitabilidade do sofrimento, mas requer companhia, cumplicidade (decerto não partilhadas pelos entes humanos), e almeja não apenas certa quietude ou paz final (morte ou nirvana), mas a (re)integração e anulação no Todo, de modo definitivo.

Veremos, muito em breve, como este significado profundo também vem à tona no soneto “Floriram por engano as rosas bravas”. Por enquanto, lembremos que o poema rapidamente analisado ecoa sutilmente no soneto “Abdicação”, de Fernando Pessoa: “Toma-me, ó noite eterna, nos teus braços / E chama-me teu filho. / Eu sou um rei / Que voluntariamente abandonei / O meu throno de sonhos e cansaços. [...] ” (PESSOA, 1997, p.137).

As análises feitas até aqui são já reveladoras do universo poético de Camilo Pessanha. Contudo, finalizo este trabalho com uma leitura mais acurada do soneto “Floriram por engano as rosas bravas”, que considero um dos mais perfeitos da obra camiliana. Segundo Seabra Pereira, o texto foi escrito por volta de 1899-1900 (na mesma época do poema “Violoncelo” e dos sonetos “Vênus” e “Desce em folhedos tenros a colina”), numa larga estadia do poeta em Lisboa. Antes da leitura e da interpretação do texto, convém frisar que os temas do inverno e das rosas (aqui poetizados conjuntamente) aparecem de modo persistente na obra do poeta. Assim

temos, numa recolha não exaustiva: os poemas “Soneto de gelo” e “Rosas de inverno” (não aproveitados, ambos, na primeira edição de *Clepsidra*), ou os dois sonetos de “Paisagens de inverno”.

No primeiro citado, “Soneto de gelo”, a atmosfera é metafórica, pois “gelo” equivale à descrença (ou à falta de crença) do eu-lírico, que se dirige a um tu: “[...] O Deus, o mesmo Deus que te fez crente... / Nem saibas que esse Deus onnipotente / Foi quem arrebatou a minha crença.” (PESSANHA, 1992, p.94). Aqui, o eu-lírico dirige-se claramente a um “tu humano”; porém, na obra madura talvez se possa afirmar que este foi substituído por um “tu reificado”, como dá a ver, em alguns poemas, o sutil uso da prosopopeia: esta (cujas características principais são a animização, a personificação, a dotação de voz e viva presença – inclusive pela apóstrofe, tão cara a Pessanha – a coisas inanimadas e/ou ausentes e/ou mortas), cumpriria duas funções básicas na poesia camiliana: a mais óbvia, de humanizar/dar vida aos objetos (da natureza, do cotidiano, do mundo, da cultura); a outra, de revelar exatamente por este meio a solidão, a angústia melancólica, o abandono e o exílio do poeta.

O segundo poema refutado, “Rosas de inverno”, apresenta parentesco temático com o soneto a ser analisado, mas o tratamento e o resultado são muito diferentes:

Corolas, que floristes
Ao sol do Inverno, avaro,
Tão glácido e tão claro
Por estas manhãs tristes,

Gloriosa floração,
Surdida, por engano,
No agonizar do ano,
Tão fora da estação!

Sorrindo-vos amigas
Nos ásperos caminhos,
Aos olhos dos velhinhos,
Às almas das mendigas!

Desse Natal de inválidos
Transmito-vos a bênção
Com que vos recompensam
Os seus sorrisos pálidos.

(p.95).

Os dois sonetos de “Paisagens de inverno” revelam um poeta mais maduro, como se depreende da leitura do segundo (não se tem, aqui, as rosas, mas há alusão à personagem shakespeariana Ofélia – de *Hamlet, príncipe da Dinamarca* –, cuja morte trágica, aliás, foi tema de predileção da poesia e da pintura simbolistas):

Passou o Outono já, já torna o frio...
– Outono de seu riso magoadado.
Álgido Inverno! Oblíquo o sol, gelado...
– O sol, e as águas límpidas do rio.

Águas claras do rio! Águas do rio,
Fugindo sob o meu olhar cansado,
Para onde me levais meu vão cuidado?
Aonde vais, meu coração vazio?

Ficai, cabelos dela, flutuando,
E, debaixo das águas fugidias,
Os seus olhos abertos e cismando...

Onde ides a correr, melancolias?
– E, refractadas, longamente ondeando,
As suas mãos translúcidas e frias...

(p.39).

Este soneto condensa vários temas, motivos e processos poéticos caros a Pessanha: a) a água que flui (não no espaço fechado da clepsidra, mas na forma de um rio límpido a correr para o mar – para o Todo, para com este confundir-se); b) o tempo que passa (ora metaforizado no rio, talvez a ecoar Heráclito, e no próprio ciclo das estações – com significativo destaque para o outono e o inverno): este é fugidio ao eu-lírico, é-lhe angustiante e o faz lançar constantes apelos à corrente fluvial (porque sua paralisia parece contrastar com a fluência dos elementos naturais); c) a própria fugacidade da vida humana (tensa, imobilizada – em antitético contraste com o rio que flui –, plena de “olhar cansado”, “vão cuidado” e “coração vazio”), não sendo possível à voz lírica, a fim de reter o instante que foge, nem a mais remota sombra do *carpe diem* horaciano ou do convite amoroso, pois a mulher é morta (contudo, o doloroso apelo expresso nos versos “Ficai, cabelos dela, flutuando, / E, debaixo das águas

fugidias, / Os seus olhos abertos e cismando... // [...] E, refractadas, longamente ondeando, / As suas mãos translúcidas e frias...” está a indicar a extrema solidão, a angústia, o vazio e a carência que perpassam o eu-lírico: a subversão total dos tópicos da tradição indicaria a impossibilidade humana de encontrar guarida no amor ou em Deus, bem como assinala a fragmentação e a dissolução do eu e do mundo moderno (às avessas) e o rompimento com o universo uno e concertado do artista clássico); d) enfim, o uso insistente das expressões adverbiais (interrogativas) “Para onde”, “Aonde”, “Onde” (veja-se mais abaixo) denota ainda uma vez a paralisia (o não conhecimento, a dúvida, a incerteza, a angústia) que permeia o sujeito lírico de Camilo Pessanha.

Isto posto, passemos à leitura do soneto escolhido para análise:

Floriram por engano as rosas bravas
No Inverno: veio o vento desfolhá-las...
Em que cismas, meu bem? Por que me calas
As vozes com que há pouco me enganavas?

Castelos doidos! Tão cedo caístes!...
Onde vamos, alheio o pensamento,
De mãos dadas? Teus olhos, que um momento
Percutaram nos meus, como vão tristes!

E sobre nós cai nupcial a neve,
Surda, em triunfo, pétalas, de leve
Juncando o chão, na acrópole de gelos...

Em redor do teu vulto é como um véu!
Quem as esparze – quanta flor! – do céu,
Sobre nós dois, sobre os nossos cabelos?

(p.46).

O soneto apresenta versos decassílabos (prevalecem os heróicos, com cesura 6-10, mas em cada terceto pode-se apontar um sáfico, com acento em 4-8-10: no primeiro, “E sobre nós cai nupcial a neve”^[4]; no segundo, “Quem as esparze – quanta flor! – do céu”), porém, condizente com as novidades da estética simbolista, a metrificação não obedece estritamente à versificação clássica: ao lado do decassílabo heróico (verso 1, por exemplo) ou sáfico (verso 13), encontramos outros com cesuras em sílabas diferentes do tradicional (os versos 6 e 7, por exemplo, apresentam acentos nas sílabas 3, 6 e 10; os de número 2 e 4, nas sílabas 2, 6 e 10; o verso 11, nas de número 4, 6 e 10),

ou até mesmo um deslocamento violento da cesura no último verso, “Sobre nós dois, sobre os nossos cabelos?”, que apresenta ER=3-4-7-10. Tudo isso é importante porque evidencia que o poema, já na sua fatura nova (de larga fortuna no Modernismo vindouro), um tanto fora dos moldes (embora, frise-se, prevaleça o acento na sexta sílaba, em favor de um ritmo mais regular), já está a revelar o estranhamento do próprio eu-lírico, seu descompasso em relação aos acontecimentos tematizados no poema.

As ambiguidades estruturais estão presentes em outros aspectos da metrificação, pois é recorrente a não-coincidência da pausa métrica e da pausa semântica (ou seja, o sentido de um verso não se completa com a marcação métrica, transbordando para o seguinte), daí derivando o uso frequente do *enjambement*: este está presente nos versos 1 e 2 (“Floriram por engano as rosas bravas / No inverno”), 3 e 4 (“Por que me calas / As vozes com que há pouco me enganavas?”), 6 e 7 (“Onde vamos, alheio o pensamento, / de mãos dadas?”), 7 e 8 (“Teus olhos, que um momento / perscrutaram nos meus, como vão tristes!”), 10 e 11 (“[...] de leve / Juncando o chão [...]).

Considerando ainda os aspectos gráficos do poema (o estrato ótico), constata-se que o uso intensivo das interrogações, das exclamações, das reticências e das vírgulas, por todo o texto, adensa o clima fluido, misterioso e indefinido das vivências do eu-lírico, que parece oscilar o tempo todo entre a dor (a mulher) e o prazer (a visão esplendorosa da neve a cair), ou entre o Outro (a mulher, a (im)possibilidade do amor) e o Eu profundo (reflexivo e ensimesmado; existencialmente condenado à solidão e à angústia). Tal atmosfera repercute na indefinição espacial e no próprio clima descrito, que adensam a sensação de exílio e desconhecimento do eu-lírico: “Onde vamos, alheio o pensamento, / De mãos dadas?”.

O soneto está vazado no sistema de rimas consoantes ABBA/CDDC/EEF/GGF, cujas posições nos versos são majoritariamente emparelhadas (BB/DD/EE/GG) e minoritariamente interpoladas (A...A/C...C/F...F), sugerindo que a parêntese sonora reflete a parêntese amorosa tematizada no texto. A impressão de valor conferido à mulher se adensa se considerarmos que as rimas, quanto à posição dos acentos tônicos, são majoritariamente graves ou femininas (12 ocorrências, contra apenas 2 agudas ou masculinas, “véu” e “céu”). Quanto ao ponto de vista gramatical, há apenas 2 exemplos

de rimas pobres (“desfolhá-las/calas” – verbos; e “véu/céu” – substantivos), sendo que os demais 5 pares (“bravas/enganavas” – adjetivo e verbo; “caístes/tristes” – verbo e adjetivo; “pensamento/um momento” – substantivo e advérbio; “neve/de leve” – substantivo e expressão adverbial; “de gelos/cabelos” – expressão adjetiva e substantivo) são todos ricos, talvez a vincar a raridade e a riqueza da situação vivenciada pelo eu-lírico: esta inclui o amor e a beleza da neve a cair, mas suponho que haja uma oscilação sutil para a segunda experiência, como tentarei demonstrar. Quanto ao ponto de vista fônico (considerando-se a rima com consoante de apoio, obsessão parnasiana pouco levada em conta pelo Simbolismo), vê-se que há apenas um exemplo de rima rica, “pensAMENTO/um moMENTO”, embora seja significativo que esta incida no único substantivo abstrato do poema, como já a indicar que o pensamento de ambos está alheado/alhures (no caso dela, distante do amor que ele supostamente lhe devota; no caso dele, fixado no espetáculo branco e raro da neve a cair, que lhe motiva fundas cogitações). Mas o sistema de rimas do soneto é ambíguo em outro sentido, complementar: as rimas da primeira estrofe, além de consoantes (ABBA), também podem ser consideradas como toantes, pois todas as tônicas finais dos versos são em *a* aberto: “bravas”, “desfolhá-las”, “calas” e “enganavas”, o que confere sutil musicalidade à estrofe. A sonoridade é explorada no poema de maneira requintada, e esconde um significado importante para a economia do texto. Vejamos como isto se dá:

Ao lado das aliterações das sibilantes, destaca-se a da fricativa sonora *v*, que perpassa praticamente todo o poema. Esta última, ligada à repetição da vogal *e* aberta (“inverno”, “neve”, “leve”, “véu”), fechada (“veio”) ou nasal (“vento”) muito contribui para a massa sonora do soneto. O *e* aberto comparece ainda em “castelos”, “pétalas” e “céu”, mas é mais frequente o *e* nasal ou fechado, como em “bem”, “cedo”, “alheio”, “pensamento”, “teus”, “momento”, “meus”, “gelos”, “quem”, “cabelos”... Também influi decisivamente na sonoridade a vogal aberta *o* de “rosas”, “vozes”, “nós” (duas vezes), “acrópole”, “redor” e “nossos”, embora se possa considerar que a vogal *o* fechada ou nasal prevalece (12 recorrências, contra sete da outra): “floriram”, “por”, “com”, “pouco”, “doidos”, “onde”, “como” (duas vezes), “sobre” (duas vezes), “flor” e “dois”. Contudo, na releitura atenta do poema, este dá a ver/ouvir que os sons abertos de *e* / *o* é que adquirem real significado em seu estrato sonoro (conjugados aos sons límpidos do *a* também aberto, como na primeira estrofe e/ou em palavras como

“há”, “perscrutaram”, “nupcial”, “esparze”. Incluamos também aqui o vocábulo “cismas” e a rima entre “caístes” e “tristes”, a despeito da carga semântica negativa destas duas palavras): assim, o contraste entre os sons **abertos e fechados** (ou **claros e escuros**), com nítida prevalência dos primeiros, já evidencia, no nível sonoro, que esta será a tônica do poema (uma apoteose do branco, dir-se-ia). A musicalidade sutil, cristalina, se mantém mesmo nos momentos em que é invadida pela turvação com que alguns vocábulos em *ão* e *u*, mais soturnos e pesados, parecem querer manchá-la, nas três últimas estrofes: “tão”, “vamos”, “mãos”, “vão”, “chão”, “quanta”, “surda”, “triunfo” e “vulto”.

Em suma, seja pelas rimas (não dispostas como num soneto clássico petrarquiano ou camoniano), pelas aliterações ou pelas assonâncias, o poema revela uma sonoridade sugestiva, límpida, bastante trabalhada, mas talvez estéril (em consonância com os estratos mais profundos do poema, como se tentará demonstrar). Esta limpidez musical parece corroborar a limpidez do ambiente descrito pelo eu-lírico (a brancura e a pureza da neve, nupcial, floral, a envolver a suposta amada como um véu de noivado).

Após estas considerações preliminares, vejamos os estratos mais profundos do poema:

Na primeira estrofe, as rosas bravas (vermelhas?), como metáfora do amor e do desejo do eu-lírico, floriram por engano no inverno e foram desfolhadas pelo vento. Este pode ser claramente tomado como símile das vozes com que a mulher também engana o poeta, desfolhando suas ilusões. É sintomático, assim, que esta estrofe, redundantemente, apresente duas vezes o mesmo sentido de logro, insídia, dolo ou falácia, seja através da expressão “por engano”, seja no uso da palavra “enganavas”, esta como verbo conjugado no pretérito imperfeito (indefinido, longínquo, nebuloso, mas de ação contínua e reiterada). Também chama a atenção a grafia de “vozes” no plural, reveladora das artimanhas sutis da mulher, como várias são as vozes, as origens, as direções e a intensidade do vento, em seus aspectos negativos ou positivos. Por fim, apesar de bravas, silvestres, selvagens, as rosas (o amor, o desejo) desabrocharam num momento errado, na estação errada (o inverno) e foram desfolhadas pelo vento, não se

sabendo se florirão quando da chegada da nova primavera, em tese mais propícia às florações. Quer-se dizer com isto, mais uma vez, que, similarmente, a floração do amor, do desejo (sempre alhures, sempre inalcançável) do eu-lírico também parece ter sido frustrado e desbaratado pela dúbia figura feminina. Outrossim, deve-se atentar para o duplo sentido de “bravas”(ferozes, furiosas, destemidas, brutais, intrépidas...), já que este adjetivo, aplicado a animais (lobos, leões, cães etc.), foi bastante utilizado, na poesia finissecular, para caracterizar os desejos masculinos em relação à mulher. Claro que aplicado a rosas, fora do contexto de silvestres, causa estranheza, e nos revela, talvez, o aspecto sugestivo, fluido e indefinido da lírica de Pessanha, tal qual deduzido por Álvaro Cardoso Gomes: animais e rosas podem ser selvagens, mas apenas os primeiros são ferozes. A delicadeza da metáfora do poeta, assim, pode revelar não apenas a fragilidade e a transitoriedade de seu amor, mas a fragilidade, o sem-sentido e a transitoriedade de qualquer experiência humana, sempre batida pelos ventos adversos do inverno, do gelo, do esquecimento e da morte.

Na segunda estrofe, a nova imagem de destruição, “Castelos doidos! Tão cedo caístes!...”, liga-se à das rosas despetaladas, mas apresenta certa antítese de espaço: enquanto as rosas desabrocham numa natureza aberta, hostil, os castelos animizados (novamente o uso da prosopopeia, em Pessanha) evocam um espaço fechado, confortável, onde se guardam os sonhos, os bens, as ilusões, as esperanças do poeta. Mas tais castelos são “doidos” (nova estranheza) e logo caem (batidos também pelo vento? Estamos diante, pois, de castelos de cartas, ou de areia, ou de água?). Tudo parece indicar que sim, dado o aspecto cediço, fluido, evanescente e quebradiço do mundo poético de Pessanha, inclusive no soneto em apreço. E continua a desolação existencial da voz lírica, através da indagação: “Onde vamos, alheio o pensamento, / De mãos dadas?”. O pronome, como se sabe, causa estranheza gramaticalmente, pois o correto, para indicar movimento, seria **aonde** (o mesmo deslize pode ser apontado no último terceto do segundo soneto de “Paisagens de inverno” reproduzido acima). No entanto, em abono do poeta e para a eficaz compreensão de sua poesia, diga-se logo que o pronome assim utilizado denota um aspecto importante de paralisia, prisão, falta de rumo e de transcendência (o que se coaduna com a leitura do símbolo da clepsidra feita acima). A tristeza, enfim, conjuga-se às ruínas dos castelos e às pétalas desfolhadas das rosas: mas os olhos da amada é que vão tristes, não os do poeta, que percebe num

relance os olhos da mulher, tristes ao extremo, assim como não sabe o motivo das mãos dadas e tampouco esclarece se o pensamento dele (ou dela) é que está alheado. Porém, conforme sugerido anteriormente, a imagem dúbia do alheamento parece contaminar ambos os atores do texto, o que então evidenciaria sua falta de comunicação, seu desajuste e distância, apesar das mãos enlaçadas.

Nos tercetos, prevalece a imagem da neve a cair, de modo talvez a soterrar tudo, pétalas de rosas bravas, castelos arruinados, o próprio eu-lírico e a amada: a neve, pois, cai de modo nupcial, surda, em triunfo, de leve, como um véu, como pétalas de branca flor de noivado. Quem derrama tais flores sobre os dois, a partir do céu? Como atingir este céu? Aonde vão o poeta e a mulher, imóveis sobre a “acrópole de gelos”, presos sob a neve que cai? A palavra acrópole, do grego antigo, segundo a definição dicionarizada, significa a cidadela fortificada e sagrada, geralmente situada na parte mais elevada das cidades antigas da Grécia, como a que ainda hoje pode ser visitada em Atenas. Seu uso no poema, seguido do qualificativo “de gelos”, é evidentemente metafórico, e parece denotar que o eu-lírico e a amada podem estar no alto de uma colina, mas que esse espaço não é, necessariamente, sagrado e fortificado: ambos não estariam, portanto, abrigados num local sagrado, mas sitiados num espaço juncado pela brancura infinita dos gelos, a despeito das imagens positivas com que a voz lírica qualifica a neve a cair. Insistindo na imagem “acrópole de gelos”, talvez se possa apontar aqui, num nível mais profundo, uma espécie de acusação, sugerida pelo eu-lírico, contra o rebaixamento do sagrado (ou do mito) no mundo moderno e contra o sentimento de decadência que permeia este mundo: ambos, rebaixamento e decadência, dizem respeito não apenas à realidade portuguesa da época do poeta (tema explorado em alguns de seus poemas, segundo vimos), mas são repercutidos na visão de mundo geral que perpassa o Simbolismo, cujos artistas a ele ligados explicitamente acusam a degradação do mundo moderno, a falta de magia e o excesso de cálculo, positivismo e naturalismo. Em contrapartida, veja-se que o poema, conquanto não seja explicitamente metalinguístico, parece referendar que é somente através da poesia (simbolista) que se pode resgatar a magia, o sagrado, o mito e a própria palavra, extremamente desgastada no comércio cotidiano. Daí o título deste trabalho, “Florescem as rosas bravas simbolistas”: estas, ainda que desabrochadas num tempo quase impróprio (ou talvez por isso mesmo) é que vão dar o tônus da melhor poesia do século XX, como se sabe.

Por analogia, pode-se então considerar que a expressão simbólica “acrópoles de gelo” revelaria a esterilidade do mundo prosaico, coadunando-se, portanto, com a esterilidade geral que emana do poema. Não há, nessa acrópole, um templo ou uma fortificação quaisquer, mas apenas as ruínas dos “castelos doidos” (metáfora para as ilusões e os sonhos do eu-lírico desfeitos tão precocemente), e sobre estas a neve que cai sem parar, fundindo tudo num “Branco deserto imenso” (PESSANHA, 1992, p.79) – se aproveitarmos, aqui, o verso da segunda estrofe de “Branco e vermelho”. Num primeiro momento, a apoteose do branco estaria a compensar, pela sublimação, a dor e a desilusão do sujeito poético (daí seu apreço pela beleza das flores brancas – metáfora para “neve” – que caem do céu); por outro lado, a queda gradativa da neve (branca, pura, rara; dotada de uma espiritualidade simbólica que a mulher parece estar longe de possuir), vai indicando, numa espécie de gradação ascendente e apoteótica, a necessidade do eu-lírico de fusão, dissolução e apagamento no Todo.

Popularmente, a cor branca significa pureza (este primeiro sentido é evidente em Pessanha, que não explora as várias gradações do branco que se percebem em Cruz e Sousa); porém, sendo a cor branca o resultado da união de todas as outras cores, na escala cromática, ousa considerar que o branco adquire, em Pessanha, um significado mais profundo: é o símbolo, por excelência, da fusão com o Todo, quando então se apaga e se dissolve a consciência fraturada e dolorosa do artista. Se assim é, o tema amoroso, que parecia ser o mais importante no poema, é desfeito (a mulher, no último terceto, é apenas um vulto), pois o soneto revela, enfim, a solidão, a dúvida, a incerteza, a angústia, o desconhecimento dos fenômenos simples e complexos, a própria ignorância de Deus, dos mistérios e dos desígnios de Deus (ou dos deuses): “Quem as esparze – quanta flor! – do céu” (o decassílabo sáfico está a mostrar-nos, na fluidez móbil de seus acentos, o resvalar e o duvidar da consciência fraturada do poeta).

Analisando mais detidamente o léxico do soneto, constata-se que este explora muitos substantivos concretos (“rosas”, “Inverno”, “vento”, “vozes”, “castelos”, “mãos”, “olhos”, “neve”, “pétalas”, “chão”, “acrópole”, “vulto”, “véu”, “flor”, “céu”, “cabelos”) e um único abstrato (“pensamento”). Tais substantivos, como sugerido acima, aparecem qualificados por sutil e, às vezes, insólita adjetivação (“rosas bravas”, “castelos doidos”, “alheio o pensamento”, “olhos tristes”), que, no caso de “neve”,

acumula-se: esta cai “nupcial”, “surda”, “em triunfo”, em “pétalas” – o que parece corroborar a leitura proposta acima sobre o alto significado do branco na poesia de Pessanha.

Os advérbios e expressões adverbiais revelam dois aspectos: o temporal (“No Inverno”, “há pouco”, “tão cedo”, “um momento”) e o modo como as ações vão se efetivando (“por engano”, “de leve”, “Em redor do teu vulto”). Porém, o mais importante deles, “onde” (que já mereceu outras considerações, mais acima), está a denotar a aparente incerteza e falta de perspectiva do eu-lírico, que parece não saber a qual lugar dirigir-se. Este advérbio é recorrente na poesia de Pessanha, mas aqui, na verdade, pode-se dizer que o eu-lírico não almeja ir a lugar algum, uma vez que quer esperar, parado e em relativo repouso, que o branco da neve assale de vez o espaço onde se encontra: isto se coaduna com a leitura proposta anteriormente, e novamente enfatiza a importância do branco na poesia de nosso autor.

A ênfase na gradativa passagem do tempo e nas ações (positivas e negativas) é evidente no uso dos vários verbos de ação (e/ou de movimento), que parecem ir num *crescendo*: “Floriram”, “veio”, “desfolhá-las”, “cismas”, “calas”, “enganavas”, “caístes”, “vamos”, “perscrutaram”, “cai”, “juncando”, “é”, “esparze”. São poucos os verbos, se os comparamos com os muitos substantivos concretos, mas é a ação demolidora e dissolvente daqueles sobre estes que cumpre salientar, em abono da leitura proposta: enfatizou-se, há pouco, os verbos ligados à figura feminina (quase todos, na verdade: “cismas”, “calas”, “enganavas”, “perscrutaram”, sendo que um deles, “vamos”, envolve o eu-lírico e a mulher). Aqui já é evidente, como propõe António Quadros, como a figura feminina, na poesia madura de Pessanha, é fugidia, fluida (como a água), evanescente.

Vejamos agora os outros verbos: “as rosas bravas” por engano “floriram”, mas (em castigo?) “veio o vento desfolhá-las” (são dois verbos, “floriram” e “desfolhá-las” – em clara antítese –, que estão a demonstrar o efeito do tempo sobre as rosas); dos “castelos doidos” (do sonho e do desejo do poeta, ora desfeitos), pela apóstrofe sabe-se que “Tão cedo caístes!...” (apenas um verbo, já evidenciado anteriormente); os demais (“cai”, “juncando”, “é” e “esparze”), em número de quatro (mesmo número de verbos

ligados à figura feminina, mas com um sentido positivo que não é possível perceber nas ações da mulher), referem-se claramente ao fenômeno da neve a cair: evidente que, para o poema, não é o fenômeno em si que interessa, mas a simbologia que se pode extrair dele. Assim, os adjetivos pinçados do soneto (quatro), ao lado dos verbos (quatro), no tocante à neve, adquirem uma positividade que, decididamente, está ausente dos outros motivos explorados no poema (as rosas, os castelos, a mulher). Estes últimos como que se dissolvem – são, talvez, etapas necessárias que o eu-lírico atravessa, pois o desfazer-se gradativo deles em pétalas desfolhadas, ruínas e vã promessa encontra ecos na dissolução final que a voz lírica almeja para si mesma –, enquanto se adensa, já na superfície e mais ainda nas camadas profundas do texto, o “Branco deserto imenso” que é a alegria maior da voz lírica. Pois é neste “Branco deserto imenso”, efetivamente, que é possível a tão esperada fusão do Poeta com o Todo universal, daí advindo, finalmente, o apagamento e o apaziguamento de sua consciência fraturada[5].

Com isso, constata-se que os vários estratos do soneto são solidários e nos revelam pouco a pouco o significado profundo aqui exposto: este repercute, obviamente, em outros poemas do autor português e se configura como um tema obsessivo em sua poesia. Assim, é possível ligarmos o soneto “Floriram por engano as rosas bravas” ao “Poema final”, pois há inúmeras afinidades (temáticas, existenciais, de cosmovisão) entre ambos. Talvez não sejam os dois mais importantes poemas de Pessanha, mas são absolutamente reveladores da requintada carpintaria textual do poeta e, no plano humano, da profunda melancolia e da pulsão de morte que animam sua poesia:

“Onde vamos, alheio o pensamento, / De mãos dadas?”. De onde viemos? Onde estamos? O desfolhamento (das pétalas de rosas), o soterramento de ruínas (dos castelos, sejam estes de cartas, de areia, de água ou de sólido material quase eterno), a vã promessa de amor e felicidade, a vida, enfim, tudo é transitório e acaba sob o império do branco (“A igualdade é branca”, nos ensina também o belo filme de Krzysztof Kieslowski), sob a neve pura e branca que possibilita, enfim, a redenção para este bicho da terra tão pequeno. Neve redentora, branca e pura que, aqui e ali, é vincada ainda pelas pétalas vermelhas das rosas bravas, a vogar com o vento (a crermos, evidentemente, que tais rosas bravas são vermelhas, como o sangue dos poetas).

REFERÊNCIAS

- CAMPOS, G. **Pequeno dicionário de arte poética**. 4.ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 19__.
- CASTRO, E. de. **Oaristos. Horas. Silva**. Lisboa: Parceria A. M. Pereira, 1968 (Col. **Obras poéticas** – v. I).
- CRUZ E SOUSA, J. da. **Obra completa**. Organização de Andrade Murici. Atualização e notas de Alexei Bueno. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- FRANCHETTI, P. **Nostalgia, exílio e melancolia: leituras de Camilo Pessanha**. São Paulo: FAPESP/EDUSP, 2001.
- GOMES, A. C. **A metáfora cósmica em Camilo Pessanha**. São Paulo: FFLCH/USP, 1977 (**Boletim**, 23 – Nova série).
- GUIMARÃES, F. Camilo Pessanha e os caminhos de transformação da poesia portuguesa. In: _____. **Simbolismo, Modernismo e vanguardas**. Porto: Lello & Irmão, 1992. p.25-38.
- _____. **Poética do Simbolismo em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1990.
- _____. **Ficção e narrativa no Simbolismo**. Lisboa: Guimarães, 1988.
- HATHERLY, A. Breve introdução ao simbolismo português – seguida de dez leituras específicas dum poema de Camilo Pessanha. In: _____. **O espaço crítico** – do Simbolismo à vanguarda. Lisboa: Caminho, 1979. p.22-47.
- JÚDICE, N. **Viagem por um século de literatura portuguesa**. Lisboa: Relógio d'Água, 1997.
- MARTINS, F. C. **Poesia simbolista portuguesa**. Lisboa: Comunicação, 1990.
- MELO E CASTRO, E. M. de. **Literatura portuguesa de invenção**. São Paulo: DIFEL, 1984.
- PEREIRA, J. C. S. **Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa**. Coimbra: Centro de Estudos Românicos, 1975.
- _____. Camilo Pessanha e a transmutação simbolista. In: _____. **História crítica da literatura portuguesa: do fim-de-século ao Modernismo**. Lisboa/São Paulo: Verbo, 1995 (v. VII). p.127-172.
- PESSANHA, C. **Clepsidra** e outros poemas. Organização de João de Castro Osório. 7. ed. Lisboa: Ática, 1992.
- PESSOA, F. **Mensagem. Poemas esotéricos**. Edição crítica coordenada por José Augusto Seabra. São Paulo: Scipione Cultural, 1997 (Archives UNESCO, 28).
- PIRES, A. D. **Pela volúpia do Vago: o Simbolismo. O poema em prosa nas literaturas portuguesa e brasileira**. 2002. 455 f. (2 v.). Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 2002.
- QUADROS, A. Camilo Pessanha, o simbolista. In: _____. **O primeiro modernismo português: vanguarda e tradição**. Mira-Sintra – Mem Martins: Europa-América, 1989. p. 77-120.

BIBLIOGRAFIA CONSULTADA

- AMORA, A. S. **Presença da Literatura portuguesa**: Simbolismo. 5. ed. São Paulo/Rio de Janeiro: Difel, [19__], (v. IV).
- MOISÉS, M. **A literatura portuguesa**. 29. ed., revista e aumentada. São Paulo: Cultrix, 1997.
- RAMOS, F. **Eugénio de Castro e a poesia nova**. Lisboa: Ocidente, 1943.
- SIMÕES, J. G. **Itinerário histórico da poesia portuguesa**: de 1189 a 1964. Lisboa: Arcádia, 1964.
- _____. **Perspectiva histórica da poesia portuguesa**: dos simbolistas aos novíssimos (Século XX). Porto: Brasília, 1976.

[1] A temática decadentista a que se refere o autor está exaustivamente estudada e exemplificada no capítulo III de seu livro *Decadentismo e Simbolismo na poesia portuguesa* (1975). Em tese de Doutorado que defendi em 2002, na UNESP/Araraquara, aproveitei este e o capítulo seguinte do livro para sumarizar tanto os temas quanto as conquistas estéticas que vão do Decadentismo ao Simbolismo, em língua portuguesa (PIRES, 2002, p.116-124). Pois o estudo de Seabra Pereira tem o mérito (entre outros) de mostrar claramente a **passagem** de uma estética a outra, em Portugal, e isto foi de suma importância para a minha compreensão do Decadentismo-Simbolismo no Brasil e da revolucionária poesia de nosso Cruz e Sousa, em particular.

[2] Não será fora de propósito lembrar que Fernando Pessoa, na segunda parte de *Mensagem*, “Mar português”, ainda imbuído desse mesmo sentimento de decadência, fará ecoar, intertextualmente, os versos de Pessanha em pelo menos dois poemas, “III. Padrão”, “Só encontrará de Deus na eterna calma / O porto sempre por achar.” (PESSOA, 1997, p.49); e “XII. Prece”, “E outra vez conquistemos a Distancia – / Do mar ou outra, mas que seja nossa!” (p.60).

[3] Reproduzo a estrofe inicial e a final do poema: “Quando se erguerão as seteiras, / Outra vez, do castelo em ruína, / E haverá gritos e bandeiras / Na fria aragem matutina? // [...] E quando, ó Doce Infanta Real, / Nos sorrirás do belveder? / – Magra figura de vitral, / Por quem nós fomos combater...” (PESSANHA, 1992, p.59). O próprio António Quadros evidencia a “[...] influência directa destes poemas, o *Castelo de Óbidos* e sobretudo *San Gabriel*, na *Mensagem*, de Fernando Pessoa, que deles toma tantos acentos simbolistas, decadentistas, regeneracionistas, bem assim como o espírito da síntese, a concisão, o idealismo.” (QUADROS, 1989, p.114).

[4] Obviamente, na leitura deste verso não se pode contar a letra “p” da palavra “nupcial” como sílaba isolada. Este era um hábito romântico execrado pelos parnasianos, e chama-se, tecnicamente, *suarabácti*, assim definido por Geir Campos: “Expressão adaptada da gramática hindu, para designar a *vogal de apoio* desenvolvida por anaptixe e que os poetas utilizam às vezes para, expressamente ou não, aumentar o número silábico de um verso [...]” (CAMPOS, 19__, p.154; grifos do autor). Campos

cita dois exemplos de versos decassílabos que utilizam o recurso, ambos colhidos em Gonçalves Dias: “Que importa o fel na taça do a/b/sin/to” e “Contudo os olhos de i/g/nó/bil pranto”. Não é o caso, no verso de Pessanha.

[5] Como já referido à exaustão, a imagem cromática **branco e vermelho** é obsessiva em Pessanha, e nos remete ao segundo poema (anteriormente transcrito) de “Roteiro da vida”, bem como a “Branco e vermelho” (publicado pela primeira vez no jornal *Ideia nova*, de Macau, em 18 de março de 1929, três anos após a morte do autor), que António Quadros considera “[...] o mais misterioso, mais profundo e porventura mais belo dos poemas de Camilo Pessanha [...]” (QUADROS, 1989, p.118). Além disso, tem-se frisado a ousadia, a notável inovação técnica e a consciência construtiva do poeta neste que talvez tenha sido um de seus últimos trabalhos – e que permanece como o testamento poético do Artista.

JOÃO JOSÉ COCHFEL E A RECUSA DO IMAGINÁRIO SIMBOLISTA/DECADENTISTA

Chimena Barros da GAMA (UNESP/Araraquara - FAPESP)

REUSMO: O trabalho ora apresentado objetiva a análise de composições de Sol de Agosto, do poeta coimbrão João José Cochofel, a fim de refletir sobre seu diálogo com a poética do Simbolismo/Decadentismo português e de outros países como a França. Livro importante para a poesia lusitana, surgido no início dos anos 40, pouca crítica (embora com nomes de peso como Eduardo Lourenço e Fernando Guimarães) atenta para o fato de que a lírica de Cochofel rompe com resquícios do lirismo simbolista em voga ainda no século XX (bem como com a eloquência presencista). O fato é que o autor foi membro do grupo neo-realista português, e fatores problemáticos surgem quando se pensa na poesia de uma tendência literária tão engajada. Porém, Cochofel, exatamente ao afirmar sua lírica do concreto e baseada nos sentidos, e ao negar o imaginário simbolista/decadentista, consegue ser o maior poeta da vertente, excedendo os limites do discurso teórico, crítico e literário do grupo ao qual pertenceu.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa; João José Cochofel; Sol de Agosto; Simbolismo/Decadentismo; Neo-realismo.

ABSTRACT: The presented report has as purpose to analyze Sol de Agosto's compositions, by João José Cochofel, poet from Coimbra, with the objective to think about his dialogue with Symbolism/ Decadentism portuguese poetics and from another countries, like France. Important artwork to Portuguese poetry, emerged in the early's 40, a few critics (although important names as Eduardo Lourenço and Fernando Guimarães has pondered about it) realize the fact that Cochofel's lyric breaks off with symbolism lyrism fragments, still popular in the twenty century (as well the presencista "eloquence"). The fact is that the writer was a member of the Portuguese group called "neo-realista" and, when we think about poetry of a literary tendency so engaged, problems came out. However, Cochofel, when he affirms his lyric of the concrete and base on the sense, and when he denies the symbolist/decadentist imaginary, he is the best poet of the group, going beyond the limits of the theoretical discourse, critic and literary of the group in which he was insert.

KEYWORDS: Portuguese poetry; João José Cochofel; Sol de Agosto
Symbolism/Decadentism; Neo-Realismo

A poesia portuguesa de meados do século XX é devedora das mais diversas tendências modernas fundadas no século anterior: os primeiros “modernos” portugueses, como António Nobre e Camilo Pessanha, além de contribuírem para a fixação do imaginário simbolista em seu país, trouxeram ao gênero lírico lusitano variadas inovações formais no verso, na metafórica, na desconstrução do poema clássico, continuadas por autores do século XX como Sá-Carneiro e Fernando Pessoa. Tanto o autor de “Dispersão” quanto o poeta heteronímico deram continuidade a inovações simbolistas, somando-as a procedimentos vanguardistas ou ultrapassando-as – e o caso de Pessoa deve ser tomado sempre à parte, como singular. Depois de *Orpheu*, não se pode afirmar que a poesia da *Presença* tenha sido grande continuadora de inovações e revoluções poéticas órficas, como lembra o singularíssimo ensaio de Eduardo Lourenço, “Presença ou a contra-revolução do modernismo português?” (LOURENÇO, 1987); porém, é certo que com as novidades empreendidas desde o oitocentismo, por poetas portugueses e franceses, o gênero poético lusitano do século XX aproveitou-se de veras do imaginário e das transformações simbolistas.

É dentro deste contexto de heranças oitocentistas, somada a experimentos linguísticos os mais diversos, que em Portugal surgiu a poesia de João José Cochofel (1920-1981). Embora este autor seja pouco lembrado e quase que “relegado” pela sua manifesta filiação ao movimento neo-realista português – e o Neo-Realismo não era, para a poesia, a “arte desinteressada” –, certo é que, como atestam alguns curtos ensaios de críticos como Gastão Cruz (1973) e Fernando Guimarães (1988), este poeta, de uma simplicidade não simplista – mas clara, apolínea –, tem papel importante nos rumos da arte poética lusitana ao publicar *Sol de Agosto*, obra de 1941. Paradoxalmente, o livro faz parte da coleção de poesias “Novo Cancioneiro”, promotora de outros artistas do Neo-Realismo, como Fernando Namora e Carlos de Oliveira, e de escritos “poéticos” bastante duvidosos como os de Sidónio Muralha e Francisco José Tenreiro. E o paradoxo está no fato de que a coleção propagou muita poesia panfletária e mensageira, no sentido mais negativo das palavras, e, em compensação, trouxe à luz a poética de Cochofel em livro que, segundo Cruz, é “obra-chave da poesia portuguesa de 40” (CRUZ, 1973, p.53).

Trata-se da coletânea de um autor de apenas vinte e um anos, mas não foi sua estreia como poeta (houve duas recolhas antes). No entanto, é nessa terceira obra que encontramos o Cochofel de obras mais maduras como *Uma rosa no tempo* (1968), um de seus oito livros publicados em sessenta anos de vida.

No presente artigo, trataremos os poemas de *Sol de Agosto* partindo de seu diálogo com idéias e preceitos poéticos em voga desde o Romantismo, mas aprofundadas no, e relacionadas sobremaneira ao Simbolismo/Decadentismo. É recusando tais postulados (como as “crises de alma”, o culto à fantasia e o esteticismo), que João José Cochofel afirma uma poética do instante e da vivência sensível, que levou o crítico Eduardo Lourenço a chamá-la de “Poesia da imanência” (1983).

Presença do Simbolismo/Decadentismo na literatura novecentista

O Simbolismo e o Decadentismo difundiram concepções poéticas e posturas literárias marcantes para o âmbito de toda poesia posterior: a ruptura radical (iniciada já no Romantismo) e definitiva com a poesia clássica trouxe à voga, tanto em termos formais como no âmbito das ideias, imagens e pressupostos deveras relacionados à figura do poeta e a suas criações nas obras dos “pais” do Simbolismo, Baudelaire e Mallarmé: esteticismo, busca de uma forma tão nova e absoluta para “o poético”, que este se tornara linguagem cifrada, despersonalização, culto à imaginação, a consagração, enfim, de um mundo à parte, o da poesia – o da própria linguagem ou aquele formulado pela interioridade do poeta, alguém muito singular.

O Romantismo iniciou tal renovação da poesia, sobretudo devido ao idealismo alemão e ao novo recorte que este deu à lírica e ao poeta, em contraste com o autor de poesia clássica; podemos dizer, então, que o ponto de partida para transformações no gênero lírico foi o movimento romântico, mas que o Simbolismo francês foi o ápice de tais transformações.

São célebres os trabalhos acerca do impacto de configurações simbolistas (e decadentistas) na literatura do século XX, como os do francês Guy Michaud, apontando

as obras de Paul Valéry e Marcel Proust como devedoras do Simbolismo e do Decadentismo (1966, p.546-593), ou o importante estudo de Hugo Friedrich, cuja obra *Estrutura da Lírica Moderna*, não se esquecendo dos grandes contributos dos românticos alemães e ingleses para a poesia da Modernidade, parte, sobretudo, de Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud para traçar uma linha que chega à lírica do século XX. E, conforme o crítico, esta não é fundamentalmente nova, pois é herança dos autores pais da poesia da modernidade – simbolistas –, mas é original (1978, p.141).

Quanto à cena literária lusitana, os estudos de Fernando Guimarães, *Poética do Simbolismo em Portugal* (1990) e *Simbolismo, Modernismo e Vanguardas* (1992), são livros fundamentais para se entender o quanto o Simbolismo/Decadentismo colaborou para o estabelecimento de uma poesia efetivamente moderna em Portugal, inclusive, para a formação do primeiro Modernismo português.

António Nobre e Camilo Pessanha foram, reconhecidamente, como já afirmamos, pais da poesia moderna portuguesa; João Gaspar Simões considerou o poeta do *Só* o “precursor da poesia moderna” (19__) em Portugal, e Pessanha, como lembra Guimarães, teve sua poética como base para grandes transformações ocorridas nas composições da geração de *Orpheu*, inclusive nas de Pessoa (1992, p.37). Parece indubitável que o curso da lírica portuguesa foi **transformado**, após as poesias francesas de Baudelaire e Verlaine (o autor de “*Art poétique*” foi muitas vezes emulado e até ultrapassado por Pessanha e outros líricos portugueses oitocentistas), e após as poesias dos autores do *Só* e da *Clepsidra*. Aliás, Pessanha foi um poeta muito importante para alterações na lírica portuguesa, pois sua revolução deu-se em todos os níveis da poesia: na métrica, na sintaxe (com suas desarticulações), na adjetivação, na metáfora; enfim, o poeta tem grande importância para os rumos da poesia portuguesa.

Com efeito, é fato que não apenas as inovações formais, tais como a ruptura com versos clássicos e a inovação da sinestesia como figura central, capaz de mover a metáfora também para a sonoridade absoluta, mas ainda as idéias da sugestão, da transfiguração lírica, das correspondências, o culto ao sonho, a noção de palavra como depositária de encantamento, a singularidade do poeta, encastelado na torre de marfim, enfim, todas essas concepções fortes no Simbolismo foram devoradas por poetas do

século XX, cada qual ao seu modo. Embora alguns desses traços relacionados aos simbolistas sejam um tanto quanto “vagos” – “magia das palavras”, “encantamento”, “fantasia”, “poeta maldito” (e, aliás, a própria noção de “vago”, “indeciso”, algo que não se pode apreender, é inerente ao objeto poético simbolista) – elas surgem quando o assunto é a poesia a partir da segunda metade do século XIX, e, de forma sistematizada, tornam-se parte de uma lista de tópicos comuns aos fundadores da Modernidade poética. É nesse sentido que Chiampi formula a idéia de que românticos alemães e mais profundamente os simbolistas franceses,

para se oporem à mediocridade da vida burguesa, defenderam **o rêve, a fantasia, o erotismo, o poder mágico das palavras e a linguagem primigênia**, capaz de resgatar o tempo anterior à história. (CHIAMPI, 1991, p.15, negrito nosso).

Ademais, autores relacionados à poética do *fin-de-siècle* adotaram postura lírica que talvez possamos chamar de “individualista”, ou, pensando em termos filosóficos, “idealista”. O crítico português José Carlos Seabra Pereira (1975), enumerando o que chamou “Espírito e temas da poesia Decadentista e Simbolista”, menciona a “mundividência idealista” (p.369), ou seja, a crença no mundo como reflexo do “eu”, da visão do sujeito, de sua ideia. Evidentemente, nos poetas do final do século XIX, simbolistas e (ou) decadentistas, esta postura está vinculada à filosofia de Schopenhauer, representante de um idealismo interessante aos autores oitocentistas. Mas não só a herança desse pensamento, como outros traços dessa poética também refletem no culto ao sujeito e à sua cosmovisão, à sua ideia das coisas: a evasão, a maldição de ser poeta, e, por consequência, ter a sensibilidade mais suscetível e a chamada “gnose poética do eu” (PEREIRA, 1975, p.360) são marcas de uma poesia que só poderia ter como traço fundamental a revolução da linguagem – já que esta deveria encerrar algo de singular no indivíduo (e eis um grande contraste com a poética clássica) – e a fixação em si mesma enquanto arte.

Notadamente, trata-se também de uma postura que, embora bastante criticada por autores *engagés* do século XX – porque tida como “alienada” – manifesta, certamente, um gesto crítico em relação à época e seus costumes. Apenas não foi um

gesto de **denúncia**; antes, para usar palavra semelhante, foi atitude de **renúncia** – e eis uma grande diferença em relação aos românticos de faceta social, idealistas, sim, mas considerados os salvadores do “povo”. O poeta simbolista/decadentista, em contrapartida, renunciava à luta pela mudança do mundo, preferindo, primeiro, mudar a arte, esta realmente sob seu domínio, e reforçava-se, assim, a célebre ideia de “arte pela arte”, cujas origens estão em Théophile de Gautier[1].

Um importante documento reflexivo a respeito dos traços artísticos devidores do Simbolismo, na Europa, é o ensaio de Ortega y Gasset intitulado “*La deshumanización del arte*”. Interessa-nos principalmente como o testemunho que o pensador dá de um acontecimento artístico diferente, observado por ele nos anos 20 (o ensaio é de 1925). A tese de que esta arte é “antipopular” e que tem a massa contra si porque esta “*no la entiende*” (ORTEGA Y GASSET, 1964, p.16) lembra-nos o desejo dos poetas dos finais do século XIX (Mallarmé, sobretudo), de empreender uma poesia para “iniciados”. Em outro ponto, as especulações feitas pelo autor espanhol sobre esta arte, então “jovem”, remetem-nos a Baudelaire: segundo Ortega y Gasset, nela celebra-se a “deformação da realidade”, a “desumanização da realidade”, e o triunfo do estético sobre o humano (p.36) – e não seria esse “triunfo”, o desejo do autor de *Les fleurs du mal* em sua apologia à maquiagem e ao artifício? Trata-se, pois, de uma consequência ou da própria continuidade de especulações e reflexões iniciadas entre os precursores do Simbolismo.

Em Portugal, ainda no século XIX, a figura do poeta nas nuvens, do artista encastelado ou longe do mundo comum e corriqueiro, foi muito marcante, e, além de simbolistas, ficaram conhecidos também como “nefelibatas”. Constatamos então que o escapismo, o abstracionismo, o idealismo e a mística frequentemente presentes em autores simbolistas portugueses e franceses, fez parte também da poesia de autores como Sá-Carneiro, com seu mundo à parte, de sonho, de ânsias e suas viagens líricas, e José Régio, lírico do sofrimento (*à la* poetas românticos), e da fuga para o transcendente e o ilusório.

É certo que a poesia presencista (com Régio como seu máximo expoente) jamais chegou ao esteticismo e ao espetáculo da linguagem como a dos poetas do *Orpheu* e os simbolistas, o citado ensaio de Eduardo Lourenço, “Presença ou a contra-revolução do

Modernismo português” faz observações certas sobre tais fatos[2] (LOURENÇO, 1988, p.144); porém, essa poesia deu continuidade, como também o próprio crítico o atesta, em outro texto, ao ambiente profuso, simbólico, fantasioso e idealista (de culto à interioridade do sujeito lírico) da estética simbolista, e é por isso que Lourenço refere-se à geração presencista como “último avatar” (1983, p.49) da lírica simbolista, em ensaio sobre Cochofel.

O Neo-Realismo e as configurações poéticas simbolistas/decadentistas

No final da década de 1930, quando então a *Presença* já era publicada há mais de dez anos, surgiram autores jovens e muito polêmicos, preocupados com a situação que o mundo ao seu redor vivia: os neo-realistas. Vários deles lançavam artigos em jornais e revistas culturais lusitanas, como *O Diabo*, semanário do Porto, e a revista *Sol Nascente*, de Lisboa, e talvez seja preciso sublinhar que alguns desses jovens não eram poetas nem artistas, mas pensadores, preocupados com a situação de Guerra e ditaduras daquela época, e engajados no marxismo. Por isso, sua visão da arte era bastante polêmica e restrita: arte social, arte com conteúdo político, arte preocupada com conteúdo, em detrimento da forma. E, surgindo em um contexto em que os poemas presencistas tinham grande força, e versos de José Régio como “Sou, como as nuvens sou que nada são, / e as ondas frágeis como vãs quimeras, / e as pétalas e as folhas desfolhadas, / E as formas fogo-fátuos da ilusão...” (RÉGIO, 1970, p.92), ou “Cabeça ao vento / Febre nos olhos, / Vou suicidar-me de escuridão...” (RÉGIO, 1969, p.15), eram a tônica literária, foi com furor e bastante ingenuidade que iniciaram os ataques a este grande poeta português e também ao que chamavam de “arte desumanizada” (porque leram Ortega y Gasset) e “literatura decadente”: enfim, uma poesia considerada “subjetivista” e oposta aos interesses do Homem (concebido, então, única e exclusivamente como ser social).

É bastante evidente que as ofensivas eram dirigidas tanto a Régio como a todo o imaginário simbolista que ainda permanecia em meados do século XX. Os poetas eram

acusados de ser “subjativistas” (em alguns momentos usavam o termo “individualista” e “idealista”), aliás, a poesia era acusada de assim o ser, e as acusações vindas dos jovens marxistas também tinham como alvo a “arte pela arte” e o “esteticismo”. E o que vemos documentadas na imprensa da época, são trocas de farpas que chegaram a ser até mesmo agressivas, entre literatos como o “crítico” Mando Martins e o poeta José Régio. Apenas para exemplificar o que dizemos, cabe aqui narrar a polêmica iniciada pelo primeiro quando, em 1937, publicou na revista *Sol Nascente* um artigo que, embora reconhecesse Régio como um dos poetas mais originais de sua época, afirma não ser ele um poeta de qualidade, acusando-o de “delírios”, “espetáculos” e “egoísmo” e de fazer uma poesia inútil, cujos versos “não comovem o leitor”, dados seus “histerismos malucos” e a “constante obsecação de si” (MARTINS, 1937, p.13). Muito polêmico e pouco interessado em questões de fato estéticas, o artigo de Martins terminava com a seguinte afirmação: “As suas poesias são belas como êsses maravilhosos objetos de luxo das salas de visitas ricas, muito belos, mas **inúteis** para qualquer coisa” (MARTINS, 1937, p.13, negrito nosso). Vê-se, neste caso, que ao jovem crítico nada interessava o aspecto formal da poesia, pois sua avaliação do autor dos *Poemas de Deus e do Diabo* mencionava seu estro (e por isso mesmo o tomava como original), mas desmerecia completamente sua obra poética por questões tão somente temáticas e imagísticas^[3] – e, enfim, ideológicas, devido à noção de “utilidade” da arte, então defendida.

O fato é que toda nova tendência literária surge tentando desmoralizar a anterior, e, neste caso, como a *Presença* não possuiu um programa literário com preceitos estilísticos e formais, mas deu continuidade ao que vimos ser uma reafirmação de traços poéticos surgidos no Simbolismo, os neo-realistas fizeram oposições aos presencistas e, por consequência, a vários traços da poesia desde o oitocentismo, como a imagem do poeta nas nuvens ou na torre de marfim, a imagética “vaga” e o hermetismo.

Ademais, tanto estes autores exaltados e engajados quanto os artistas envolvidos com o Neo-Realismo – os romancistas Alves Redol e Manuel da Fonseca e os poetas Carlos de Oliveira, Mário Dionísio e João José Cochofel, por exemplo – tinham uma preocupação: anular definitivamente nas artes os resquícios deste imaginário ou “espírito” da poética simbolista/decadentista na literatura feita por eles. Para os autores

dos textos polêmicos, a tarefa mais fácil era atacar; para os romancistas, não houve grande problemas, já que o gênero tem especificidades que comporta muito bem o social; mas para aqueles que foram realmente poetas (e não apenas escritores emocionados e motivados por crenças filosóficas e políticas), a tarefa era mais difícil, afinal, é ao Simbolismo que se atribui a grande renovação e revitalização da poesia moderna.

Contudo, cumpre salientar que o problema, para tais artistas, era muito mais temático do que formal. Ora, o que se desejava evitar era exatamente aquilo que Seabra Pereira chama de “espírito e **temas**” da poesia simbolista, não a poesia em si. Os autores do “Novo Cancioneiro” que se dedicaram ao gênero poético até o fim da vida, como dom artístico e não como missão político-social, Mário Dionísio, Carlos de Oliveira e João José Cochofel, não deixaram para trás todas as descobertas do oitocentismo. Se por um lado uma postura idealista, no gênero lírico, poderia tornar o poema mais hermético e de difícil penetração, o que não se desejava entre os autores de poesia da coleção neo-realista, além de ser contrária à filosofia materialista, por outro, não é correto afirmar que a preocupação social ou simplesmente a crença no materialismo, como acontece com João José Cochofel, reduziria a poesia a simples panfleto.

Sol de Agosto: a arte poética como solução de conflitos

Tal problema, o autor de *Sol de Agosto* resolveu-o bem. Sua obra poética é reconhecida como a autêntica lírica dentro do Neo-Realismo, e sem ser combativa, eloquente, anunciadora de lutas e acusativa, como muita poesia menor do *Novo Cancioneiro*. Dentro da polaridade renúncia/denúncia, o poeta encontrou um lugar muito próprio, que não se coloca em nenhuma das duas posições. Há poemas em que a postura é de **recusa**, e Eduardo Lourenço, embora não desenvolva a ideia, refere-se a *Sol de Agosto* como obra de um poeta movido “contra o lirismo simbolista de que o presencismo seria o último avatar”. (LOURENÇO, 1983, p.49).

João José Cochofel é, como afirma Fernando Guimarães, um poeta intimista; comparando sua poesia com a presencista, o autor do ensaio “A poesia de João José Cochofel” afirma: “enquanto nestes poetas [da *Presença*] o subjetivismo se torna

amplificante, em Cochofel instaura-se, pelo contrário, uma dimensão de interioridade, um intimismo” (GUIMARÃES, 1988, p.12). De fato, desde *Sol de Agosto*, é desta fala intimista que apreendemos a crença em um mundo concreto, sensível, que só pode ser apreendido pelo contato com o sujeito, e não de manifestações ideais ou da transcendência. Idealismo, transcendência e misticismo, tudo o que for abstrato é refutado por essa poesia que, formalmente, é enxuta, breve, oposta a todo tipo de espraiamento discursivo[4] – porque manifesta a contenção de um sujeito face ao real circundante. Neste sentido, Cochofel é o mais lírico entre os poetas neo-realistas, pois diversos autores referem-se ao gênero pelo seu “fenômeno de interiorização” (MERQUIOR, 1997, p.32), ou, pela necessidade da “individuação” (ADORNO, 2006, p.66) no processo lírico.

No primeiro poema do livro de 1941, o eu-lírico de Cochofel pergunta-se, em estrofes paralelas: “Que posso eu querer do Céu, / se na terra há um sol de Agosto / e a vida canta da alva ao sol posto? // Que posso eu querer de abstracto / [...]” (COCHOFEL, 1988, p.65). Trata-se do questionamento de um “eu”, em primeira pessoa, mas o objeto da reflexão no poema é o que este “eu” deve desejar: o material sensível ou o transcendente. “Céu” e “abstracto” encontram-se em versos idênticos, formando um paralelismo que os iguala, e opostos a “sol” (de Agosto) e “vida”. Neste caso, a vida é também vivência, e “sol”, palavra frequente nas composições poéticas do autor de *Búzio*, é aqui, como na maioria delas, aquilo que desperta o sujeito para as coisas que o cercam: sol quente, sol iluminado, calor na pele e luz para os olhos.

Palavra frequente no que chamamos “retórica neo-realista” (presente nas obras do *Novo Cancioneiro*), em geral, “sol” representa razão, clarão oposto à escuridão política da época (de ditadura salazarista); porém, em Cochofel, sua configuração é mais profunda e singular, pois é o sol um elemento que chama o eu-lírico dos poemas para a vida, para o que está a sua volta, afastando-o da tentação (sempre existente na obra do autor) de entregar-se à divagação, à sua interioridade ou ao “abstrato”. “Sol”, em Cochofel, é quase que uma salvação para o perigo de tornar-se um “individualista”.

Assim ele se apresenta no poema “VII”:

VII

Sol que acordou em mim
o grão do meu instinto!

Ergo-me
só pelo que sinto.

Basta-me o hálito a terra
da tua nudez re florida.
Sonhos? – Quem se evade da vida,
se é vivida?

(COCHOFEL, 1988, p.71).

Notemos que é ele, o “sol” que “acorda” algo no sujeito lírico. Como em boa parte de seus poemas, o autor utiliza em duas estrofes seguidas (os dísticos) vocábulos para expressar a mesma coisa, isto é, “acordar” e “erguer-se” são metáforas para o mesmo movimento no eu poético, e este é movido por “instinto” / “sinto”. Com efeito, estas palavras não apenas rimam entre si, mas também se igualam: representam a relação do sujeito com o mundo, calcada no “instinto” e no verbo “sentir” que, ao contrário do que se pode pensar, não tem relação com sentimento, vida interior, mas com os **sentidos**. Sentir o quente e o frio, sentir odores, sentir o mundo a sua volta, sentir o corpo na relação amorosa, e usar os instintos. Aliás, a última possibilidade levantada, da relação amorosa, não só está no poema como em várias outras composições do autor que, além de dar sensualidade à mulher –, também vive com ela momentos de erotismo desvendados sutilmente nas composições.

Assim, no poema sétimo, não apenas a relação do homem com o mundo se mostra: em outra camada de leitura, está o encontro com o “tu”, encontro carnal. “Sol”, “acordar” e “erguer-se” também podem ser lidos como o desejo, que, por sua vez, não permanece na “ideia” do sujeito, na idealização do amor, mas no concreto: o “hálito”, a “terra”, “da tua nudez re florida”. A mulher verdadeira, nua, as coisas como são apresentadas aos sentidos: eis a matéria cantada por Cochofel, neste poema finalizado com a recusa total da fantasia: “Sonhos? – quem se evade da vida, / se é vivida?”.

Os recursos sonoros utilizados pelo autor nesse poema são a recorrência do som nasal nas duas primeiras estrofes – “mim”, “instinto”, “sinto” – e a rima. O poeta poucas vezes metrifca suas criações, tornando-as fluidas como uma fala ritmada e

breve, mas bastante musical. Eduardo Lourenço alude à “modéstia poética” nas composições poéticas do artista, presente no fato de ele “não erguer a voz além do que basta para que a ouçamos” (LOURENÇO, 1983, p.32); e os procedimentos de que mais se utiliza, o verso curto, as poucas assonâncias e aliteraões, as rimas em parte dos versos e o paralelismo, são parte desse tom baixo e colaboram para o sentido de vivência sensível que sua poesia aponta, a clareza manifesta na relação do sujeito com o mundo é também parte de suas opções formais.

Mas um diálogo maior com o imaginário e a temática simbolistas está no quinto poema de *Sol de Agosto*:

V

Rebenta em mim um mar de força.
É maré cheia!
Mar que atiro à praia, seguro e rijo,
Sem que o tolham loas de sereia.

E a vida já me doeu...
Mas não tomei ópio nem olhei o céu,
embora chorasse como os vencidos.

Agora é sol e sangue
o búzio que trago nos sentidos.

(COCHOFEL, 1988, p.69).

São evidentes as oposições à evasão e a qualquer forma de transcendência no poema: seja pela recusa às “loas de sereia” – o canto mágico e hipnótico que tira o sujeito do mundo real –, às drogas ou ao apelo místico (configurado na atitude de “olhar” o “céu”).

O poema expõe, na primeira estrofe, a luta do eu-lírico contra a “maré cheia” de sentimentos e inconstâncias interiores, a metáfora criada no primeiro verso, “rebenta em mim um mar de força” transforma em imagem o acontecimento que se dá na sua interioridade, e a dificuldade de se livrar de tal acontecimento – sentimentos, talvez? Angústia, medo, dor? –, esta “luta”, pode ser depreendida da semântica de verbos como “rebrantar” e “atirar” e na postura “rija” deste eu poemático.

É interessante notar que no verso “Sem que o **tolham loas** de sereia”, há uma assonância em “o” e “a”, um som que parece imitar o encantamento do canto das mulheres da água, e, ao mesmo tempo, pode nos remeter no canto de outra poética, na musicalidade excessiva de versos orquestrados de poetas de outrora.

O poema evolui, então, da postura de recusa à de afirmação: na segunda estrofe, os verbos conjugados no passado indicam uma atitude anterior ao movimento de “atirar” o “mar de força”; depois, na última estrofe, é o “agora” que se canta, e este é feito de “sol” e “sangue”, elementos vitais, que “são” o “búzio” do sujeito poético. Neste ponto da composição, é possível analisá-la como afirmação de uma nova poética de seu autor; *Búzio* é o título de seu livro anterior, publicado dois anos antes (em 1939), em que ainda são visíveis temas e traços poéticos da *Presença* e das correntes líricas do final do século XIX e início do XX[5]. Portanto, este “agora” o “búzio”, o canto, a obra poética do autor é “sol” e é também “sangue” – notemos que o verbo “ser” iguala os três vocábulos, e temos assim uma poesia que nasce daquilo que é vital, e alcança os sentidos: “sol” remete-nos à luz e à temperatura do corpo; “sangue” possui cor realçada, e, em geral, brota da dor, do ferimento, do contato com a pele. E é, enfim, nos “sentidos”, na experiência sensível, que o sujeito lírico desta composição carrega seu “búzio” – e o poeta pode, assim, estar reafirmando sua poética da vivência, do sensualismo, do real circundante, da experiência concreta, ou, nas palavras de Lourenço, da “Imanência” (1983).

Certamente, esta atitude manifestada nos poemas do terceiro livro de Cochofel, deriva de suas opções filosóficas, mas o autor não propaga filosofias, tampouco evidencia um cantar engajado. Da mesma forma, mais do que a simples oposição à poesia idealista ou cunhada por neo-realistas como “subjetivista”, as recusas presentes nos poemas de *Sol de Agosto* é refutação de filosofias idealistas, mas, em consequência disto, o autor acaba opondo-se ao canto com tendências místicas, à evasão e ao artifício. Pois é o “real” que o inspira: “O concreto, o real, coisas que me comovem. / É sobre os sentidos que vivo debruçado. / Fácil o que a vista enxerga. / o resto é-me vedado.” (COCHOFEL, 1988, p.75).

Em parte, também estamos diante da questão da inspiração, ou seja, daquilo que toca o poeta a ponto de ele criar, e também de seu modo de criar, afirmado em seus poemas em contraste com outras poéticas, como no poema “III”: “Não me venham dizer / que os choupos despidos lembram mágoas, / se o sol os veste, solitários e altivos, / erguidos sobre as águas.”(p.67), em que a imagem do “choupo”, cantado por poetas simbolistas como Paul Verlaine, na França, e António Nobre, em Portugal, é refutada enquanto ponto de transfiguração para os sentimentos líricos do eu poético.

Essa recusa do imaginário poético anteriormente descrito em poucos momentos vale-se dos procedimentos mais conhecidos entre poetas engajados; enquanto seus colegas de grupo usavam excessivamente a voz coletiva, com o verbo na primeira pessoa do plural, afirmando assim a derrocada do “eu”, Cochofel escreveu vários poemas em primeira pessoa, e quando os versos são compostos por verbos no plural, o sujeito está sempre indeterminado, como se fosse um “vós” ou um “eles”, cabendo ao leitor imaginar quem são. É assim na continuação do décimo primeiro poema (“O concreto, o real...”), em que a segunda estrofe apresenta os versos: “**Cerquem-mede** tojos. / Embora! [...]” (p.80)[6] – sugerindo uma resistência a não se sabe bem quem ou o quê; e também no poema “II”, cuja última estrofe metaforiza a postura de se olhar o que está na “flor do mundo”, na superfície: “Assim deito meus olhos à flor do mundo. / Nem me **peçam** mais: / os lagos serenos têm menos fundo” (p.66).

Do mesmo modo, a grande frequência com que a poesia neo-realista usa o verbo no modo imperativo, ordenando aos homens a opção pelo combate ou pela resistência, configurando um discurso *engagé*, não está na poesia do terceiro livro de Cochofel, no qual o imperativo aparece somente em dois poemas de *Sol de Agosto*. Em um deles, o diálogo com a poética simbolista/decadentista e seus resquícios no século XX pode ser pensado na recusa ao “desânimo” ou às “complicações de alma”:

XVII

Sem frases de desânimo
nem complicações de alma,
que o teu corpo agora fale,
presente e seguro do que vale.

Pedra em que a vida se alicerça,
argamassa e nervo,
pega-lhe como um senhor
e nunca como um servo.

(COCHOFEL, 1988, p.81).

Trata-se de um poema bastante didático, claro, de recorte clássico: a metáfora da “pedra” é simplificada por referir-se a “corpo”, e torna-se ainda mais explícita quando a idéia de construção é configurada também com a mistura de “argamassa” e “nervo”. Assim, não há ambiguidade, tão cara à metáfora poética, nesses versos de Cochofel; o que os torna mais líricos é a composição métrica – variada entre cinco e oito sílabas poéticas, mas com acentuação difusa, o que aproxima os versos e agrada o ouvido –, as rimas e algumas aliterações e assonâncias em paralelismo – “Sem / nem”; “Pedra / pega” – formando recorrência sonora e corroborando o ritmo do poema.

Parece-nos pertinente ler o texto como a recusa de qualquer misticismo ou forma de religiosidade, em favor da matéria (corpo). Embora Eduardo Lourenço afirme que a poesia de Cochofel nem sequer toque no tema “religião”, tornando-se “inocentemente atéia” (LOURENÇO, 1983, p.46) – e o autor usa o advérbio para afirmar que na obra do poeta a questão religiosa é nula, diferente das de seus colegas neo-realistas, que “atacam” sobretudo a religião cristã – este poema sugere-nos uma tripla refutação: em relação ao idealismo, em relação às poéticas “subjetivistas” e em relação à religião. A figura da “Pedra” como o alicerce da vida pode ser confrontada à “pedra” em que a igreja cristã fundou-se, no apostolado de Pedro. E a própria atitude de ser “senhor” do seu corpo é também uma forma de recusar o senhorio de Deus.

Quanto à refutação ao idealismo, salientamos que “XVII” é um dos raros poemas de *Sol de Agosto* em que se torna evidente não só a opção neo-realista como a crença marxista do autor. Os termos “senhor” e “servo” podem também nos remeter à dialética de Marx[7], fundada nas relações sociais ao longo da história, em que o “servo” feudal, contraponto do dominador “senhor”, é superado pela burguesia, mas esta tem como seu contraponto o proletariado: é a eterna luta, na filosofia marxista, entre opressores e oprimidos que é então retomada. Do mesmo modo, a questão do valor do corpo configura uma referência ao trabalho e à alienação. Aliás, as duas

leituras, de refutação religiosa e afirmação materialista estão intrinsecamente relacionadas, já que o marxismo é uma filosofia completamente hostil à religião. Enfim, o sujeito poético nega também toda criação em que tais preceitos recusados se encontram, e é certo que, considerando a economia de *Sol de Agosto*, mais uma vez o poeta opõe-se a qualquer repertório místico e até mesmo disfórico inerentes a poéticas advindas do *fin-de-siècle*.

Há um equilíbrio em *Sol de Agosto*: se a maioria das criações poéticas nele inseridas expõem as recusas mencionadas e a afirmação dessa nova poesia do autor, são poucos os poemas mais engajados e a eles se opõem aqueles, também minorias, em que o poeta abandona a necessidade de recusa/afirmação, para então tratar de temas mais universais, como o amor e a memória. Pois como lírico que sempre foi, o autor de *Os dias íntimos* não deixou escapar tais inspirações, surgindo sempre intercaladas com os poemas de recusa do abstrato e afirmação do concreto, como se o poeta não quisesse se “dispersar” entre os motivos e temas que poderiam fazê-lo trair o propósito de não sair do mundo sensível. Portanto, a terceira obra do autor não representa somente um diálogo com poéticas recusadas e a afirmação da sua própria, mas também momentos de memória: “Saudade de uma coisa / que a memória, só ela, / realiza ainda / Lembra e dói / apenas porque é finda” (COCHOFEL, 1988, p.72), – e notemos que tais versos são quase que opostos à afirmação certa de não serem permitidas “frases de desânimos” – ; e de amor: “Dá-me as tuas mãos: / entre nós, nem ciúmes, / nem medo // O dia, hoje, / teceu grinaldas para os nossos dedos” (p.70).

Enfim, a crítica Rosa Maria Martelo, em estudo dedicado à obra de Carlos de Oliveira, menciona rapidamente seu colega João José Cochofel, afirmando que:

o idealismo, a transcendência, o abstracto, o invisível são valores filosóficos **epoéticos** que comparecem, em *Sol de Agosto*, como as exclusões relativamente às quais se produz o sentido da opção materialista [de Cochofel] (MARTELO, 1998, p.114, negrito nosso).

Com efeito, na última composição da obra, o poeta faz uma espécie de resumo de sua transformação neste livro e do que vivenciou na atividade poética então exposta: “Já me não dá amargos de boca / o mundo. / Sei o que quero desta vida oca: / não me

confundo” (COCHOFEL, 1988, p.82). Apoiado, sobretudo, na rima, esse poema é a síntese das escolhas do sujeito lírico das criações anteriores, e é nele que se constata que, confuso, magoado, sentimental, preso ao passado – apegado ao mundo interior, subjetivo – o poeta só pode estar mudo:

Excesso de lembrança,
dor que outra dor levanta.
Xadrez de quem vive sozinho
e não canta.

(p.82).

E essa “exclusão” (para usar palavra de Martelo) de tais categorias enquanto **poéticas** leva, como vimos, o sujeito lírico a um diálogo de recusa do imaginário advindo de Simbolismo/Decadentismo, com suas imprecisões, sua transcendência, sua busca do “ideal” (tão cantado em Baudelaire), sua individualidade extremada. A arte poética de Cochofel, na inseparável paridade forma/conteúdo, reflete tal “opção”, na simplicidade e clareza do canto, nos procedimentos recorrentes em sua poesia (rimas, paralelismo e metáfora), e, sobretudo, na brevidade do poema, na concisão que é, em última análise, a contenção de um eu-lírico que não se deixa levar pelos apelos do subjetivo, do ideal e do abstrato, o que é difícil na arte lírica.

Com seu quarto livro, o autor coimbrão travou, com êxito, uma luta contra tais dificuldades, uma a mais, neste universo que é o das palavras poéticas. E os poemas de *Sol de Agosto* e os dos próximos livros do autor (cuja obra resume-se somente à poesia e a ensaios, jamais à narrativa, prova de sua veia poética) são suficientes para a apreciação de seu êxito artístico diante da escolha de uma poesia do concreto, ou da “imanência”, e da filiação a uma tendência literária tão estranha à poesia, como foi o Neo-Realismo.

REFERÊNCIAS

ADORNO, T. Lírica e Sociedade. In: _____. **Notas de Literatura I**. Trad.: Jorge de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/ Editora 34, 2006.

BAUDELAIRE, C. **Oeuvres Complètes**. Paris: Gallimard, 1968.

- CHIAMPI, I. (coord.). **Fundadores da Modernidade**. São Paulo: Ática, 1991.
- COCHOFEL, J. J. **Obra poética**. Lisboa: Caminho, 1988.
- CRUZ, G. **A poesia portuguesa hoje**. Lisboa: Plátano, 1973.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**: da metade do século XIX a meados do século XX. Trad.: Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- GUIMARÃES, F. **O modernismo português e a sua poética**. Lisboa: Lello, 1999.
- _____. **A poética do Simbolismo em Portugal**. Lisboa: Imprensa Nacional- Casa da Moeda, 1990.
- _____. **Simbolismo, Modernismo e Vanguardas**. Porto: Lello & Irmão, 1992.
- _____. A poesia de João José Cochofel. In: COCHOFEL, J. J. **Obra poética**. Lisboa: Caminho, 1988. p.9-16.
- LOURENÇO, E. **Sentido e forma na poesia neo-realista**. Lisboa: Ulisséia, 1983.
- _____. ‘Presença’ ou a contra-revolução do Modernismo português?
In: _____. **Tempo e Poesia**. Lisboa: Relógio d'água, 1987.
- MARTINS, M. ‘José Régio – Casais Monteiro. Poetas’. In: **Sol Nascente**. Quinzenário de Ciências, Arte e Cultura. Porto: 01 de dezembro de 1937. no.20, p.13.
- MARTELO, R. M. **Carlos de Oliveira e a referência em poesia**. Porto: Campo das Letras, 1998.
- MERQUIOR, J. G. Natureza da lírica. In: _____. **A astúcia da mimese**: ensaios sobre lírica. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.
- MARTINO, P. **Parnasse et Symbolisme**. Paris: Librairie Armand Colin, 1958.
- MICHAUD, G. **Message poétique du Symbolisme**. Paris: Nizet, 1966.
- NOBRE, A. **Só**. Porto: Tavares Martins, 1955.
- ORTEGA Y GASSET, J. **La deshumanización del arte** (y otros ensayos estéticos). Madrid: Revista de Occidente, 1964.
- PESSANHA, C. **Clepsydra**. Edição crítica de Paulo Franchetti. Campinas: UNICAMP, 1994.
- REALE, G., & ANTISERI, D. **História da filosofia**. Do Romantismo até nossos dias. São Paulo: Paulus, 1991 (v. III).
- RÉGIO, J. **Poemas de Deus e do Diabo**. Lisboa: Portugália, 1969.
- _____. **Mas Deus é grande**. Lisboa: Portugália, 1970.
- SÁ-CARNEIRO, M. **Poesia**. Org. Fernando Paixão. São Paulo: Iluminuras, 2001.
- SIMÕES, J. G. **António Nobre**. Precursor da poesia moderna. Lisboa: Inquérito, [19__].

[1] O estudo *Parnasse et Symbolisme* (1958), de Pierre Martino, mostra que a poética parnasiana do rigor formal tem continuidade no Simbolismo francês, e que Gautier (a quem Charles Baudelaire dedicou *Les fleurs du mal*) e sua convicção na “arte pela arte” estiveram presentes nas manifestações poéticas do Simbolismo.

[2] As transformações poéticas desde o Simbolismo, aqui já referidas, são analisadas pelo crítico português (sem operar as relações com a poética oitocentista como aqui fazemos) no âmbito de *Orpheu*. Para ele, características da lírica órfica como a espetacularização do leitor, a criação de um mundo poemático calcado unicamente na linguagem, e sua decorrência, a despersonalização, são levadas ao extremo com destreza por autores do primeiro modernismo português, enquanto no caso de poetas presenciais como Régio ou o primeiro Torga, dá-se o contrário: a personalidade lírica é um “dado” no poema, esse sujeito lírico é o espetáculo, havendo, assim, a espetacularização do eu poemático. Trata-se, **sob estes aspectos**, de uma postura mais romântica do que simbolista.

[3] O artigo deu início a uma série de outras publicações em forma de réplicas e tréplicas da parte de Régio e de Martins, e é certo que tais polêmicas, tão vivas na época, ajudaram a formar o conceito mais comum que se tem não sobre a jovem crítica neo-realista, mas sobre as criações literárias do grupo, sobretudo no tocante à poesia, pouco lida, mas discutida à luz das ideias *engagées* dos autores de ensaios e artigos mais polêmicos.

[4] Expressão certa, que tomamos emprestada de Guimarães (1988, p.10).

[5] Os dois primeiros livros do autor, *Instantes* e *Búzio* são bastante devedores desse imaginário que a partir de *Sol de Agosto* ele passa a refutar. No trabalho de doutorado que desenvolvemos e em outros textos, tivemos a oportunidade de comentar mais profundamente essa influência presenciais e também simbolista na primeira poesia de Cochofel, em que imagens vagas, indecisas e evasão estão presentes em grande parte dos poemas (sobretudo na primeira obra). Para que o leitor tenha uma idéia, versos como “A minha alma é como o sol, / declinando, / que vai dourando tudo” (COCHOFEL, 1988, p.31); “Um vago bem estar / feito de alegria e de tristeza... [...] Porque não? / – ficar assim eternamente / a vê-las dançar / e a sonhar coisas vagas.” (p.261); “A minha poesia / é toda feita de melancolia; eu de fatalismo. / No íntimo, / há coisas vagamente pensadas, / vagamente...” (p.270) são frequentes em seus primeiros livros e contrastam claramente com as composições de *Sol de Agosto*, no tocante à metafórica e às imagens criadas. Do mesmo modo, tais poemas eram longos, em contraposição à brevidade, marca de sua poesia a partir da coletânea de 1941.

[6] Na edição da poesia completa do autor, utilizada neste trabalho, o poema “XI” aparece dividido em dois: “O concreto, o real, coisas que me comovem / é sobre os sentidos que vivo debruçado. / Fácil o que a vista enxerga / o resto é-me vedado” como décimo primeiro; e “Cerquem-me de tojos. / Embora! / Esperarei suas flores amarelas / Em Agosto / maior será minha ânsia de vê-la”, como décimo sexto. Porém, na própria edição há a nota explicativa de que, na versão primeira do livro, os dois eram só um, e configuravam a décima primeira composição da obra. Como utilizamos a edição de

1988, referimo-nos às páginas separadamente, ainda que no artigo analisemos “os poemas” como um só.

[7] Para saber melhor sobre a dialética marxista e seu materialismo histórico, pode-se consultar Giovanni Reale e Dario Antiseri, 1991, p.196-199.

"TUA MEMÓRIA, PASTO DE POESIA": CONFIGURAÇÕES DA MEMÓRIA EM CARLOS DRUMMOND DE ANDRADE

Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA (FL/UFG)

RESUMO: Os mitos pretéritos constituem um dos principais núcleos de criação da poesia de Carlos Drummond de Andrade. Presente em toda a obra do poeta, desde o livro de estreia, *Alguma poesia*, até a publicação póstuma *Farewell*, o passado torna-se eixo nuclear em três volumes publicados nas décadas de 60 e 70: *Boitempo I* (1968), *Menino antigo (Boitempo II)*, 1973) e *Esquecer para lembrar (Boitempo III)*, 1979), mais tarde conhecidos como série *Boitempo*. Mas os poemas memoriais não representam um bloco homogêneo. Ao longo do itinerário poético drummondiano, a exumação do pretérito e a sua recriação em poesia assumem inflexões bastante diversas, as quais estão em consonância com mudanças que se processam no projeto estético do autor. Segue essas diferentes modulações uma reflexão crítica sobre os conteúdos de representação mnemônica e sobre a própria linguagem, numa atitude crítica que está na base da poesia de Drummond e da literatura moderna de um modo geral. Este artigo acompanha modulações da memória drummondiana em três momentos: o de *Alguma poesia*, aquele que se manifesta na poesia mais estritamente social de *A rosa do povo* e o da série *Boitempo*.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Modernismo; Drummond; memorialismo poético; criticismo.

ABSTRACT: Preterit myths are constituted the main nucleus by Carlos Drummond de Andrade's poetic creation. Present on all of his work, from the debut book, *Alguma poesia*, until his posthumous publication *Farewell*, the past becomes nuclear axis on three volumes published between the decades from 60's to 70's: *Boitempo I* (1968), *Menino antigo (Boitempo II)*, 1973) and *Esquecer para lembrar (Boitempo III)*, 1979), later known as *Boitempo* series. But the memorial poems don't represent a homogeneous block. Along the drummondiano poetic route the exhumation of the past and the poetic recreation make different inflections that are together with modifications that are processed by his aesthetic project. Go to different modulations a critical reflection about the representation mnemonic contents and language's itself, inside a critical attitude that it's based by Drummond's poetry as well as in the general modern literature. This essay follows the drummondiana memory modulations' in three times: *Alguma poesia*, that manifests itself in the strictly social poetry the *A rosa do povo* and the *Boitempo* series.

KEYWORDS: Brazilian poetry; Modernism; Drummond; poetic memorial; criticism.

Para Célia Sebastiana Silva, amiga

Em *Claro enigma*, Drummond, num ato de remissão poética, desdobra-se e diz de si para si: "Tua memória, pasto de poesia" (ANDRADE, 1995, p. 17). De fato, a memória pessoal serviu de alimento ao criador, desde o livro de estréia *Alguma poesia* até a publicação póstuma *Farewell*. A exemplo do ruminante que remastiga o capim armazenado no estômago, os mitos do passado, as vivências do menino e do moço, foram trazidos à consciência, remoídos pelo poeta maduro e convertidos em experiência, em mito, em matéria de criação ao longo de toda a sua obra. Assim, pode-se dizer que ao lado do erotismo, do empenho social e da metalinguagem, o memorialismo é um dos eixos centrais da poética drummondiana. Presente em toda a obra do autor, a matéria pretérita torna-se nuclear em três volumes publicados nas décadas de 60 e 70: *Boitempo I* (1968), *Menino antigo* (*Boitempo II*, 1973) e *Esquecer para lembrar* (*Boitempo III*, 1979) [1].

Mas os poemas memoriais não representam um bloco homogêneo, conforme já notou Alcides Villaça (2006). De um livro para outro ou de um conjunto de obras para outro, a exumação do pretérito e a sua transfiguração em poesia assumem inflexões bastante diversas, as quais estão em íntima consonância com o projeto estético de cada livro ou conjunto de livros.

Vai a par dessas diferentes modulações uma reflexão crítica sobre a matéria memorial. Drummond não desenvolveu propriamente uma poética crítica paralela à sua obra de criação, como fez seu amigo Mário de Andrade. Sua crítica é desenvolvida, sobretudo, no interior de sua obra de criação. Não me refiro apenas aos poemas metalinguísticos, centrais em sua poesia. Mas ao fato de ele, ao falar sobre qualquer realidade, problematizar essa realidade, construir uma poesia que simultaneamente liriciza uma determinada realidade e indaga sobre ela e sobre sua forma de representação. Assim, o autor não só toma a memória como núcleo de criação, mas reflete sobre ela e seus objetos, questiona sua validade estética.

Esse criticismo intrínseco é atitude fundamental não só da poesia drummondiana, mas da modernidade poética, desde os românticos. Levada ao paroxismo no século XX, a autoconsciência é tomada por alguns escritores críticos como um vício. Augusto Meyer vê no "criticismo crônico" "a grande doença do nosso

tempo” (MEYER, 1986, p. 228). Jorge Luis Borges acredita que “um dos pecados da literatura moderna é ser muito autoconsciente” (BORGES, 2000, p. 123). Por outro lado, a crítica, notadamente a acadêmica, tende a celebrar a lucidez do artista moderno como uma virtude. Agravante ou credencial, dependendo do ponto de vista, a verdade é que a consciência do fazer artístico a se dar como um espetáculo talvez seja a linha de força mestra que reúne a grande diversidade de produções a que cabe o rótulo poesia moderna.

O criticismo no memorialismo soa um tanto quanto paradoxal porque a poesia da memória é uma das formas por excelência daquilo que Octavio Paz, em *Os filhos do barro*, denomina analogia, um dos princípios basilares da modernidade lírica que nega a época moderna ao propor, num tempo fragmentado, uma correspondência entre todos os seres e coisas. Através da reconstrução da memória pessoal, notadamente da memória da infância, os poetas recuperam o tempo da não cisão entre o eu e o mundo, o tempo da integração entre a criança e os bichos e as plantas, um tempo em que o ser está na natureza como uma árvore, um boi, uma flor. Ora, a consciência que assinala o criticismo introduz a fratura, a ironia – outro princípio capital da modernidade segundo Paz – nesse espaço por excelência de comunhão com o mundo, pois pensar é reconhecer-se separado do universo.

Feitas essas considerações preliminares, acompanhemos configurações do memorialismo poético drummondiano, por meio do comentário de composições simultaneamente criativas e reflexivas, em três momentos: o de *Alguma poesia*, aquele que se manifesta na poesia mais estritamente social de *A rosa do povo* e o da série *Boitempo*.

*1. E eu não sabia que minha história / era mais bonita que a de Robinson
Crusoé*

Em *Alguma poesia* (1930), obra com que Drummond faz sua estreia em livro sob o signo modernista, encontramos dois poemas reconhecidamente memoriais: "Infância" e "Iniciação amorosa". Vejamos o primeiro:

INFÂNCIA

Meu pai montava a cavalo, ia para o campo.
Minha mãe ficava sentada cosendo.
Meu irmão pequeno dormia.
Eu sozinho menino entre mangueiras
lia a história de Robinson Crusoé.
Comprida história que não acaba mais.

No meio-dia branco de luz uma voz que aprendeu
a ninar nos longes da senzala – e nunca se esqueceu
chamava para o café.
Café preto que nem a preta velha
café gostoso
café bom.

Minha mãe ficava sentada cosendo
olhando para mim:
– Psiu... Não acorde o menino.
Para o berço onde pousou um mosquito.
E dava um suspiro... que fundo!

Lá longe meu pai campeava
no mato sem fim da fazenda.

E eu não sabia que minha história
era mais bonita que a de Robinson Crusoé.

(ANDRADE, 2007, p.17).

Nesse texto, o poeta reconstrói liricamente um momento da infância pessoal, que é memória de um Brasil patriarcal, rural e ainda trescalando a país escravocrata. Mas esses dados da memória coletiva só interessam na medida em que compõem um quadro familiar e harmonioso do passado. Nessa composição, a voz presente recupera o olhar do menino antigo, de modo que, no poema, nota-se a presença de dois eus. O eu presente que recorda e se manifesta reflexivamente e o eu recordado, o eu infante, o

menino que, na solidão benfazeja da leitura e sob o olhar da mãe, armazenou a vivência que foi convertida em experiência poética.

Esse quadro do passado é apresentado ao longo das quatro primeiras estrofes, sendo aberto e fechado pela figura paterna, mito pessoal que constitui verdadeira obsessão na poesia drummondiana. No verso de abertura do poema, o pai montava a cavalo, ia para o campo. Na quarta estrofe, ele campeia numa distância e num espaço que, na ótica infantil, são maximizados: "Lá longe", "mato sem fim da fazenda". As distâncias e os espaços são mensurados de um modo bastante particular pelas crianças. Tudo parece maior e mais distante para o olhar infante!

Situado em um ambiente exterior no tempo recordado e posto no início e no fim da cena pretérita, o pai parece circunscrever o pequeno e íntimo mundo doméstico. Este, em oposição ao "lá longe" onde está o pai, representa o que está perto do menino leitor: a mãe, o irmão pequeno e a preta velha.

Tudo se harmoniza na cena recordada, como se verifica pelas ações regulares, sintonizadas, das personagens: "Meu pai montava a cavalo", "minha mãe ficava sentada cosendo", o "irmão pequeno dormia", o menino "lia a história de Robinson Crusóé" [2], a preta velha "chamava para o café".

A sintonia e o caráter repetitivo das ações das personagens, expressas através de verbos no pretérito imperfeito do indicativo – tempo que indica uma ação que acontecia ordinariamente no passado –, parecem sugerir um mundo que gira imóvel como um pião, sem sair do lugar, um mundo sob controle, pois previsível, compondo um cromo harmoniosamente silencioso. Talvez tenha sido isso que Mário de Andrade percebeu quando opinou em carta sobre o poema então inédito do amigo: "poema tão lindamente silencioso. É uma recordação adorável" (ANDRADE, 1988, p. 62).

Esse mundo assim constituído é integrado à própria sintaxe do poema, assinalada pelo paralelismo. O mundo regido pela regularidade das ações, pela previsibilidade, é expresso por uma sintaxe reiterativa, marcada pela simetria.

Em função dessa estrutura harmoniosa, salta aos olhos o contraste entre o tempo verbal dominante na composição da infância (pretérito imperfeito) e o presente do indicativo a que recorre a voz lírica autobiográfica ao refletir sobre a história de Robinson Crusóe lida na meninice: "Comprida história que não **acaba** mais".

Mário de Andrade e Manuel Bandeira fizeram restrições ao uso do presente nesse verso. O autor de *Paulicéia desvairada*, em correspondência de 1º de outubro de 1926, observou: "Prefiro: comprida história que não acabava mais. Tem alguma razão especial para referir o verbo ao presente do poeta aqui?" (ANDRADE, 1988, p.90). Antes disso, Bandeira (1958, p. 1390), numa carta datada de 3 de fevereiro de 1926, sugeriu a supressão do verso: "Também absolutamente perfeita ficará para o meu gosto a 'Infância' se você tirar o verso 'Comprida história que não acaba mais'. É um verso morto que destoa no poema onde cada palavra parece afundar no passado".

Drummond, que acolheu muitos conselhos poéticos dos amigos, não acatou nem a um nem a outro. Certamente tinha "razão especial para referir o verbo ao presente do poeta". Uma hipótese é que a construção "comprida história que não **acabava** mais", conforme sugestão de Mário, apontaria simplesmente para uma ideia de extensão da narrativa lida. Nesse sentido, o menino, na solidão benfazeja da leitura, em comunhão com a natureza, lia uma história que, por ser longa, não se concluía. Assim, o pretérito imperfeito não conseguiria revestir a ação do menino com a mesma dimensão afetiva com que cobre as outras ações.

É preciso explicar isso melhor. O imperfeito do indicativo aponta para um passado inacabado, dando uma ideia de continuidade. Como tempo continuativo, assume um valor afetivo adequado para descrever e narrar ações pretéritas que continuam se imprimindo, como memória viva, no presente do sujeito que recorda, tal qual ocorre de um modo geral em "Infância". Mas, no caso do verso em questão, em virtude das nuances contextuais do sentido, o imperfeito, em lugar de sugerir a atuação, no eu presente, da leitura que o impressionou na meninice, apontaria para a simples extensão do romance. Talvez para evitar isso e sustentar a permanência, no ser que rememora, das impressões causadas na infância pela leitura da história inventada por

Defoe, Drummond tenha desconsiderado as sugestões dos amigos poetas, primeiros receptores críticos deste e de outros poemas de *Alguma poesia*.

Prosseguindo no comentário de "Infância", verifica-se que, na última estrofe, a voz presente manifesta-se reflexivamente em relação ao passado reconstruído: "E eu não sabia que minha história / era mais bonita que a de Robinson Crusóé".

Em um poema fundado na sua puerícia, o eu poético autobiográfico afirma a importância desta em relação à narrativa de Robinson Crusóé que tanto o encantou na infância. Destarte, estamos diante de um poema que não só recompõe um quadro da memória como se manifesta judicativamente em relação a ele, valorizando-o em detrimento da história de uma personagem literária.

Assim procedendo, o poeta segue uma tendência modernista de fuga deliberada do livesco e de busca da poesia em esferas não convencionais, como o cotidiano. Em "Infância", o cotidiano passado do eu lírico biográfico recebe um tratamento sério. A isso José Guilherme Merquior (1976), em tese inaugural sobre Drummond e na esteira de Eric Auerbach, chama "estilo mesclado". Esse estilo fez entrada sistemática, na poesia brasileira, com a vanguarda de 22, que representou numa forma séria temas e personagens antes restritos ao gênero cômico. Portanto, o modo como Drummond lida poeticamente com o conteúdo da memória em seu livro de estreia está em consonância com o projeto modernista[3]. Tanto é que o poema, malgrado sua dicção personalíssima, aproxima-se de outras representações modernistas da infância, como é o caso de "Evocação do Recife", de Manuel Bandeira.

2. Oh abre os vidros de loção / e abafa / o insuportável mau cheiro da memória

Em *Alguma poesia*, como se pode depreender de "Infância", o poeta não duvida da legitimidade de se fazer poesia com a matéria mais pessoal. A infância é transformada espontaneamente em poema. Mas a partir de *Sentimento do mundo*, publicação de 1940, ele questiona a validade da criação que perscruta o tempo em busca

de sua matéria. Essa atitude se agudiza no livro de 1945, *A rosa do povo*, quando a poesia empenhada é levada ao seu momento máximo.

Nesse sentido, é válido lembrar Antonio Candido, que, em "Inquietudes na poesia de Drummond", texto de 1965 que continua fundamental na recepção crítica do poeta de Itabira, observa que, nos livros iniciais, publicados na década de 30 (*Alguma poesia* e *Brejo das almas*), assim como em *Lição de coisas*, de 1962, o poeta não põe em dúvida a integridade do seu ser, a sua ligação com o mundo, a legitimidade de sua criação. Mas os livros que estão entre os dois blocos são assinalados por uma desconfiança em relação ao que diz e fala: "Se aborda o ser, imediatamente lhe ocorre que seria mais válido tratar do mundo; se aborda o mundo, que melhor fora limitar-se ao modo de ser. E a poesia parece desfazer-se como registro para tornar-se um processo." (CANDIDO, 1995, p. 112). Segundo Candido, nota-se um peso de inquietude nessa fase da poesia do autor, "que a faz oscilar entre o eu, o mundo e a arte, sempre descontente e contrafeita" (CANDIDO, 1995, p. 113).

Com efeito, nesse bloco a que se refere o crítico, não encontramos mais uma recriação espontânea e tranquila da memória. O poeta chega a negar imperativamente essa atitude na sua poesia mais estritamente social de *A rosa do povo*. No tantas vezes citado "Procura da poesia", lê-se: "Não cantes tua cidade, deixa-a em paz" (ANDRADE, 2006, p. 24), "Não recomponhas / tua sepultada e merencória infância" (p. 25). Qualquer leitor minimamente inteirado da poesia drummondiana tem ciência de que o poeta cantou sua cidade e recompôs sua infância como poucos. Drummond põe em xeque a memória como matéria de criação do mesmo modo que questiona a validade artística de qualquer objeto, como o fará, inclusive, com os conteúdos político-sociais. Isso faz parte da inquietude que assinala sua criação.

A restrição do poeta à poesia memorial está intimamente relacionada a uma agudização de sua consciência em relação ao tempo que lhe é contemporâneo[4]. Um tempo de guerra, em que o nazismo espalha os seus tentáculos sobre o Ocidente; um tempo de avanço do capitalismo; um tempo massificado e desumanizado que descrê do delicado essencial que está na base da vida e da arte, de que são símbolos, na poesia

drummondiana, o elefante e a flor nascida no asfalto; um tempo em que valores seguros para o mundo antigo, como Deus, não podem mais salvar o poeta que neles não crê.

No momento em que se intensifica, em Drummond, a sua percepção dos horrores da guerra e do totalitarismo nazista, ele, então chefe de gabinete do ministro Gustavo Capanema, pede demissão por causa das relações entre Getúlio e o nazismo e aproxima-se do Partido Comunista. Não se engaja apenas como homem, mas também sente uma necessidade ética de fazer da sua poesia um instrumento de resistência simbólica às questões urgentes de seu tempo. Investindo sua arte de uma função social explícita, o poeta põe em dúvida a liricização dos dramas individuais, entre os quais está a memória: "Não recomponhas / tua sepultada e merencória infância".

Mas o entusiasmo de Drummond com o comunismo dura pouco e ele se afasta do Partido. Também a sua crença na poesia épica logo se arrefece. Refuta essa poesia e abre *Claro enigma* com uma epígrafe de Paul Valéry que é uma negação da atitude assumida em *A rosa do povo*, quando os poemas são atravessados pelos fatos e acontecimentos sociais: "*Les événements m'ennuient*". Vale lembrar que já em composições de *A rosa do povo*, ponto máximo de seu lirismo engajado, o poeta parece duvidar da validade de lutar com palavras.

Essa mesma atitude ambígua ele mantém com os conteúdos da memória. Por um lado, nega a memória, por outro, vê nela uma possibilidade de redenção, o sentido de uma vida e de uma poesia que se fazem como procura de um sentido. É o que se pode depreender de "Versos escritos à boca da noite" (ANDRADE, 2006, p. 145-147):

Lá onde não chegou minha ironia,
entre ídolos de rosto carregado,
ficaste, explicação de minha vida,
como os objetos perdidos na rua.
[...]
Mas vêm o tempo e a idéia de passado
visitar-te na curva de um jardim.
Vem a recordação, e te penetra
dentro de um cinema, subitamente.

E as memórias escorrem do pescoço,
do paletó, da guerra, o arco-íris;
enroscam-se no sono e te perseguem,

à busca de pupila que as reflita.

E depois das memórias vem o tempo
trazer novo sortimento de memórias,
até que, fático, te recuses
e não saiba se a vida é ou foi.
[...]
Que confusão de coisas ao crepúsculo!
Que riqueza! sem préstimo, é verdade.
Bom seria captá-las e compô-las
num todo sábio, posto que sensível:

Na primeira quadra transcrita, tem-se o reconhecimento, por parte do duplo lírico de um poeta que ficou sobremaneira conhecido pela sua face irônica, de que a razão de sua vida está em lugar resguardado de sua ironia, isto é, “entre ídolos de rosto carregado”, numa alusão imagética aos mitos do passado. Mas esse reconhecimento vem acompanhado da consciência de sua inutilidade, pois encontrar na memória a justificativa de uma vida é encontrá-la no que está irremediavelmente perdido, conforme sugere o símile entre “explicação de minha vida” e “objetos perdidos na rua”, símbolo do que, normalmente, nos privamos para sempre.

Nas três estrofes seguintes, o sujeito enunciativo, num modo tipicamente drummondiano, dirige-se a si mesmo em segunda pessoa para dizer da grande provisão de memória que lhe assalta a ponto de ele não saber se a vida verdadeira está no presente ou no passado.

Na última estrofe citada, a frase exclamativa “Que riqueza!” parece apontar para o encantamento do sujeito frente à pletora memorial, mas a sequência do verso (“sem préstimo, é verdade”) sugere a inutilidade dessa riqueza composta de coisas fúteis. Nos dois últimos versos, vislumbra-se, no desejo do sujeito, uma serventia para essa “riqueza sem préstimo”: “Bom seria captá-las e compô-las / num todo sábio, posto que sensível”. Assim, apreender o passado e recriá-lo em poema parece ser o desejo ou a redenção daquele que medita sua vida na maturidade, quando pesa sobre si a mão do tempo. Sobre esse poema e no sentido aqui entendido, diz Antonio Candido (1995, p. 116):

É portanto com os fragmentos proporcionados pela memória que se torna possível construir uma visão coesa, que criaria uma razão-de-ser unificada, redimindo as limitações e dando impressão de uma realidade mais plena. Esta razão-de-ser poderia consistir na elaboração da obra de arte, que se apresenta como unidade alcançada a partir da variedade e justifica a vida insatisfatória, o sofrimento, a decepção e a morte que aproxima.

Essa atitude do sujeito lírico em relação à memória evoca aquela do narrador protagonista de *Em busca do tempo perdido*. Em *O tempo redescoberto*, esse narrador, depois de passar a vida perseguindo a experiência autêntica que encontrava casualmente no aflorar da memória involuntária, chega à conclusão de que as ressurreições do passado desencadeiam-lhe um estado de graça não apenas porque fazem nele renascer um verdadeiro momento passado, o ser que ele foi outrora, mas sobretudo porque possibilitam o surgimento de um ser que, comum ao passado e ao presente, ultrapassa a ambos e se situa fora do tempo. Na recordação, o narrador encontra a verdadeira experiência buscada em vão ao longo da vida. E o único meio que se lhe afigura para fixar a essência das coisas manifestadas casualmente e de modo efêmero é a feitura de uma obra de arte, forma correspondente ao que Drummond chama "todo sábio, posto que sensível".

O comentário de "Versos escritos à boca da noite" justifica-se como tentativa de refletir sobre o papel-chave atribuído à memória em um livro que nega peremptoriamente conteúdos pessoais e de entender que não é casual o fato de nas obras empenhadas de Drummond aparecerem alguns dos mais bem realizados poemas sobre os mitos familiares, como aqueles construídos em torno da figura paterna: "Viagem na família", de José, "Como um presente" e "Rua da madrugada", de *A rosa do povo*.

Mas a ambiguidade de uma consciência crítica em relação à validade de se poetizar o pretérito faz com que esses e outros poemas não sejam evocações tranquilas de quadros do passado, como temos em "Infância". São antes memórias demudadas, tensas e problematizadoras. Para exemplificar essa configuração do memorialismo, resgatemos rapidamente, em interpretação parafrásica, "Como um presente" (ANDRADE, 2006, p. 135-138). Nesse poema, o filho poeta realiza uma visita tumular e fantasmagórica ao pai no dia do aniversário deste e com ele entabula uma conversa toda interior, procurando, por meio dela, descobrir o segredo da força, do poder, da

coragem e do domínio do Coronel. Na tentativa de desvendar o enigma do pai, tanto perscruta com emoção a memória pessoal quanto recria aquela que lhe legaram e remonta à infância do mito: o pai ainda menino frágil que, já dotado de força insubmissa, foge da escola e ganha o mundo para nele aprender a sua “completa e clara ciência”. Mas variações de um estribilho angustiante, “Mas não descubro o teu segredo”, apontam para a impossibilidade de entendimento desse segredo que o poeta, que reinventa em si o seu pai, nem sabe se existe. Para o poeta sempre inquieto, oscilante entre o eu e o mundo, o amor ao pai morto soa como um pecado: “É talvez um erro amarmos assim nossos parentes. / A identidade do sangue age como cadeia, / fora melhor rompê-la [...] Quisera abrir um buraco, varar o túnel, largar minha terra [...] e inaugurar novos antepassados em uma nova cidade.” Mas o filho que quer negar o pai, curiosamente, sente-o na ausência, conversa-lhe no silêncio da morte e com ele estabelece um “entendimento, no escuro, no pó, no sono.”

Nota-se em “Como um presente” e na poesia de Drummond de um modo geral, um conhecimento dos mitos familiares que só se efetiva na ausência, como se o verdadeiro entendimento dos seres e das coisas só pudesse se dar, proustianamente, como memória, como ausência física e presença imaterial. Isso persiste na série *Boitempo*. Toda a série é um esforço não só de composição do passado, mas de compreensão das coisas findas. No belo poema “Irmãos, irmãos” (ANDRADE, 1973, p. 90), por exemplo, os seis irmãos são apreendidos em sua solidão: “são seiscentas / distâncias que se cruzam, se dilatam”. Ao fim do poema, uma estrofe interrogativa sugere que a irmandade se constrói como presença/ausência, como saudade do que se compreende posteriormente, portanto, como projeção do presente sobre o passado, como memória futura: “Ser irmão é ser o quê? Uma presença / a se decifrar mais tarde, com saudade? / Com saudade de quê? De uma pueril / vontade de ser irmão futuro, antigo e sempre?”

Em *Claro enigma*, livro de 1951 escrito quando Drummond convalescia de uma “uma amarga experiência política”, a atitude ambígua em relação ao passado e aos seus conteúdos tende a se desfazer em nome de uma verdadeira profissão de fé nas coisas

findas, como se lê em "Memória": "As coisas tangíveis / tornam-se insensíveis / à palma da mão. // Mas as coisas findas, / muito mais que lindas, / essas ficarão." (ANDRADE, 1995, p. 27). Esses versos musicais e ligeiros valorizam o que se desmaterializou, o que é passado, em detrimento da matéria, das coisas sensíveis. Curiosa atitude metafísica em um autor que se declarara, seis anos antes, "poeta do finito e da matéria" (ANDRADE, 2006, p. 22) e proscovia o canto da memória!

Mas a crença na memória não implica uma forma serena de poetizá-la. Os poemas memoriais de *Claro enigma* parecem escritos sob a rubrica misteriosa com que o fantasma responde às perguntas da voz inquiridora de "Perguntas": "Amar depois de perder" (ANDRADE, 1995, p. 104). Ora, o amor ao perdido, nesse livro, não se processa sem uma nota de remorso, sem um remoer culposo, como reconhece o poeta em uma das "Estampas de Vila Rica": "Toda história é remorso" (p. 80).

Bastante significativo nesse livro, no que se refere ao sujeito deste trabalho, é "Os bens e o sangue" (p. 89-95), composição tensa e polifônica em que o destino do poeta soa como uma maldição, não professada pelo anjo torto de "Poema das sete faces", mas pelos ancestrais de sangue. O descendente *gauche* que representa o fim de uma tradição familiar ao recusar, por inaptidão, dar continuidade a essa tradição, é, simultaneamente, a sua negação e a sua afirmação, pois é ele quem vai servir aos ascendentes em sua poesia, numa convocação compreensiva e eternizadora.

A mudança de atitude em relação ao pretérito que se processa em *Claro enigma* é determinante da forma como a memória será trabalhada poeticamente em *Lição de coisas* e, sobretudo, na série *Boitempo*. É a consciência da validade da matéria pretérita e do papel do poeta como guardião da memória da família, como cantor da estirpe, que determinará sua forma de lidar com o passado.

3. Com volúpia voltei a ser menino

Em carta à sobrinha Favita, escrita em 1971, quando já tinha publicado o primeiro *Boitempo* e, provavelmente, preparava os textos que integrariam os dois

últimos livros da série, Drummond se reconhece como o último sobrevivente de uma turma de seis irmãos ao qual coube o papel de guardador da memória da família: “último sobrevivente da turma de seis e, de certo modo, depositário da tradição familiar (Nunca imaginei que me tocasse na vida este papel!)” (ANDRADE, 2007, p. 50).

Essa carta evidencia o quanto os projetos poéticos de Drummond foram movidos por necessidades viscerais. Recuperar, pela palavra poética, o menino e o rapaz antigos bem como o mundo em que eles se situavam impõe-se ao poeta, já velho, como uma necessidade tão premente como representou, na década de quarenta, a poesia empenhada.

Parece ser por isso que, enquanto nos livros anteriores os poemas da memória estão espalhados entre outros que tomam diferentes núcleos de criação, em *Boitempo* tem-se uma autobiografia, não obstante as composições da trilogia memorial serem predominantemente vazadas em verso, forma pouco usual nesse gênero memorialístico que convencionalmente recorre à prosa. Para Luis Costa Lima (1989), a opção pelo verso pode ser explicável em função da personalidade tímida e avessa à publicidade do autor, que passou a contar com um instrumento capaz de resguardá-lo do que não quisesse comunicar.

Além de o passado se tornar nuclear, há uma mudança substancial na forma como o autor se relaciona com esse tempo na série autobiográfica. Em lugar do sentimento de culpa e da desconfiança, o poeta recupera, com um grande prazer, quadros da meninice e da mocidade. Em quarteto de abertura de *Esquecer para lembrar*, ele explicita o sentimento novo que o move:

INTIMAÇÃO

– Você deve calar urgentemente
as lembranças bobocas de menino.
– Impossível. Eu conto o meu presente.
Com volúpia voltei a ser menino.

(ANDRADE, 1979, p. 3).

Posta como uma atitude vital da maturidade, a recuperação do passado em poesia se processa sem problematização, voluptuosamente, com um humor gaio, mas que não desmerece a crítica[5], conforme já notou José Guilherme Merquior (1972) quando da publicação do primeiro *Boitempo* e pode ser visto no poema "Bota", de *Menino antigo*:

BOTA

A bota enorme
rendilhada de lama, esterco e carrapicho
regressa do dia penoso do curral,
no pasto, no capoeirão.
A bota agiganta
seu portador cansado mas olímpico.
Privilégio de filho
é ser chamado a fazer força
para descalçá-la, e a força é tanta
que caio de costas com a bota nas mãos
e rio, rio de me ver enlameado.

(ANDRADE, 1973, p. 30).

Diferentemente de "Como um presente", em que a memória do pai é recuperada de forma tensa e em que o amor ao genitor tem sua validade questionada; diversamente de "Infância", em que o poeta se vale de um modo tipicamente modernista para compor um quadro harmonioso do passado, que está sob a tutoria paterna; em "Bota", o tom jocoso domina o resgate do episódio doméstico envolvendo pai e filho. A bota, símbolo do pai e do patriarcado rural que este representa, é descrita pelo olhar admirado do descendente, que a acompanha nas lidas campesinas. Por meio dela, seu portador é apresentado em sua dimensão olímpica, mas é um deus cansado, domesticado, descalçado. O filho que orgulhosamente tira a bota tem para consigo uma atitude irônica, não obstante tratar-se de uma ironia sem ressentimento, descausticizada, que o faz rir do seu próprio mal feito.

Curioso é o fato de esse poema ser seguido por um outro intitulado "Caçamba":

CAÇAMBA

Caçamba
o pé revestido de prata

caçamba
galope real selo sonoro

caçamba
meu poder meu poder na cidade e na mata

caçamba
vão-se glória e cavalo a um canto do *living*.

(ANDRADE, 1973, p. 31).

A caçamba, estribo fechado, assim como a bota do poema anterior, está ligada ao simbolismo do poder da burguesia rural, como se pode ler nas três primeiras estrofes, onde ela aparece revestindo o pé do próprio eu autobiográfico. Na última estrofe, a caçamba e tudo o que ela representa, ironicamente, se converte em um passado morto transformado em bibelô de sala de estar. A opção pela forma inglesa *living* para denominar o ambiente é significativa, pois sugere a substituição de um Brasil patriarcal e rural por um país dominado pelo imperialismo americano.

A mudança na forma de se relacionar com o passado em *Boitempo*, ou melhor, o projeto poético autobiográfico de Drummond não contou com a devida compreensão da crítica quando da publicação dos livros que compõem a série. Apesar de críticos como Antonio Candido [6] e José Guilherme Merquior terem emitido notas perspicazes sobre os dois primeiros volumes, a reação inicial dos leitores foi assinalada pela decepção [7]. Aguardavam um novo movimento na grande obra em processo do autor, como havia acontecido com *A rosa do povo*, *Claro enigma* e *Lição de coisas*, e viram-se surpreendidos por peças biográficas e aparentemente destituídas de rigor formal. Essa atitude inicial terminou por assinalar a recepção da série memorialística por vários anos. Nesse sentido, na década de 1980, Luiz Costa Lima publicou um trabalho em que faz um percurso pela poética drummondiana guiado pelo princípio da corrosão. Conclui esse trabalho com um comentário bastante depreciativo sobre a série *Boitempo*, extensivo às obras posteriores, notadamente às crônicas. Para Costa Lima, na série memorial, a forma do verso mal disfarça a presença da prosa, de modo que prefere

chamar os “poemas”, palavra grafada entre aspas, de curtos capítulos. Encarnando a derradeira metamorfose da corrosão, na trilogia da memória, o poeta se afastaria de uma estrita pauta poética, “favorecendo, no melhor dos casos, a curiosidade de seu mais fiel leitor, interessado em compreender a engrenagem psíquica de seu produtor” (LIMA, 1989, p. 316). Observa que, “a partir de *Boitempo*, o leitor é a função conectora reservada à escrita drummondiana” (p 317), de modo que o poeta teria cedido à tentação do conforto e do renome.

Não interessa estabelecer um diálogo antitético com a leitura de Costa Lima, mas apenas tomá-la como exemplo da incompreensão crítica que assinala a recepção de *Boitempo*.

Atualmente, tem havido uma tentativa de revisão crítica da trilogia autobiográfica. Nesse sentido, destaca-se o lúcido capítulo de Alcides Villaça intitulado “Poética da memória”, integrante do livro *Passos de Drummond*. Segundo Villaça, em muitos poemas de *Boitempo*, a lembrança evocada é também expressão de paradigmas da poética geral de Drummond: “O modo de lembrar algo específico ilumina procedimentos gerais de composição, numa fusão altamente reveladora de um sem-número de elementos constituintes da visão e da expressão de mundo drummondianas” (VILLAÇA, 2006, p. 115).

Há que se lembrar que em *Boitempo* encontra-se a mesma atitude reflexiva, o mesmo criticismo que está na base de toda a obra poética drummondiana, de que são exemplares poemas que, à maneira de epígrafe, abrem, respectivamente, o primeiro *Boitempo*, *Menino antigo e Esquecer para lembrar*: “(In) memória”, “Documentário” e “Intimação”. Acompanhemos o primeiro:

(IN) MEMÓRIA

De cacos, de buracos
de hiatos e de vácuos
de elipses, psius
faz-se, desfaz-se, faz-se
uma incorpórea face,
resumo de existido.

Apura-se o retrato
na mesma transparência:
eliminando cara
situação e trânsito
subitamente vara
o bloqueio da terra.

E chega àquele ponto
onde é tudo moído
no almofariz do ouro:
uma europa, um museu,
o projetado amar,
o conclusivo silêncio.

(ANDRADE, 1968, p. 5).

Colocado no pórtico do primeiro volume da série, esse poema parece encenar a própria empresa proposta pelo poeta nesse livro e nos subsequentes: recompor o existido. Trata-se de um poema revelador da própria forma fragmentada, lacunar, elíptica, assinalada por avanços e recuos, com que é feita a “incorpórea face”, imagem paradoxal que bem sintetiza o que, não sendo tangível, é reconstruído por meio de um esforço da memória. Nesse esforço reconstutivo do existido, chega-se ao que resta do passado, tudo virado em pó no “almofariz de ouro”, metáfora do tempo com seu poder avassalador sobre todas as coisas. A totalidade do que foi moído pelo “almofariz do ouro” inclui não apenas o existido, mas também o que pudera ter sido: “o projetado amar”, “o conclusivo silêncio”. Veja-se como o poeta faz acompanhar o existido de artigos definidos (“**uma** europa”, “**um** museu”) e define o que fora sem o ser: “**o** projetado amar”, “**o** conclusivo silêncio”, como se o acontecido e o apenas desejado – o sonhado – tivessem ambos o mesmo poder de significação para o sujeito.

Mas o criticismo não é presença obrigatória apenas em poemas como este, explicitamente metalinguístico. Ao recuperar, pela reminiscência e pela palavra, qualquer objeto, ser ou quadra do passado, o poeta frequentemente fala sobre eles, problematizando-os, o que, malgrado as idiossincrasias da autobiografia poética, insere *Boitempo* numa atitude unificadora da poética drummondiana.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. D. de. **Alguma poesia**. 8. ed. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- _____ **Boitempo & A falta que ama**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- _____ **Claro enigma**. 11. ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- _____ **Esquecer para lembrar**: Boitempo III. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1979.
- _____ **Lição de coisas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1962.
- _____ **Menino antigo**: Boitempo II. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL, 1973.
- _____ **Poesia e prosa**. 8. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.
- _____ **Querida Favita**: cartas inéditas. Org. Flavio A. de Andrade Goulart, Myriam Goulart de Oliveira. Uberlândia: EDUFU, 2007.
- ANDRADE, M. de. **A lição do amigo**: cartas de Mário de Andrade a Carlos Drummond de Andrade. Notas e apresentação de Carlos Drummond de Andrade. 2. ed. Rio de Janeiro: Record, 1988.
- BANDEIRA, M. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1958. Vol. 2.
- BORGES, J. L. **Esse ofício do verso**. Trad.: José Marcos Macedo. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.
- CANÇADO, J. M. **Os sapatos de Orfeu**: biografia de Carlos Drummond de Andrade. São Paulo: Globo, 2006.
- CANDIDO, A. Inquietudes na poesia de Drummond. In: _____. **Vários escritos**. 3. ed. rev. e ampl. São Paulo: Duas cidades, 1995.
- _____ Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. 3. ed. São Paulo: Ática, 2000.
- LIMA, L. C. Drummond: as metamorfoses da corrosão! In: _____. **O aguarrás do tempo**: estudos sobre narrativa. Rio de Janeiro: Rocco, 1989.
- MEYER, A. **Textos críticos**. Seleção e introdução de João Alexandre Barbosa. São Paulo: Perspectiva; Brasília: INL, Fundação Nacional Pró-Memória, 1986.
- MERQUIOR, J. G. Notas em função de *Boitempo* (I). Notas em função de *Boitempo* (II). In: _____. **A astúcia de mímese**. Rio de Janeiro: J. Olympio; São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1972. p.44 - 68.
- _____ **Verso universo em Drummond**. Trad. do francês Marly Oliveira. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1975.
- PAZ, O. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.
- VILLAÇA, A. Poética da memória. In: _____. **Passos de Drummond**. São Paulo: Duas cidades, 2006. p.107-123.

[1] Na edição da Aguilar, o autor enfeixou os poemas desses livros sob o título geral *Boitempo*.

[2] O menino que lê Daniel Defoe, vamos encontrá-lo também em "Fim", composição de *Boitempo I*: "Por que dar fim a histórias? / Quando Robinson Crusoe deixou a ilha, / que tristeza para o leitor do *Tico-tico*. / Era sublime viver para sempre com ele e com Sexta-Feira / na exemplar, na florida solidão, / sem nenhum dos dois saber que eu estava aqui. // Largaram-me entre marinheiros-colonos, / sozinho na ilha povoada, / mais sozinho que Robinson, com lágrimas / desbotando a cor das gravuras do *Tico-tico*" (ANDRADE, 1968, p. 83). Provavelmente, Drummond leu *The life and strang surprising adventures of Robinson Crusoe* em versão adaptada na Tico-Tico, primeira revista infantil brasileira de sucesso, que teve papel importante na formação de leitores brasileiros na primeira metade do século XX.

[3] Pensando na modulação modernista de "Infância", vale lembrar que, se Drummond não acolheu o conselho de Mário de Andrade no que se refere à mudança do tempo verbal do verso "Comprida história que não acaba mais", atendeu prontamente à sugestão proposta pelo amigo quanto à colocação do adjetivo que acompanha "preta velha". Inicialmente, o poema apresentava o qualificativo anteposto ao substantivo. Em carta já mencionada de 26 de outubro de 1925, Mário, imbuído do projeto modernista de empregar, em literatura, o português falado correntemente no Brasil, sugere a Drummond que posponha o adjetivo ao substantivo: "Você que está empregando uma linguagem tão natural tão brasileira, chamo sua atenção pra colocação que nós brasileiros damos pro qualificativo geralmente depois do substantivo: Café preto, café gostoso, café bom. Veja como isso é mais natural que a 'velha preta' que vem aí mesmo em que o substantivo é evidentemente preta por causa da comparação que valoriza mais preta que velha. Eu preferiria preta velha. Em todo caso não tome isso como regra absoluta hem. Deve ser norma dirigente pra nós que abrasileiramos positivamente a nossa linguagem, e nunca lei tirânica" (ANDRADE, 1988, p. 61-62).

[4] Para acompanhar a forma como o homem Drummond experienciou a segunda guerra, o nazismo, como vislumbrou no comunismo uma saída, da qual logo se desencantou, além de outros lances da vida do poeta, recomendo a leitura de *Os sapatos de Orfeu*, bonita e bem feita biografia sobre o poeta assinada por José Maria Cançado.

[5] A mesma dicção dominante em *Boitempo* é antecipada pelos poemas de *Lição de coisas* enfeixados sob a rubrica "Memória".

[6] O trabalho de Antonio Candido sobre os dois primeiros livros da série *Boitempo* trata também de obras autobiográficas de Murilo Mendes e Pedro Nava e traz, não obstante a pequena extensão dos comentários sobre Drummond, considerações que renderiam teses. Exemplar disso é a afirmação do crítico sobre o caráter coletivo da memória pessoal em *Boitempo*: "A experiência pessoal se confunde com a observação do mundo e a autobiografia se torna heterobiografia, história simultânea dos outros e da sociedade; sem sacrificar o cunho individual, filtro de tudo, o

Narrador poético dá existência ao mundo de Minas no começo do século" (CANDIDO, 2000, p. 56).

[7] Veja-se, nesse sentido, o depoimento de Alcides Villaça no capítulo "Poética da memória", do livro *Passos de Drummond*.

JOÃO CABRAL, LEITOR DE NATIVIDADE SALDANHA

Éverton Barbosa CORREIA (UNESP/São José do Rio Preto - FAPESP)

RESUMO: Em 1949, João Cabral de Melo Neto escreve uma carta a Manuel Bandeira em que revela o desejo de “desenterrar” José da Natividade Saldanha – poeta, publicista e político envolvido na *Confederação do Equador*. Quando publicado, o livro *A escola das facas* (1980) trouxe uma composição intitulada “Um poeta pernambucano” que descrevia a vida do patriota liberal oitocentista. A partir daí, passa a ser curioso que um poeta tão avesso a especulações biográficas tenha se empenhado em esmiuçar a vida de outro, com fortes marcas históricas vinculadas à sua existência e à sua produção literária. Refletindo sobre a obra do outro poeta, João Cabral encontra um correspondente formal que serve para analisar um percurso histórico que interessa aos seus princípios de composição, porque cerradamente engravado na história brasileira e na biografia de um sujeito, com quem não deixa de se identificar.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Brasileira; João Cabral de Melo Neto; Natividade Saldanha; Subjetividade.

ABSTRACT: In 1949 João Cabral de Melo Neto has written a letter to Manuel Bandeira in which reveals the wish to “unbury” José da Natividade Saldanha – poet, publicist and politician involved in the *Confederação do Equador*. As the book *A escola das facas* (1980) was published, it brought a poem entitled “Um poeta pernambucano”, describing the life of that patriot, liberal and revolutionary writer. From this, it can be curious that a poet so contrary to biographic speculations had made effort to discover minimal facts of life’s other, with hard historical signs in connection with their existence and with their literary production. Mirroring on the work of other poet, João Cabral reaches a formal correspondent which serves to analyze a historical trajectory that interests to his composition principles, why they are solidly landed in the Brazilian history and in the biography of a subject, who he does not leave to identify with.

KEYWORDS: Brazilian poetry; João Cabral de Melo Neto; Natividade Saldanha; Subjectivity.

Um poeta pernambucano

1

Natividade Saldanha
(que do pátio de São Pedro
de Olinda, filho de padre
e mulato quase negro)

foi quem primeiro mostrou
que um poema se podia
sobre o ponche de caju,
sobre o galo-de-campina.

2

Pernambucano apressado,
léguas à frente do então,
foi-se antes de que o império
lhe desse decoração.

Republicano que ele era,
ministro de Vinte-e-quatro,
que grau na Ordem lhe daria?
Certo o colar de enforcado.

3

O vento, então, mais propício
a espanhas e portugueses
leva-o à “Europa dos antigos
parapeitos” (e missais)

Mas assim que se escapou
daquela Europa decrépita,
de beatas e santa aliança,
veio a Bolívar, na América.

4

Anos passam: só o álcool
traz-lhe o alísio do Recife,
os muxarabis de Olinda,
crer em Bolívar, sentir-se.

Numa noite em Bogotá,
de temporal terremoto,
vindo de um latim que dava,
foi-se no enxurro de um esgoto[1].

“– Conhece v. a obra de Natividade Saldanha? Estou com vontade de desenterrá-lo. Não é genial um sujeito que fez antes de 1824 uma ode anacreônica sobre o ‘ponche de caju’?”[2] Este *Post Scriptum* de uma carta de João Cabral endereçada a Manuel

Bandeira nos idos de 1949, se não explica o poema devotado a Natividade Saldanha, justifica muitos aspectos da sua escritura trinta anos depois. A duração da simpatia constitui um fenômeno da escrita cabralina que se estende para a produção do poeta oitocentista e afasta qualquer consideração episódica a seu respeito. O grau de simpatia se desdobra se levarmos em conta que a última publicação de *As poesias de Natividade Saldanha*[3] havia se dado em 1875, tendo saído do prelo português, inicialmente, em 1822, sob o título de *Poemas oferecidos aos amantes do Brasil*[4]. A partir dessa constatação, o volume referido muito provavelmente deve ter chegado a João Cabral pela via familiar, devido ao fato de que quando do envio da supracitada carta o autor residia na Espanha, em cujas bibliotecas dificilmente haveria algum exemplar do mencionado livro. Além disso, a biblioteca da universidade de Coimbra se afigurava mais distante naquele momento do que o contato com familiares, saldado sempre pela solicitação de algum referente pernambucano.

Acrescente-se que também nesse poema a incorporação do dado subjetivo vai dar a tônica da composição de alguém reconhecida e confessadamente avesso a contaminações biográficas, muito embora a vida em destaque seja a de Natividade Saldanha e não a sua. Causa espécie, ainda, o exemplo do mulato revolucionário, cuja figura está diretamente atrelada às suas peripécias, contrariando de algum modo os princípios que animam o grosso da produção cabralina. Assim, cumpre investigar como se estrutura esse espectro que surge em época obscura de nossa formação cultural, quando elementos extraliterários passam a ser determinantes da expressão nacional e também daquela produção em particular, sobretudo pelo papel político que seu autor desempenhara na já longínqua *Confederação do Equador*.

No livro *A escola das facas* não há como ignorar o fato de que o autor se volta de maneira enfática para um quadro de referências que rememora sua infância e também seu universo familiar, seu estado e também os heróis de sua história. Tudo isso aparece também quando falamos de Natividade Saldanha, personagem histórica por excelência – e aqui podemos identificar uma razão objetiva para sua menção –, mas que parece interessar ao poeta também por outras razões, donde podemos cogitar o estilo e o assunto abordado, que passa pela vida do federalista radical.

Essas hipóteses estariam mais seguras se não estivessem vazadas pela biografia mais do que sedutora do pernambucano, que, trazendo a história consigo, converte-se em poesia. O inusitado do episódio gravado em poesia é que não é a história que traz a personalidade, mas seu contrário: a personalidade é que traz a história e a poesia, como se pudesse a um só tempo sobrepor-se a ambas, ao menos na fatura poética que se analisa.

Isto se evidencia pelo título oscilante entre uma demarcação simplória e quase casuística de ser apenas “um poeta pernambucano”; ou, por outro lado, tomado numa pompa grandiloquente, própria dos provincianos que, apesar de tudo, se interessam em reconhecer os méritos de “um poeta pernambucano”. Ambas as acepções parecem aplicáveis ao biografado, pela importância que teve no significativo movimento histórico, que pretendeu emancipar o país e, fracassado, ficou sendo reconhecido simplesmente como um episódio fortuito da história de Pernambuco, o que se deve em parte ao seu desconhecimento.

Natividade Saldanha é o nome que abre o poema e realiza o primeiro verso, que vai progredindo ao longo do texto até que sua imagem apareça inteira, como poeta e revolucionário que foi. O fato é que tudo no poema gira em torno de um nome que cresce e desaparece num esgoto. De modo que a referência biográfica se impõe criteriosamente do primeiro ao último verso. É tão imperativa a insistência na descrição de uma vida, que a matéria histórica ou social tão próprias à escritura de João Cabral parece se esfumar, se não vista através da imagem do biografado. Curiosamente, é aí que essa escritura se radicaliza, porque mais humana e mais absurda, quando está às voltas com Natividade Saldanha.

O pátio de São Pedro de Olinda foi o lugar de onde saíram inúmeros padres revolucionários, que já se insurgiam no século XVIII e que, no século XIX, passa a produzir bem mais, a partir da direção do bispo Azeredo Coutinho. Também era comum naquela época que os padres e os frades tivessem filhos, como é o caso de padre Roma – pai de Abreu e Lima –, ou mesmo de Frei Caneca – que tinha três filhas. Sendo mulato no Brasil em fins do século XVIII e início do XIX, a sorte de Natividade Saldanha estava relativamente limitada, não mais do que nos Estados Unidos, de onde foi

escorraçado pelo preconceito de cor, mas nada disso o impediu de formar-se bacharel em Direito na cidade de Coimbra e exercer seu ofício com grande desenvoltura, a ponto de ter redigido o *Argos Pernambucano* e ter sido eleito o secretário da junta governativa que proclamou a *Confederação do Equador*.

Dizem críticos e biógrafos que era dado ao álcool, mas no poema, antes que a referência apareça, como combustível que o levou a Bolívar para lutar por outras liberdades, aparece o ponche de caju, refrigerante bucólico que marca certo gosto pelo que é nativo, visto que toda a nossa paisagem litorânea, até umas poucas décadas, era toda floreada por cajueiros. Árvores que são reforçadas em sua tonalidade brasílica pelo majestoso passarinho silvestre que é o Galo-de-campina, o qual, em vez de jandaias e sabiás, empresta um espectro brejeiro e viril à paisagem brasileira, muito a contragosto dos românticos que dela abusaram até a exaustão. Cumpre ainda lembrar que o pássaro tricolor evoca a condição das bandeiras republicanas, cujo assento nas lojas maçônicas que apoiavam os levantes era incontestável. O pássaro remete a referências biográficas por dupla via: pela condição racial e pela posição sócio-política do autor. De todo modo, aí vão os poemas citados.

O galo-de-campina

Sigo teus vôos
Gênio divino,
Cantor da glória,
Sonoro Elpino.
Campino Galo
De garbo cheio,
No prado voa.
De amor contente;
Orna-lhe a frente
Vermelha c'roa.
Ave tão bela
Não viu ninguém.
Colar purpúreo
Lhe adorna o peito;
Quando ele entoa
Doces amores
Por entre as flores
A voz ressoa.
Ave tão bela
Não viu ninguém.[5]

Ou ainda:

O ponche de caju

Do loiro caju,
Anália, bebamos
O ponche gostoso,
Que aviva o prazer;
Mais grato que a Ambrósia,
Que Jove no Olimpo
Se apraz de beber.

Oh! Como é formoso
O pomo suave
Ao cheiro, ao padar!
Se pomos tão belos
Atlanta gozara,
Os d'oiro deixando
Nem quisera vê-los.

Triunfe Alexandre
No roxo oriente
Que Baco domou:
Deixá-lo vencer;
Anália, eu só quero
O ponche agridoce
Contigo beber.[6]

É claro que cada um desses poemas mereceria uma abordagem própria, mas como o propósito aqui esboçado é apenas delinear um poeta em função do outro, vou ressaltar apenas umas poucas marcas que se destacam mais imediatamente. Quanto ao primeiro poema citado, evidencia-se a identificação do poeta com o pássaro transfigurando nas penas vermelhas que adornam sua cabeça a exuberância de sua cor: mulato de olhos claros, Natividade Saldanha sempre esteve às voltas com amores não correspondidos, não raro por impedimentos familiares. Tal como o passarinho do poema, apesar de garbo cheio, não viu ninguém.

Já o outro poema, carregado de referências clássicas, marcando ainda um ranço arcádico, dinamiza a singeleza e simplicidade do tratamento formal, a grandeza e a solenidade dos deuses evocados. O prosaísmo, e até a sensualidade, do caju compromete a solenidade divina, o que fica bem expresso nos últimos versos: “Anália, eu só quero / O ponche agridoce / Contigo beber.” A partir daí, percebe-se um desarranjo formal que marca, por outra via, moderada decadência, que pode ser traduzida pela própria sociedade a que ele se confinara e num gosto desabusado pelo que é mais contingente.

Em ambos os casos, seja quando fala do galo-de-campina ou do ponche de caju, o tratamento dado à natureza não visa a uma natureza idealizada, tal como aquela explorada exaustivamente por certa parte da produção romântica que lhe é posterior. Aqui há um ganho enquanto possibilidade histórica, de tratar a natureza como sendo a que se apresenta de fato, o que imprimiria uma forte dose de realismo à nossa representação e, quem sabe, também de emancipação histórica. Nessa linha de pensamento, podemos tomar a voz de Natividade Saldanha como uma que surge nos estertores de uma época decadente, mas que, tendo sido suprimida, se nos afigura como algo remoto e já perdido, com pouco a dizer e talvez nada a ensinar. E como estamos falando de possibilidades abortadas pelo nosso desenvolvimento histórico, a referência vale mais pelo que diz de outro poeta.

Não é difícil enxergar na obra de João Cabral o mesmo procedimento de transferir seu sujeito para um objeto preciso, tal como Natividade Saldanha faz com o galo-de-campina, que, naquela circunstância, tanto poderia remeter ao exótico de sua condição natural como à bandeira tricolor republicana, incorporada nas três cores do pássaro e que, noutras cores, estão gravadas na bandeira pernambucana, timbrada por ocasião da Revolução de 1817. Acresce, ainda, que esse nativismo rude vai servir de objeto adequado às explorações do poeta moderno, inclusive por revelar a materialidade de sua intervenção.

Mesmo considerando que o poeta assumiu ter iniciado seu repertório de poesia através da leitura de autores modernos, a carta escrita a Bandeira antes de seus trinta anos demonstra que, desde muito cedo, se deu sua familiaridade com a tradição lírica pernambucana. Antes mesmo de marcar sua posição em face da “Geração de 45”, só vinda a público em 1952, sua simpatia para com os poetas conterrâneos já se mostrava efetiva. E ainda que não seja o veio formal que mais o aproxima daqueles poetas, há sem dúvida uma valorização da matéria circunstante que é tomada por todos como um bem comum. Mais do que isso, vale o destaque de que o interesse de João Cabral por Natividade Saldanha nunca se restringiria à descrição de uma biografia fascinante, bem como tampouco podemos reduzir seu interesse ao engajamento revolucionário. Alguma consideração, pois, há de ser feita a respeito de seu desempenho poético, no qual o poeta moderno consegue enxergar algo mais do que já havia sido assinalado pela crítica,

donde convém destacar elementos como o ponche de caju ou o galo de campina, em oposição a jandaias e rouxinóis ou o vinho tão celebrado pelos nossos românticos.

De todo modo, não há como escapar ao fato de que, pela sua mulatice, José da Natividade Saldanha traz uma marca do tempo gravada na sua pele e no seu sangue. Por outras razões, também podemos dizer que João Cabral de Melo Neto traz a história, a geografia e um modelo de sociabilidade correspondente gravados na sua carne e no seu sangue, pelo que carrega da genealogia que assume. Talvez por isso seja tão simpático ao poeta oitocentista, a ponto de incorporar a descrição de sua vida como matéria de poesia. E nem aqui estaria contradizendo seus princípios de evitar uma fortuita impregnação subjetiva no corpo de sua obra, mas absorvendo uma subjetividade na medida em que está saturada de significação histórica.

Assim, sua simpatia para com o patriota fica mais estreita e pertinente, porque, tal como aquele, carrega consigo um pedaço da história encarnado no próprio corpo. Desse modo, o grau de simpatia se revela em dois tempos: primeiro, pela partilha de uma história comum – a história que Natividade Saldanha traz se confunde com a da ancestralidade do poeta; depois, porque o poeta mulato é a própria materialização dos conflitos históricos de que se ocupa o Anfion do Capibaribe. Falando do patriota, o diplomata se exime de fazer considerações sobre a história, posto que Natividade Saldanha já é a história e, só por isso, dispensa referências. Assim, João Cabral estaria atingindo em toda a radicalidade os princípios de sua poética, onde linguagem e conflito social se imbricam de modo indissociável. Conflito social que Natividade Saldanha ressuscita na sua condição familiar, profissional e política. Sua linguagem não é menos sedutora do que sua biografia, posto que interviesse no seu meio social através do *Argos pernambucano*, de 1824, cuja acidez expressiva vai ser insidiosamente destilada contra o Império. Ali vai desenvolver uma retórica extremamente objetiva e que, de tão pragmática, beira a ingenuidade, ao mesmo tempo em que oferece uma nítida dimensão de quais eram os seus propósitos e posicionamentos.

Antes ser livre e não ser independente, do que ser independente e não ser livre. Antes viver na escravidão de Portugal do que na do Brasil, para que se não diga que os brasileiros foram tão estúpidos que tendo forças para separar-se da metrópole e tendo ocasião de adotar um governo livre e acomodado às suas circunstâncias, adotaram um governo infame e vil como são todos os governos absolutos.[7]

Além de declarações como essas que alvejavam diretamente o Imperador, o autor também ironizará a Câmara do Rio de Janeiro por se tomar pelo Senado romano, sem ter a devida competência para conferir poder algum a D. Pedro I. Longe de apontar para qualquer ambiguidade de posicionamento, o quadro de referências ilustra bem o momento vivido pelo poeta, quando todas as contradições manifestas se apresentavam em carne viva, sem grandes mediações, tal como sua poesia as encerra. Pois, se a partir daquele momento a heroicidade pernambucana vai ser aferida pelo maior ou menor grau de resistência ao domínio metropolitano, antes disso a nobreza pernambucana se fiava com galhardia por reputar-se mais próxima de Portugal.

Se insistirmos no papel desempenhado pelo poeta oitocentista na *Confederação do Equador*, vamos perceber que havia algumas conveniências em tê-lo como secretário da junta governativa – cuja presidência foi exercida por Manuel Carvalho Pais de Andrade –, de forte influência norte-americana e que precisava de outros elementos que reforçassem o sentimento nativista, então em voga. Para tanto, nada melhor do que o próprio Natividade, que, sendo mulato, incorporaria as reivindicações da terra, sem requerer maiores direitos à gente de cor, posto que muito bem ilustrado e integrado à gente da terra. Assim, se descartaria maiores ousadias revolucionárias, o que havia comprometido à Revolução de 1817, pela hesitante adesão dos proprietários locais, que se viam ameaçados pelo famigerado reajustamento da propriedade (sugerido na época), que implicaria suposta perda de terra e de escravos. Com Natividade à frente do movimento revolucionário, ficava claro que havia outra possibilidade de projeção ao negro (se liberto), através do estudo, e devidamente já amparado pela legislação, tal como aquele sujeito demonstrava. Tudo isso era reforçado pelo seu próprio nome, que funcionava como verdadeiro *slogan* a favor da causa nativista, o que só agitava os demais revolucionários – mesmo os de família abastada.

No poema de João Cabral, tal simpatia fica expressa também no verso: “Pernambucano apressado, / léguas à frente do então”, que pode ser entendido sob o viés político, pelo republicanismo pregado no início do século XIX, mas também sob o viés literário, já que os versos anteriores falavam precisamente do galo-de-campina e do ponche de caju. Sendo assim, o dístico mencionado faz a ponte entre o político e o literário. Em ambos os casos, Natividade Saldanha estaria à frente do seu

tempo, ao menos na visão desse outro poeta pernambucano. O humorismo sutil de João Cabral revela-se nos versos seguintes, que também justificam a pressa do biografado: “foi-se antes de que o Império / lhe desse decoração.” Decoração dada a tantos outros revolucionários, que nem sempre dispuseram da opção do modo de morrer, se na forca ou por fuzilamento, como o foi Frei Caneca. No poema, está explícito mais adiante o grau que receberia: “Certo o colar de enforcado”.

A terceira parte do poema, que consta de duas estrofes, se volta certamente para o percurso desenvolvido pelo liberal radical republicano, o que já foi devidamente comentado e que só reforça a proximidade da escrita cabralina dos acontecimentos históricos. No entanto, a quarta parte se volta para o desfecho da vida traçada e se encerra muito convictamente de que fora a enxurrada, numa noite de temporal, em meio a um terremoto, que ceifara a vida de José da Natividade Saldanha. E essa foi, de fato, a versão mais corrente e mais aceita acerca de sua morte, porém não a única.

Acontece que numa das revistas do *Instituto histórico, arqueológico, geográfico pernambucano*, Argeo Guimarães diz o seguinte:

A vida de Saldanha parecia um romance, [...] de incríveis aventuras e desditas, cumpre acrescentar.

Foi condenado à morte em Pernambuco; peregrinou por Europa e América; esteve moribundo num hospital de Londres; naufragou no Canal da Mancha; presenciou um terremoto em Caracas; viajou pelo ‘inferno verde’ das florestas tropicais; subiu altas montanhas; sofreu os maiores calores do Rio Magdalena, e os frios cortantes dos paramos andinos, morreu afinal, perdido da pátria e da família, talvez assassinado, talvez fuzilado. [...]

A trágica morte de Saldanha, segundo novas informações, não ocorreu na Atenas americana, mas sim na cidade de Cali, fuzilado entre conspiradores. Continua pois, aberta, a devassa na desdita do infeliz. [...]

Dados acordes faziam-me afirmar que a morte do pobre vate peregrino fora devida a um desgraçado acidente.

Morreu afogado numa vala, das muitas que sulcaram as ruas de Bogotá colonial.

Admitia um cronista, que esse inglório fim não havia sido casual: mãos criminosas e rivais haveriam compelido o infeliz a cair no imundo fosso, no qual pereceu. Outros insinuam que Saldanha estava, quiçá, um tanto ébrio, e, por isso, não pode escapar ao perigo.

Variam, pois, as conjecturas e as versões dos contemporâneos do poeta; mas todas em torno do acidente na vala fatídica. Saldanha teria morrido, pois, num recanto de Bogotá colonial, em frente ao hospital de S. João de Deus.[8]

Se tantos outros revolucionários se mantiveram em luta pela liberdade em outras terras já que a repressão no Brasil fora fortíssima, Natividade Saldanha vem consagrar pela via externa o filão daqueles revolucionários, que se empenharam em desenvolver ao máximo as conquistas possíveis ao seu tempo. Embora haja pontos de contato entre a intervenção de frei Caneca e de Natividade Saldanha na imprensa da época, não podemos ignorar a diferença de envolvimento entre ambos com a causa revolucionária, uma vez que o mulato veio a compor a Junta Governativa. Ainda assim, sua morte misteriosa e anônima no exterior não deixa de falar de processos internos ocorridos no Brasil, do que ele é emblema e ilustração.

Contrabalançada com o número de artigos e livros voltados para o esmiuçamento da sua biografia, a inexistência de uma coletânea de sua produção só pode ser consolada pelo fato de que seus biógrafos são unânimes em afirmar que um ou outro fulano ouvira uma magistral solução em versos do poeta para tal ou qual circunstância. Mas como tal exercício é demasiado ocioso, talvez seja melhor nos atermos ao que ficou de remanescente de sua produção, que no plano político pode ser mais bem ilustrada pela sua intervenção no *Argos Pernambucano* e, no plano literário, pelas suas poesias, já mencionadas.

REFERÊNCIAS

ATHAYDE, F. de. **As idéias fixas de João Cabral**. Compilação, seleção e prefácio de Félix de Athayde. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Mogi das Cruzes: Universidade de Mogi das Cruzes, 1998.

GUIMARÃES, A. Natividade Saldanha. **Revista do Instituto arqueológico, histórico e geográfico pernambucano**, Recife: Oficinas gráficas da repartição da república oficial, v. XXV, p.154-160, 1923.

HOLANDA, S. B. de. **Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial**. São Paulo: perspectiva, 1979.

MELO NETO, J. C. de. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Organização, apresentação e notas de Flora Sússekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.

_____. **Poesia completa e prosa**. Organização Antonio Carlos Secchin. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008.

SALDANHA, J. da N. **Poemas oferecidos aos amantes do Brasil**. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1822.

_____. **Argos pernambucano**. Recife, n. 1 (31 mai. 1824) – n. 6 (11 ago. 1824), p. 1-24.

_____. **Poesias de Natividade Saldanha**. Introdução, notas e fixação do texto José Augusto Ferreira da Costa. Recife: Tipografia Universal, 1875.

SECCHIN, A. C. **João Cabral: a poesia do Menos e outros ensaios cabralinos**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

_____. **Escritos sobre poesia & alguma ficção**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

[1] MELO NETO, João Cabral de. *Poesia completa e prosa*. Organização Antonio Carlos Secchin. 2ª ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2008. p. 422.

[2] MELO NETO, João Cabral de. *Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond*. Organização, apresentação e notas Flora Sússekind. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.105.

[3] SALDANHA, José da Natividade. *Poesias de Natividade Saldanha*. Introdução, fixação do texto e notas por José Augusto Ferreira da Costa. Pernambuco: Tipografia Universal, 1875.

[4] SALDANHA, José da Natividade. *Poemas oferecidos aos amantes do Brasil*. Coimbra: Imprensa da Universidade, 1822.

[5] SALDANHA apud HOLANDA, Sérgio Buarque de. *Antologia dos poetas brasileiros da fase colonial*. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.480.

[6] *Idem*, p. 480-481.

[7] SALDANHA, José da Natividade. *Argos pernambucano*, Recife, n. 6 (11 ago. 1824), p. 24.

[8] GUIMARÃES, Argeo. “Natividade Saldanha” in: *Revista do Instituto arqueológico, histórico e geográfico pernambucano*. Recife: Oficinas gráficas da repartição da república oficial, 1923. V. XXV, p. 159-160.

A GENEALOGIA DO AMOR EM HILDA HILST

Enivalda Nunes Freitas e SOUZA (UFU)

RESUMO: Em *Cantares*, Hilda Hilst dedica-se à construção da imagem do amor: amante e amado raramente se encontram e sempre se desencontram reencenando os ritos amorosos que os homens sonharam e que os mitos e os poemas perpetuaram. Para o desenvolvimento desse tema, este artigo ancora-se nos mitos platônicos, Eros e sua genealogia complexa e os andróginos desafortunados, reveladores da contingência amorosa que se desdobra e metamorfoseia progressivamente no testemunho da busca infindável de um gozo jamais fruído.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Hilda Hilst; Imaginário; Mitos platônicos; Amor; *Cantares*.

ABSTRACT: In *Cantares*, Hilda Hilst is dedicated to building the image of love: lover and beloved rarely meet each other and always get lost of each other, rearranging the romantic rituals that men dreamed and that the myths and poems have perpetuated. In order to develop this theme, this article is anchored in the Platonic myths, Eros and his complex genealogy and the androgynous unfortunated, revealers of the contingency of love that unfolds itself and metamorphoses gradually in the testimony of an endless pursuit of a never enjoyed pleasure.

KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; Hilda Hilst; Imaginary; Platonic myths; Love; *Cantares*.

Já uma escritora pronta, Hilda Hilst publica em 1983 *Cantares de perda e predileção*, obra com setenta poemas, e *Cantares do sem nome e de partidas*, com dez, em 1995. Esses dois livros estão reunidos em obra única sob o título de *Cantares*, em 2002, pelo professor Alcir Pécora. Nestas duas obras, a poeta dedica-se à construção da imagem do amor: amante e amado raramente se encontram e sempre se desencontram reencenando os ritos amorosos que os homens sonharam e que os mitos e os poemas perpetuaram. Assim, Eros e sua genealogia complexa, os andróginos desafortunados, Narciso e seu reino de sombra, além da profusão das imagens cósmicas, vão revelando a contingência amorosa que se desdobra e metamorfoseia progressivamente no testemunho da busca infindável de um gozo jamais fruído.

Os livros de *Cantares* são subseqüentes ao *Da morte. Odes mínimas*, obra de 1980, em que a poeta promove uma interlocução amistosa e domesticadora com a morte, trazendo-a para a intimidade quotidiana. Desta forma, dos cinquenta aos sessenta e cinco anos de idade, Hilst enlaça e perscruta os dois grandes princípios, oponentes e complementares, da experiência humana, o amor e a morte, temas clássicos da arte. Como se perceberá mais adiante, um abre-se ao outro, considerando que, freudianamente, os *Cantares* bíblicos já afirmavam: “O amor é forte como a morte” (“Cântico” 8: 6).

A totalidade perdida

No mito do andrógino relatado por Platão em *O banquete*, o filósofo assinala que havia três gêneros – o masculino, o feminino e o andrógino –, os quais participavam dos dois sexos. Os homens, antes duplos e completos, foram separados por Zeus com a intenção de fragilizá-los, pois a força dos homens – eles contavam com quatro braços, quatro pernas e andavam muito rapidamente em movimentos circulares – os tinha transformado em seres arrogantes e orgulhosos, tanto que tentaram “fazer uma escalada ao céu, para investir contra os deuses” (PLATÃO, 1979, p. 23). Mediante tamanha insolência, vem a punição: para não aniquilar totalmente a espécie (quem renderia, afinal, homenagem aos deuses?), Zeus decide dividi-los ao meio. A narrativa prossegue:

Por conseguinte, desde que a nossa natureza se mutilou em duas, ansiava cada um por sua própria metade e a ela se unia, e envolvendo-se com as mãos e enlaçando-se um ao outro, no ardor de se confundirem, morriam de fome e de inércia em geral, por nada quererem fazer longe um do outro. [...] É então de há tanto tempo que o amor de um pelo outro está implantado nos homens, restaurador da nossa antiga natureza, em sua tentativa de fazer um só de dois e de curar a natureza humana. (PLATÃO, 1979, p. 23-24).

Assim, o amor nasce dessa privação. A falta que se conhece em nós nada mais é que o desejo de preencher o espaço vazio que essa separação original imprimiu. De espécie incompleta, cada qual procura sua metade perdida. O homem, que era parte de outro, dedica sua procura e seu amor aos de sua espécie; de igual forma, a mulher que era o complemento de outra mulher não se interessa por outros que não sejam de sua espécie. Por outro lado, o homem que fazia parte da espécie andrógina, procura pelo oposto de seu sexo, a mulher, que era seu complemento, e, assim, vice-versa. Esse

trecho encerra com o registro de que o amor é a cura da natureza humana, no que se refere a esta nostalgia de um tempo em que se era perfeitamente completo.

Mais adiante, o narrador diz que, quando cada um encontra e permanece junto da sua metade, se Hefesto lhes aparecesse com suas ferramentas de forja propondo-lhes fundir em um só, como elucida o fragmento logo a seguir, ninguém seria capaz de dizer não, pois este é o maior desejo do homem, viver em amor, pois encontrar o amor é recuperar a totalidade perdida. Nessa medida, a fusão no outro, metade anelada para a inteireza do si, nesse amor total que reintegraria a fragmentação, ocorre de maneira que

[...] nem de noite nem de dia vos separeis um do outro [...] de modo que de dois vos torneis um só e, enquanto viverdes, como uma só pessoa, possais viver ambos em comum, e depois que morrerdes, lá no Hades, em vez de dois ser um só, mortos os dois numa morte comum. (PLATÃO, 1979, p. 25).

No entanto, à luz do mito de Narciso e seus estudiosos, o amor sobrevive mesmo é da falta; o que lhe alimenta, como dirá Freud, é o impulso de morte.

Em *Cantares do sem nome e de partidas* perpetuam-se as eternas contradições do amor que causam tormentos na alma e no corpo. Mas, diferentemente de *Cantares de perda e predileção*, quando o sujeito amante entrega-se desesperadamente ao amado, procura-o e confunde-se com ele, numa batalha sem fim, parece que a exaustão chega aos últimos cânticos, pois agora o amor é “de partida” e seu nome é “Nunca Mais”, ainda que haja “ilusões e assomos” e “repentes de perpetuar a Duração”.

O primeiro poema não nega a fadiga instaurada pela carência de algo que jamais se atinge, mas que é a própria razão de sua existência mitigada, longe, ao final dos versos, de levar à transcendência que se espera do amor, pois a amante, diminuída cada vez mais, em vez de elevar-se, desce ao mundo ctônico, volve às profundezas, remexe o “fulgor das trevas”, até fazer-se “aranhas e formigas”. Assim começa o primeiro poema:

Que este amor não me cegue nem me siga.
E de mim mesma nunca se aperceba.
Que me exclua do estar sendo perseguida
E do tormento
De só por ele me saber estar sendo.

(p.17). [1]

A quase paronomásia de “cegue” e “siga” já antecipa o tormento que é viver em amor. Aliás, como afirmam gregos, psicanalistas e cristãos, o amor é o princípio de tudo, amar é viver, daí que amar é morrer, sobretudo quando se ama a si mesmo como deveria amar o outro, como o fez Narciso. Nestes versos, o amor que deveria ser fonte de luz é fonte de trevas. Contudo, intermediário entre os homens e os deuses, o amor é mesmo a perfeita beleza, aquela do mundo elevado, onde habitam as almas puras, incorruptíveis e, nesse caso, o amor é a morada de Deus:

Que o olhar não se perca nas tulipas
Pois formas tão perfeitas de beleza
Vêm do fulgor das trevas.
E o meu Senhor habita o rutilante escuro
De um suposto de heras em alto muro.

(p.17).

Na sua aparência, o amor é delicado e atraente, tangível e envolvente, cuja imagem, não passando de uma armadilha, pode levar à perdição, pois suas profundezas são insondáveis, desarrazoáveis. “Trevas”, “muro”, “escuro” compõem o jardim do amor, visto numa das mais belas e enigmáticas flores, a tulipa. Desta forma, tal qual no mito da tulipomania que invadiu a Holanda do século XVII, encantada com a flor persa, quando uma tulipa valia mais que um porco ou uma tonelada de trigo, o que causou um grande estrago na economia pelo seu falso valor[2], o amor leva da euforia ao desapontamento, brota do calor das entranhas e fenece ao mais leve toque.

Ainda sobre a tulipa, considerada a flor dos apaixonados, há uma lenda persa sobre a origem da tulipa negra, flor rara e preciosa, nascida das lágrimas de um amor rejeitado. Diz a lenda: “uma moça chamada Ferhad apaixonou-se por um rapaz

chamado Shirin. Vendo seu amor rejeitado, Ferhad fugiu para o deserto. Ao chorar de saudades e tristeza, cada uma de suas lágrimas, ao tocar a areia, transformou-se em uma linda tulipa”[3]. Como se sabe, a tulipa não é a primeira flor que brota de uma frustração amorosa, antes dela houve narciso. Que amor é esse que deixa a amante “farta de fadigas. E de fragilidades tantas” (17)? É longa a tradição do amor-martírio, como no verso de Camões, “Ó tirânico Amor, ó caso vário”, lembrado por Hilst na epígrafe desses *Cantares do sem nome e de partidas*.

Os poemas seguintes cumprem a promessa do – *Cantares do sem nome e de partidas* – ao tempo em que evocam os espaços vazios, de solidão, de luto e de partidas como a morada do amor. O desejo da amante é ser encontrada “no não merecimento das conquistas”, sempre partindo, com valises e sobretudo, “nas plataformas, nas escadas”. Esse amor andarilho, carente, mendigo, “desabitado de carícias”, é o filho de Penia, jamais satisfeito, pela própria natureza. Mendigar é o seu suplício.

No segundo poema, a imagem de partida se completa com o navio. O navio que parte assemelha-se ao dorso: a viajante desgostosa oculta, pelos seus costados, gozo e fulgor, lágrimas incendidas de uma profundidade condenada a ser desconhecida pelo outro, mas, de algum modo, marcada pelo desejo, fruído ou não realizado:

Dorsos de luz de águas mais profundas. Peixes.
Mas sobre mim, intensas, ilhargas juvenis
Machucadas de gozo.

E que jamais perceba o rocío da chama:
Este molhado fulgor sobre o meu rosto.

(p.18).

O conjunto imagético composto por luz, águas, peixes e ilhargas forma uma representação erótica pulsante e superior à latência da própria negação. A amante está cercada, por todos os lados, das águas primaveris fecundantes e fálicas, mas o amor é feito de um jogo insano, pela tensão paradoxal que lhe é inerente. Como explica Freud, em *Além do princípio de prazer*, a realização amorosa é a dissolvência, é a volta ao

estado inorgânico e primitivo, é o repouso que se assemelha à morte. Então, o gozo do amor nada mais é que o exercício da pulsão de morte, levando a amante, sedenta de amor e de vida, à sua fuga constante, “Como se só na morte abraçasses a vida.” (p.20). Mas, como pode? Como nomear sentimento tão cambiante? Neste tentame, segue a amante sua busca especulativa:

Isso de mim que anseia despedida
(Para perpetuar o que está sendo)
Não tem nome de amor.

(p.19).

A origem do amor não provém do céu ou da terra – “Nem é celeste ou terreno” (p.19) – e não pode ser explicada pelas esferas espirituais ou humanas, nem se pode dizer que seja sagrada ou profana. Lançado para o corpo, o amor se torna mais premente, anseia pelo impossível que julga existir, como se existisse o avesso do tigre, sua parte mansa e suave. Tenta-se explicar o amor pelo sensitivo, pelas complexas emanações sensoriais, como em “marulhoso”, “tenro”, “dançarino”, sonoridades que reverberam movimentos que se deslocam continuamente. O amor é delicado e aprazível ao toque, porém não pode ostentar o nome de amor, porque é mais que isso preferindo “ausência e desconforto/ Para guardar no eterno o coração do outro.” (p.19).

Em poemas seguintes, a poeta vai dizer que esse sentimento “só se ajusta ao Nunca. Ao Nunca Mais.” (p.20), alertando, logo em seguida, que “Nem é corvo ou poema o Nunca Mais.” (p.21). Vale lembrar o caráter enigmático do *nevermore* grasnado pelo corvo de Poe que serve como resposta para todas as perguntas do moço desesperado: as alegrias, os amigos e Lenora, o amor virgem para sempre perdido. Desta forma, o desencanto assinalado pelo “Nunca Mais” refere-se ainda àquela falta original, à ilusão simultânea de *estar sendo, ter sido*, uma vez que ultrapassa a referencialidade do célebre poema evocado, resguardando dele sua essência simbólica alusiva ao vazio da condição humana.

Poros e Penia, pais de Amor

O mito do andrógino em Platão explica o amor como via para recuperar a totalidade perdida, mas não ilustra a origem do amor, isto é, quem o gerou ou de onde ele vem. Ainda em *O banquete*, Platão narra o mito do nascimento do amor que, longe de ser aquela promessa de felicidade eterna e completa, verificável no mito do andrógino, chama para si uma penúria lastimável, pela sua dupla origem, como escreve o pensador:

Quando nasceu Afrodite, banquetavam-se os deuses, e entre os demais se encontrava também o filho de Prudência, Recurso. Depois que acabaram de jantar, veio para esmolar do festim a Pobreza, e ficou pela porta. Ora, Recurso, embriagado com o néctar – pois vinho ainda não havia – penetrou o jardim de Zeus e, pesado, adormeceu. Pobreza então, tramando em sua falta de recurso engendrar um filho de Recurso, deita-se ao seu lado e pronto concebe o Amor. (PLATÃO, 1979, p. 35).

Essa passagem impele a uma correção do pensamento corrente: Eros não é filho de Afrodite, mas a ela está muito ligado, nasce sob sua égide. De certo modo, a origem de Eros é mais embaraçosa: seus pais formam um casal dissonante em que o equilíbrio nada mais é do que a junção de opostos irreconciliáveis. Recurso vem do grego *Poros* que significa “o Imaginoso”, personificado, também, como “recurso”, “passagem”, “via”. Por sua vez, Pobreza é *Penia*, a carência e a indigência. Recurso é imortal, Pobreza é mortal, daí o amor como se conhece, ou seja, jamais satisfeito pela insuperável carência. O amor humilha-se, mendiga, implora, vive de lar em lar, mas sempre encontra recursos para sua realização, pois é altivo e ardiloso, apreciador da beleza e desejoso do belo e do bom:

E por ser filho o Amor de Recurso e de Pobreza foi esta a condição em que ele ficou. Primeiramente ele é sempre pobre, e longe está de ser delicado e belo, como a maioria imagina, mas é duro, seco, descalço e sem lar, sempre por terra e sem forro, deitando-se ao desabrigo, às portas e nos caminhos, porque tem a natureza da mãe, sempre convivendo com a precisão. Segundo o pai, porém, ele é insidioso com o que é belo e bom, e corajoso, decidido e enérgico, caçador terrível, sempre a tecer maquinações, ávido de sabedoria e cheio de recursos (PLATÃO, 1979, p. 35).

Estas características situam o amor como um intermediário entre mundos e situações opostas: divino e terreno, mortal e imortal, ideal e real. Por sua natureza ambígua, Hilst vai dizer do amor “doloso e penitente”, o que é mesmo a síntese do seu dinamismo, da sua transitividade natural. Nos versos seguintes, a fusão das características sagrado e profano, virilidade e docilidade, benignidade e belicosidade, altivez e submissão, humildade e penúria, são evocadas pelo mito como se observa nos versos:

Tem muito de sedução, armadilhas, minúcias
Isso sem nome fere e faz feridas.
Penitente e algoz

Com ares de santidade
Odores de cortesã, pode ser carmelita
Ou Catarina, ser menina ou malsã.

(p.20).

Como o amor é dinâmico, poria, seu caráter é instável, para lhe assegurar as constantes carência e providência, como sugerem os versos: “É de perpetuidade no que pensas efêmero / E breve e pequenino / No que sentes eterno.” (p.21); “tem fome. / De formosura, desgosto, ri / E chora. Um tigre passeia o Nunca Mais.” (p.22). A imagem do tigre é reiterativa no cancionero amoroso de Hilda Hilst. Segundo a psicologia das profundezas, esse animal está associado à cólera e à crueldade, por estar vinculado a Dionísio (CIRLOT, 1984, p. 571). Mas, em Hilst, esta fera selvagem converte-se em seu duplo, a fera domada, erótica, de cujos pelos brilhantes e sedosos se advinha a maciez da pele, o convite ao aconchego amoroso. Diz a poeta: “Um tigre te persegue. / E perseguido és novo, devastado e outro” (p.22). São as porias vivificantes do amor, que não conhece o nojo depois de fartado, pois o tigre-amor está atado à nossa “própria envoltura” e é “manchado de quimeras”. Paralelamente ao “tigre”, “quimera” pode bem evocar, além da fantasia imorredoura, companheira do amor, a Quimera mítica, o ser de estrutura complexa e promíscua, símbolo da perversão. E, assim, vai-se perpetuando o amor com sua eterna fome, mesmo em face de cada desengano. É neste momento que a poesia entra como sacrário e arauto desse amor que jamais se rende às suas misérias: “Canta o começo e o fim. Como se fosse verdade / A esperança”. (p.25).

Como se fosse verdade encantações, poemas
Como se Aquele ouvisse arrebatado
Teus cantares de louca, as cantigas da pena.
Como se a cada noite de ti se despedisse
Com colibris na boca.
E candeias e frutos, como se fosses amante
E estivesse de luto, e Ele, o Pai
Te fizesse porisso adormecer...
(Como se se apiedasse porque humana
És apenas poeira,
E Ele o grande Tecelão da tua morte: a teia).

Como se fosse vão te amar e por isso perfeito.
Amar o perecível, o nada, o pó, é sempre despedir-se.
E não é Ele, o Fazedor, o Artífice, o Cego
O Seguidor disso sem nome? ISSO...

O amor e sua fome.

(p.26).

Este último poema de *Cantares do sem nome e de partidas* é introduzido por uma “comparação hipotética ou subjetiva”, “como se”, cujo elemento comparativo vem dos poemas anteriores e é a síntese desse livro: “o amor e sua fome”, o viver o amor, o cantar o amor. Sem a certeza de seu efeito e da realização amorosa, a voz poética se firma como última possibilidade de perpetuar o amor. Transitando entre duas pessoas ao longo do livro, a amante e o amado, esses versos inserem uma terceira pessoa na trama amorosa, Deus, que, ao tecer a vida, tece a morte, é o Artífice desse ser perecível, “poeira”, que ama o que não tem nome, o qual, antecipando-se a seu criador, devora o ser que ama e transforma o amor em nada, “o pó”.

Assim, o “como se” reiterativo em todo o poema é quase um *Leitmotiv* que, somado ao ritmo empedado, na pouca fluência dos versos, e à sintaxe permissiva dos verbos no subjuntivo do pretérito descerram um efeito simbólico de embotamento frente ao real. Na possibilidade indagadora mal-resolvida, na tessitura das hipóteses erigidas, o sujeito tenta compensar sua fome de saber o amor tão distante daquilo que experimenta. O “como se” parece ainda resvalar no seu contrário desde o verso inicial: quer dizer, então, que não é verdade, quer dizer que Aquele não ouve arrebatado os cantares dela e que ela a cada noite não se despede destilando felicidade? Mais: quer dizer que o tu intratextual não é amante, nem está de luto, por isso, talvez no plano real, não merecesse

o consolo de um Pai, o maior deles, o Tecelão do destino, da vida e da morte, da “teia”? E, por último, quer dizer que amá-lo não é perfeito? E por que não? Porque amá-lo na sua finitude é inevitavelmente dizer adeus? O poema se fecha numa pergunta suspensiva na medida em que persegue o arquiteto “disso sem nome”, o “ISSO” – demonstrativo em maiúsculas –, o que parece apontar a inépcia do eu no entendimento da auto-obsessão em torno do amor e sua fome, anelo de completude jamais serenado.

A poesia, então, voz oracular que transmite os mistérios dos deuses aos homens, desde que Orfeu desceu aos mundos íferos, não conhece a via que retorna ao sagrado, pois aqui seus ressoos ao divino não passam de uma dúvida, de uma possibilidade. Afinal, se Deus é amor, Ele mesmo é perecível e, desta forma, o amor não contradiz, também, a sua origem cristã? Deus e o amor se confundem numa teia ardilosa, cujo sentido maior é o da dissolvência. Então, como seria possível que Deus ainda se comovesse com o clamor dos homens e com o amor destes uns pelos outros quando, Ele mesmo, o Amor, é Cego e Seguidor daquilo que jamais se basta a si mesmo?

O canto de Orfeu, que outrora enternecia até o rude Senhor do Hades, levando-o a ceder uma alma de seu reino como dádiva a um amor infinito e recompensa pelo lamento pungente da lira vibrante, aqui não alcança o objeto amado. Deus não dá o dote, a posse tão desejada. Antes, Ele, numa incompreensível piedade, dá o sono-morte, faz calar a voz da celebração e do lamento, ainda que o sujeito lírico veja-O comovido com sua situação de desolação e desengano. De igual forma, o amado não se renderia ao amante, se afastaria, com a boca marcada de esplendor – para os índios caraíbas, colibri significa “área resplandecente” –, iluminado e satisfeito, levando consigo as prendas colhidas. Contudo, são possibilidades, aspirações, porque o sujeito-lírico ainda não é o amante correspondido.

O amor mendigo desconhece as porias da satisfação e da morada definitiva, “porque humana / És apenas poeira”, é campo do transitório e do efêmero, porque, de igual forma, o amor do outro também é pó e perecível. Deus/amor é Cego e Seguidor, elementos dos dois últimos versos que retomam o primeiro verso do primeiro poema, “Que este amor não me cegue nem me siga.”. Considerando que esse Deus/amor é, a princípio, o Deus cristão, a poeta fere a teologia do Deus luz do mundo, princípio da

razão, da clarividência absoluta, da lâmpada que conduz os passos pelo caminho iluminado e regenera os homens, conduzindo-os de volta às cortes celestiais, ao conhecimento imutável. Como a experiência prova o contrário, exibindo um amor cego, que age contra a razão e a sabedoria, a literatura e as artes especializaram-se na expressão desse amor irracional, cego, inconsequente, próximo dos atos de uma criança. A Renascença descarta o amor adulto e lúcido da Idade Média, pois

vê reaparecer o motivo cultivado na Antiguidade do *puer alatus* (menininho com asas) e desenvolver-se aquele do Amor cego: os pintores, notadamente Piero della Francesca, representam-no com os olhos vendados, simbolizando assim o que o sentimento amoroso tem de arbitrário e de inconsciente (LÉVY, 2005, p. 323).

Que outros efeitos o amor cego provocaria, a não ser a cegueira? As asas do amor rufam constantemente, em sua original insatisfação e efemeridade. Desprovido de olhos, não é contemplativo nem vidente. Pelas asas, é o eterno Seguidor sem morada definitiva, sempre alçando a outras e mais outras paragens, sempre em despedida, sempre perdido.

O sentimento desse amor perecível, vão, persiste em nós, “Como se fosse vão te amar e por isso perfeito. / Amar o perecível, o nada, o pó, é sempre despedir-se.” (p.26), e acorda em nossa memória as redondilhas desse outro poeta, Drummond, que tanto se entregou à “mineração do outro”, como no poema intitulado “Memória”:

Amar o perdido
deixa confundido
este coração.

Nada pode o olvido
contra o sem sentido
apelo do Não.
As coisas tangíveis
tornam-se insensíveis
à palma da mão.

Mas as coisas findas,
muito mais que lindas,
essas ficarão.

(ANDRADE, 1992, p. 204).

Se o tangível é insensível, como explicar o desespero de Narciso, que se vê tomado de furor e lamento, ao conscientizar-se de que a imagem amada sempre lhe escaparia? Mais uma vez entram os genitores de Eros, Poros e Penia, pois a engenhosidade do primeiro é capaz de superar a carência e a miséria, assim como “O amor e sua fome” levam a amante a criar e encontrar expedientes para mitigar seu suplício.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. D. de. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1992.
- BLANCO, R. A. **Jardim de flores**. Disponível em: <<http://www.jardimdeflores.com.br/CURIOSIDADES/beija.html>>. Acesso em: 14 fev. 2009.
- BRANDÃO, J. de S. **Mitologia grega**. Petrópolis: Vozes, 2005.
- CARVALHO, R. T. de. **Insights de uma mente confusa**. Disponível em: <<http://rtcarvalho.blogspot.com/>>. Acesso em: 12 fev. 2009.
- CIRLOT, J.-E. **Dicionário de símbolos**. Trad.: Rubens Eduardo Ferreira Frias. São Paulo: Moraes, 1984.
- DROZ, G. **Os mitos platônicos**. Trad.: Maria Auxiliadora Ribeiro Keneipp. Brasília: UnB, 1997.
- FREUD, S. Além do princípio de prazer. In: _____. **Obras psicológicas completas**. Rio de Janeiro: Imago, 1996.
- HILST, H. **Cantares**. São Paulo: Globo, 2002.
- KAREN. **Tulipa**. Disponível em: <<http://karen-rs.blogspot.com/>>. Acesso em: 12 fev. 2009.
- KRISTEVA, J. **Histórias de amor**. Trad.: Leda Tenório da Motta. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1988.
- LÉVY, A.-D. Eros. In: BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. Trad.: Carlos Sussekind et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005.
- MAY, R. **Eros e repressão - amor e vontade**. Trad.: Áurea Brito Weissenberg. Petrópolis: Vozes, 1973.
- OVÍDIO. **Metamorfoses**. Trad. Vera Lúcia Leitão Magyar. São Paulo: Madras, 2003.
- PLATÃO. **Diálogos**. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha. Traduções e notas de José Cavalcante de Souza et al. São Paulo: Abril Cultural, 1979 (Os pensadores).

[1] Todos os poemas de Hilda Hilst mencionados neste estudo são da obra *Cantares* (São Paulo: Globo, 2002), que, a partir de agora, será indicada apenas pelo número da página em que se insere o poema.

[2] Blog *Insights de uma mente confusa*. Disponível em: <<http://rtcarvalho.blogspot.com/>>. Acesso em: 12 fev. 2009.

[3] Lenda de autoria desconhecida facilmente encontrada em qualquer blog sobre tulipas como, por exemplo, *Tulipa*, disponível em <<http://karen-rs.blogspot.com/>>, acesso em 12 fev. 2009.

UMA QUESTÃO DE HORA E LUGAR: O AMOR QUE NÃO DÁ CERTO EM *BEIJO NA BOCA* DE CACASO

Débora Racy SOARES (UNICAMP - FAPESP)

RESUMO: O objetivo deste artigo é refletir sobre alguns versos de *Beijo na boca* (1975) de Antônio Carlos de Brito, o Cacaso. Em um primeiro momento, partiremos de algumas de suas canções para entender a concepção de amor que figura neste livro. Depois, pensaremos como o amor e a ironia estão articulados para fundar o desencontro amoroso.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Poesia marginal; Cacaso; *Beijo na boca*.

ABSTRACT: The purpose of this article is to reflect about some verses of *Beijo na boca* (1975) by Antônio Carlos de Brito, Cacaso. First, we will approach some of Cacaso's songs, aiming to understand the conception of love that appears in this book. After that, we will think about how love and irony are articulated to establish the "unme(e)t" loving.

KEYWORDS: Brazilian poetry; Fringe poetry; Cacaso; *Beijo na boca*.

*Meu coração não é sincero
Meu lado torto é o direito
Cacaso*

Beijo na boca (1975) é o terceiro livro de versos do poeta Antônio Carlos de Brito (1944-1987), mais conhecido por Cacaso no universo literário e cultural da década de setenta.^[1] Além de poeta, Cacaso era letrista e costumava se dedicar a ambas as atividades ao mesmo tempo. Já que do "verso nasce a canção", é possível observar certa convergência temática entre os poemas de *Beijo na boca* e algumas de suas letras, compostas na mesma época da fatura do livro (BRITO, 1982, p.136).

À primeira vista, a lírica amorosa dá tônus ao livro de 1975. No entanto, como procuraremos demonstrar ao longo de nossa reflexão, o "coração" do poeta não é, de veras, "sincero", pois o tema amoroso revelar-se-á uma estratégia poética (e política) diante do contexto de produção de setenta. Já adiantemos: Cacaso é poeta "pérfido" – como o definiu seu contemporâneo Francisco Alvim. Nesse sentido, segue as trilhas de poetas modernos importantes como Baudelaire e Fernando Pessoa. Nos poemas

de *Beijo na boca* o “fingimento” sempre tem “lugar” e é “sério” (BRITO, 1982, p.87; p.116). Afinal, como enfatiza o poeta, o “sentimento é fingido”, mas o “fingimento é verdadeiro” (BRITO, 1997, p.247). Antes, porém, de nos atermos à nossa hipótese, seria interessante refletir se haveria semelhanças entre a concepção de amor que perpassa os versos de *Beijo na boca* e algumas canções coetâneas.

Tomemos como exemplo “Hora e lugar”, composta por Cacaso e musicada por Francis Hime. É sintomático perceber que esta canção anuncia um desencontro fundamental: o amor não dá certo por uma questão de “hora e lugar”, entoa o estribilho (BRITO, 1982, p.87). [2] O insucesso amoroso é justificado pelo poeta que “precis(a) de respirar”, apesar da “vida” que “vai lá fora” (BRITO, 1982, p.88). Nesse caso, o poeta não concebe o amor como uma solução miraculosa, antídoto ou filtro mágico, capaz de sanar os problemas existenciais da “vida” que “vai lá fora”. Pelo contrário, nesta canção, assim como no livro *Beijo na boca*, o amor é visto de forma não-idealizada, opondo-se à retórica do amor romântico que perpassa boa parte da literatura ocidental.[3]

O amor, em analogia à “vida” de meados de setenta, soa asfixiante. Não é preciso dizer que, naquela época, havia “certos sinais no ar” que a “literatura captava e poetava” (HOLLANDA, 2000, p.186). Assim, uma parte significativa da produção poética da década de setenta, designada “literatura marginal” pela crítica, pode ser encarada como uma espécie de “texto-testemunho” ou “texto-sintoma” (VIÑAR, 1992, p. 125). Nesse sentido, é interessante pensar, como o faz Seligmann-Silva (2003, p.8), que toda literatura – independente da época de sua produção – guarda um “teor testemunhal” que precisa ser devidamente considerado. Posto de outra forma: se assumirmos que há um “teor testemunhal” inerente tanto aos versos de *Beijo na boca* quanto às canções de Cacaso, reconheceremos também que ambas as manifestações artísticas podem funcionar como uma espécie de “grafia da memória” ou de “historiografia baseada na memória” (SELIGMANN-SILVA, 2003, p. 389; p. 395). Isso significa que uma leitura que pretenda apreender a riqueza do livro deve privilegiar o olhar diacrônico. Se os modos de ler interferem, diretamente, nos modos de ver, uma leitura que fosse apenas sincrônica tenderia a conceber este livro de 1975 de forma redutora: como mais um livrinho de amor. E já que estamos falando de amor – ou será

da falta dele? – seria pertinente pensar o movimento de leitura, em sua incompletude melancólica fundamental, como uma reflexão crítica apaixonada. A tarefa do leitor, portanto, seria semelhante àquela dos primeiros românticos alemães de Iena: elevar à máxima potência, como dizia F. Schlegel, os sentidos do texto.

Retomando nossa reflexão sobre a concepção de amor nas canções, reiteramos que, em “Hora e lugar”, sobressai o desencontro fundamental, impeditivo quando se trata de conceber qualquer relação, inclusive a amorosa, como porto seguro. Sublinhamos que, como na canção, o desencontro amoroso é o *Leitmotiv* de *Beijo na boca*. Logo veremos que a escolha deste tema e suas implicações semânticas refletem na forma como Cacaso arquiteta seus poemas. Adiantamos que o poeta, ao apostar na desestabilização semântica em versos, instaura um movimento de contínuo desmentir que dá o que pensar do ponto de vista analítico. Nosso desafio, portanto, é entender que tal recurso funciona como estratégia linguística e põe em xeque a relação entre o significado e o significante, problematizando qualquer tipo de estabilidade semântica e/ou sentimental. Vê-se, logo pelo título, que o poeta promete algo que não cumpre. Não há beijo na boca, tampouco final feliz, neste livro que mobiliza um verdadeiro *tour de force* irônico em versos.

Em outra canção, “Pena de paixão”, musicada por Nelson Ângelo, o sentimento amoroso é visto como algo negativo, que faz sofrer e causa dor. Assim, o amor “tir(a) toda a ilusão” do poeta, tornando-o “cego e descontente” (BRITO, 1982, p.84). A relação entre a visão e o amor é recorrente em canções de Cacaso. Em “Senhorita”, feita em parceria com Novelli, a ausência da amada causa outro efeito: “desilusão de ver” (BRITO, 1982, p.99). Os primeiros versos da letra “Boca de cereja”, musicada por Nelson Ângelo, retornam, ligeiramente modificados, no poema “Moda de viola”: “os olhos daquela ingrata às vezes/ me castigam às vezes me consolam. / Mas sua boca nunca me beija” (BRITO, 2002, p.91)[4]. Já a “Canção do desamor demais”, feita em parceria com João Donato, revela novamente o desencontro. Porém, agora, o descompasso será entre o dizer e a ação: “meu amor diz que me ama / mas jamais me dá um beijo” (BRITO, 1982, p.103). Aliás, esses versos aparecem no início de um poema de *Beijo na boca*, intitulado “Lá em casa é assim”. Há uma relação intertextual recorrente entre determinadas canções e alguns poemas que precisa ser analisada com

critério. Como observamos em trabalhos anteriores, se versinhos fecundam canções, o inverso também ocorre.^[5]

É interessante pensar, partindo de “Pena de paixão”, que em *Cacaso* o amor desilude – “tir(a) toda a ilusão”. Assim, a perda ou, antes, a crítica às ilusões será recorrente em *Beijo na boca*. Em *Fedro*, Platão compara o amor a uma espécie de doença dos olhos. Ao fazê-lo, sugere que o amor seria não só uma doença da visão, mas também da imaginação, pois criaria ilusões ou uma *yimage* que não corresponderia à realidade. O amor, concebido como ilusão, será problematizado ao longo do livro de *Cacaso*, conduzindo a uma crescente suspeição nas imagens e, por fim, a uma crítica ao véu encobridor da fantasia ideológica. Pois a discrepância entre a aparência e a essência, o dito e o sugerido, o explícito e o latente, formatam os versos deste livro de 1975. Note-se, contudo, certa inversão: o poeta torna-se “cego e descontente” devido à desilusão amorosa. Sabe-se que, para a filosofia grega, desde suas origens, “o verbo ver” encontra-se vinculado “ao conhecimento” (BORNHEIM, 1988, p.89). Aqui, entretanto, à maneira de Tirésias – o cego que sabia ver – a cegueira conduz ao conhecimento. Pois é certo que, em *Cacaso*, “lucidez e dor” ou desilusão amorosa estão intrinsecamente relacionadas (BRITO, 1997, p.246). É como se o poeta precisasse sofrer – e ficar cego – para realmente começar a ver. Nesse sentido, o que parece estar em pauta seria a exigência de uma espécie de reeducação do olhar. Reeducação, aliás, que embasava a “evolução metafísica da visão”, associada ao “conceito de *orthotes*”, ao “ver corretamente” (BORNHEIM, 1988, p.89). Abstemo-nos de julgar. O fato é que a poesia – em sua incansável ânsia de re-significação da *imago mundi* – costuma exigir de seus leitores um outro olhar para as coisas mais familiares. Freud denomina *Unheimlich* esse outro olhar, mobilizado por aquela inquietante estranheza inerente à poesia. A reboque deste estranhamento do familiar advém o questionamento do mundo pré-fabricado, já dado, conhecido através de imagens congeladas. Assim, quando começamos a olhar para o mundo através dos olhos do poeta, “estamos experimentando não o mistério do conhecimento, mas o mistério do desconhecimento” (PERRONE-MOISÉS, 1988, p.331).

Em *Beijo na boca* “não há afirmação que se fixe como a derradeira” (ALVIM, 2000, p. 59). A partir dessa estratégia de desdizer, *Cacaso* inaugura uma poética

desencontrada em que o mote amoroso funciona como pretexto para reflexões que transcendem o âmbito sentimental. Considerado uma espécie de educação sentimental de sua geração, *Beijo na boca*, no conjunto da produção poética de Cacaso, chama a atenção justamente por eleger o amor – ou o desamor - como tema[6].

Ao longo do livro, a expectativa do leitor é frustrada diante da promessa de encontro, sinalizada por seu título, pois os versos ensinam que se as “aparências enganam”, elas também “revelam” (BRITO, 1997, p.299). O “*Happy end*” sinaliza o desencontro: “o meu amor e eu / nascemos um para o outro / agora só falta quem nos apresente” (BRITO, 2000, p.13). Através de uma espécie de pedagogia poética, os versos de *Beijo na boca* ensinam a desconfiar das palavras e das coisas, na forma em que são apresentadas. O título do livro, aliado à capa, funciona como (en)cobertura das intenções dissimuladas do poeta. A capa da primeira edição (1975) faz crer que o livrinho seja repleto de intenções românticas: um pequeno coração, espremido entre duas flores, delimita o alto da página. Nas laterais, mais flores e ramagens. Abaixo do título, “BEIJO NA BÔCA”, uma borboleta colore a página, invocando graça e leveza. Na capa da edição de 2000, o novo desenho, de autoria de Cacaso, dos rostos de um casal se beijando, contribui para manter a ilusão sugerida desde a primeira edição.

O poeta “pérfido” exige um leitor hipócrita: logo de antemão, joga com a cumplicidade do leitor, questionando a possibilidade de significados unívocos e estáveis. Assim, através do “poder do não dito de desafiar o dito” – condição semântica da ironia –, os versos de *Beijo na boca* acumulam sentidos que contrariam o anúncio do título (HUTCHEON, 2000, p.91). Como diz Cacaso (1997, p.183), “a intenção da sinceridade implica sempre uma segunda intenção”. *Beijo na boca* revela o que as aparências escondem: uma poetização de intenções segundas que funciona através *modus operandi* da ironia. Veja-se como o título dos poemas contraria a promessa dos versos. Tome-se como exemplo o desencontro anunciado em “Encontro desmarcado”: “admiro muito meu amor / porque sempre está por perto de si mesma e / longe de mim e eu tenho / andado muito longe de mim e perto de si mesma” (BRITO, 2000, p.45). Ou ainda “Seresta ao Luar” – “desde que declarei meu amor nunca / mais me olhou de frente”, confirmando a “Sina” do poeta: “o amor que não dá certo sempre está por / perto” (BRITO, 2000, p.55; p.19). Nesse sentido, a leitura dos poemas ensina

que o “leitor distraído” pode bem ser “vítima das aparências enganosas” (BRITO, 1997, p.284). Além disso, o recurso irônico que molda estes versos instala deslocamentos semânticos sucessivos – movimento que pode, no limite, esvaziar qualquer possibilidade de construção de sentidos estáveis.

Em termos analíticos, a dificuldade em lidar com a ironia deve-se ao fato de que este recurso implica “três características semânticas principais”: “ele é relacional, inclusivo e diferencial” (HUTCHEON, 2000, p.90). A ironia funciona de forma relacional, pois seus sentidos operam “não apenas entre significados (ditos, não ditos), mas também entre pessoas”, isto é, “ironistas, interpretadores, alvos” (HUTCHEON, 2000, p.91). Como a cena da ironia envolve a questão comunicativa, uma coisa é certa: “não há ironia sem ironista” (DUARTE, 2006, p. 19). Daí decorre que não há ironista sem leitor de ironia. Se o ironista é alguém que percebe e explora as ambiguidades da linguagem, em suas múltiplas possibilidades de sentido, o leitor da ironia precisa ser capaz de perceber as intenções do autor. De certa forma, a ironia poética de Cacao põe o dedo na (má) consciência e não admite qualquer *naïveté* ou desatenção do leitor.

Do ponto de vista da inclusão, o recurso irônico articula um duplo discurso. O leitor, intérprete do jogo da ironia, precisa compreender as sutilezas de um movimento que oscila, “muito rapidamente”, “entre o dito e o não dito” (HUTCHEON, 2000, p.92). Para surtirem efeito, o dito e o não dito, incluídos na ironia, devem ser lidos simultaneamente. A superposição dos significados gera um acúmulo ou excesso de sentidos, criando um “terceiro composto” irônico, ancorado na diferenciação (HUTCHEON, 2000, p.93). Assim, como diz McCracken, “duas notas tocadas juntas produzem uma terceira nota que é, ao mesmo tempo, ambas e nenhuma delas” (McCRACKEN apud HUTCHEON, 2000, p.93). Veja-se o poema “Contando Vantagem”: “muitas mulheres na minha vida. / Eu é que sei o quanto dói” (BRITO, 2000, p.48). Para acharmos graça no poema, precisamos procurar pelo “terceiro composto” irônico que, sem anular a (im)positividade do título e o sentido que emana dos versos, produz a nota diferencial. Nesse caso, é preciso ler a locução contar vantagem, cujo sentido remete à ostentação das conquistas, de forma aritmética. Ou seja, o poeta conta, calcula, faz as contas e pondera que o excesso – “muitas mulheres”

– causa dor. Retoma-se, portanto, a idéia da lucidez advinda da dor, presente em algumas canções de Cacaso. “Orgulho” opera na mesma chave interpretativa: “decreença e / apareça” (BRITO, 2000, p.50).

Se, em *Beijo na boca*, o amor não dá certo por uma questão de hora e lugar, os poemas só funcionam por causa deste desencontro fundamental. A complexidade semântica mobilizada pelo recurso irônico – produtivo quando conjugado à temática do desamor – potencializa sentidos pelo negativo. Ao assinalar e ressaltar a diferença do que parece semelhante, o discurso irônico revela sua “natureza transideológica” (HUTCHEON, 2000, p.34). Assim, ao mesmo tempo em que problematiza a linguagem e os referenciais estanques e estáveis, a ironia questiona as formas dominantes de representação do mundo. No início do trabalho mencionamos que o tema amoroso funciona como estratégia poética e política no contexto de produção de *Beijo na boca*. A escolha da ironia como recurso linguístico, ao instaurar alternâncias do dizer, responde, de certa maneira, a toda demanda reprimida no mundo real.

REFERÊNCIAS

- ALVIM, C. de A. Esses poetas de hoje. In: BRITO, A. C. de. **Beijo na boca**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p. 59-61.
- BORNHEIM, G. A. As metamorfoses do olhar. In: NOVAES, A. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 89-93.
- BRITO, A. C. de. **Beijo na boca**. Rio de Janeiro: Vida de Artista, 1975.
- _____. **Mar de mineiro**. Rio de Janeiro: 1982.
- _____. **Não quero prosa**. Org. Vilma Arêas. Campinas/Rio de Janeiro: UNICAMP/UFRJ, 1997.
- _____. **Beijo na boca**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- _____. **Lero-lero**. Rio de Janeiro/São Paulo: 7Letras/Cosac & Naify, 2002.
- DUARTE, L. P. **Ironia e humor na literatura**. Belo Horizonte/São Paulo: PUC-Minas/Alameda, 2006.
- HOLLANDA, H. B. de. Depois do poemão. In: GASPARI, E.; VENTURA, Z.; HOLLANDA, H. B. de. **Cultura em trânsito**: da repressão à abertura. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p.186-190.
- HUTCHEON, L. **Teoria e política da ironia**. Tradução de Julio Jeha. Belo Horizonte: UFMG, 2000.

PERRONE-MOISÉS, L. Pensar é estar doente dos olhos. In: NOVAES, A. (Org.). **O olhar**. São Paulo: Companhia das Letras, 1988. p. 327-346.

ROUGEMONT, D. de. **A história do amor no ocidente**. Prefácio de Marcelo Coelho. Tradução de Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, memória, literatura**: O testemunho na Era das Catástrofes. Campinas: UNICAMP, 2003.

SOARES, D. R. **Um frenesi na corda bamba** – Análise crítica da obra poética *Grupo Escolar*(1974) de Antônio Carlos de Brito. 2003. 220 f. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras, UNESP, Araraquara, 2003.

_____. O ornitólogo e a arapuca: Notas sobre *A palavra cerzida* e *Grupo escolar* de Cacaso. **Revista TextoPoético**, v. 4, p. 1-9, 2007. www.textopoetico.org

VIÑAR, M. e M. **Exílio e tortura**. Tradução de Wladimir Barreto Lisboa. São Paulo: Escuta, 1992.

[1] Será utilizada, como referência para as citações, a segunda edição do livro *Beijo na boca*, publicada em 2000, pois as páginas da primeira edição, de 1975, não estão numeradas.

[2] O último livro de Cacaso, *Mar de mineiro* (1982) é um misto de poemas e canções, onde estas predominam. A maior parte das canções foi produzida na década anterior.

[3] Para um aprofundamento sobre o tema, confira *A história do amor no ocidente* (2003).

[4] “Moda de Viola” aparece no livro *Segunda classe* (1975), feito em parceria com Luís Olavo Fontes. Utilizamos como referência *Lero-lero* (2002), reunião de todas as obras poéticas de Cacaso. Assim como *Beijo na boca*, *Segunda classe* foi publicado pela coleção carioca “Vida de artista”, organizada por Cacaso. Além desses dois livros, esta coleção também foi responsável pela edição de *Aqueles papéis* (1975), de Zuca Sardan (Carlos Saldanha), *América* (1975), de Chacal (Ricardo de Carvalho Duarte), *A vida alheia* (1975), de Eudoro Augusto, e *Na corda bamba*(1978), de Cacaso.

[5] Nesse sentido, confira SOARES, 2003 e 2007.

[6] Além de *Beijo na boca*, a produção poética de Cacaso é constituída pelos seguintes livros: *A palavra cerzida* (1967), *Grupo escolar* (1974), *Segunda classe* (1975), com Luís Olavo Fontes, *Na corda bamba* (1978) e *Mar de mineiro* (1982).

O ROUBO DO SILÊNCIO E AS RAZÕES DA POESIA A CAMINHO: BREVES CONSIDERAÇÕES SOBRE UM POEMA DE MARCOS SISCAR

Diana Junkes Martha TONETO (UNAERP)

RESUMO: Este texto pretende tecer alguns comentários sobre “Poesia a caminho”, de Marcos Siscar, publicado em *O roubo do silêncio*, destacando, em especial, a articulação entre o caráter metalinguístico do texto, que explora os limites entre prosa e poesia, e o lirismo memorialístico que dele emana, os quais, tensionados, engendram a poesia em ação no poema.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Marcos Siscar; *Poesia a caminho*.

ABSTRACT: This article intends to discuss, briefly, the poem *Poesia a caminho* written by Marcos Siscar and published in *O roubo do silêncio*, giving emphasis to the articulation between the text's metalinguistics character, which explores the limits between prose and poetry, and the reminiscent lyricism that comes from the poetic word in action in the poem.

KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; Marcos Siscar; *Poesia a caminho*.

Entre o silêncio e a memória: poesia

O livro *O roubo do silêncio*, de Marcos Siscar, foi publicado em 2006. Trata-se de um livro peculiar e desafiador, que instiga o leitor a um percurso se não árduo, ao menos inquietante, em torno daquilo que as palavras revelam através da corporalidade de uma escritura mnemônica, densa e cifrada, a despeito da forte presença do cotidiano nos poemas, o que poderia sugerir simplicidade. Aliás, o simples é o que o poeta busca, como atesta o último poema do livro, “Provisão poética para os dias difíceis”: “simplicidade é aquilo que se quer” (SISCAR, 2006, p.66), mas cuja fórmula não encontrará sem árduo trabalho, inclusive porque a simplicidade inerente à cotidianidade não equivale às tensões sub-reptícias que a sobrevivência das recordações impõem ao eu-poético dos poemas. O falar das coisas simples e corriqueiras parece ser, no livro todo, um recurso para manter algo em silêncio, ou ainda: a aparente simplicidade que perpassa, de um modo geral, todos os poemas,

silencia aspectos muito íntimos da subjetividade do eu-poético, que permanecem obliterados a despeito da clareza das imagens e dos temas corriqueiros, tais como o carrapicho, a cidade, o mar, as gaivotas e até mesmo as ervas daninhas, flores do mal que brotam já no primeiro poema do livro, exalando Baudelaire e Drummond: “[...] E no meio de ervas daninhas suo, me sujo, / concentrado como um artesão, enfurecido como um / filósofo, a extirpá-lo. Enquanto isso, suas sementes / caem no chão limpo e a terra as acolhe, hospitaleira. / Nuvens passam aos pedaços, quando me deito” (SISCAR, 2006, p.17).

A exata apreensão da leitura do cânone feita por Siscar em *O roubo do silêncio* é, todavia, impossível, não só pela erudição do poeta, cujos referenciais escapam ao leitor, mas também porque a relação com a tradição se constrói amalgamada a imagens que sugerem alto grau de pessoalidade, de confissão, de rasura de um passado que o dia-a-dia traz à tona. De fato, o cotidiano rouba o silêncio das lembranças da *persona* poética pela voz da poesia, entretanto, ainda assim, no âmago de cada poema, algumas coisas ficarão sempre inaudíveis, escapando pelos vãos que a poesia não pode, com sua voz, preencher. Há, no silêncio dos textos, um movimento de sentidos daquilo que luta para sobreviver sem envelhecer, constituindo-se como marca distintiva dos poemas, veiculada pela memória discursiva e pelos arquivos da tradição e da experiência pessoal, emersos dos textos ou submersos neles.

Existe, em *O roubo do silêncio*, um silenciamento de instâncias que parecem constituir aquilo que o poeta assume como herança e esse aspecto convoca uma leitura que explore o não-dito, que seja capaz de rastrear, nas malhas do tecido poético, ainda que sem apreender na totalidade, os ecos das vozes, das palavras, das coisas e dos fatos, herdados e marcados pela materialidade sígnica que, subversiva, irrompe dos poemas para roubar do silêncio seu direito de calar – é como se o poeta sentisse a obrigatoriedade de abrir caminho para a poesia passar ao mesmo tempo que a tenta silenciar, já que ela denuncia a historicidade de seus textos, suas lacunas, espectros e sobreviventes. A tensão entre o dito e o não-dito é recorrente na obra de Siscar, desde o seu primeiro livro chamado *Não se diz* e parece acentuar-se em todo *O roubo do silêncio*. Como aponta Orlandi (2007, p.11), “há um modo de estar no silêncio que corresponde a um modo de estar no sentido”; modo de estar este que não corresponde

simplesmente ao implícito, mas assume, no livro em questão, uma dimensão maior, a qual, pelo esforço do velamento, acaba, paradoxalmente, por desvelar-se.

Ainda bem, pois é porque a poesia permanece sempre como voz que atravessa implacavelmente o silêncio dos poemas, ao longo do livro, e é porque em torno dela a memória e as lembranças se organizam entre o dizer e o não-dizer, que podemos entrar em contato com a pregnância plástica de uma palavra poética que apela ao tátil. Sobre esse aspecto, também presente em outras obras de Siscar, confere Masé Lemos:

Siscar constrói [...] uma paisagem íntima, uma paisagem interior. O limite, a transgressão, é o lugar para voltar como quem entra e sai da experiência tátil, das mãos que tocam e afastam [...] (LEMOS, 2008, p. 6).

Essa palavra tátil revela as fraturas do sujeito poético, e é, também, sua escapatória, ou seja, a palavra poética, para usarmos as idéias de Greimas (2002), é a transformação que a vivência sensível opera no poeta, quebrando estereótipos, ferindo o cotidiano, a memória, as lembranças; ferindo o corpo e também o remorso que as histórias rememoradas sugerem, para entreabrir novas possibilidades de sentido: *balões brancos* a enfeitar o céu das *idades sem sol*. Como um *aedo*, o eu-poético dos poemas evoca *Mnemosine* e costura vozes a sua voz, faz *epéa*; ainda que esse canto dissonante afaste-se daquilo que convencionalmente chama-se de epopeia, são os alísios desta que, em certa medida, sopram tensionando prosa e poesia, passado e presente, pelo roubo do silêncio que se converte em *cante*, em escritura, em palavra palpável, em reflexão metalinguística.

Premiada no Festival de Poesia de Goyaz (Premio Goyaz de Poesia/2006), a obra em questão está dividida em quatro partes: “Sentimento da violência”, “Ficção de origem”, “Balões brancos” e “Cidades sem sol”. As duas primeiras partes têm onze poemas cada uma; e as duas últimas, oito poemas cada uma, simetria que pode, à primeira vista, instigar o leitor a certas viagens cabralinas, presentes, sim, em *O roubo do silêncio*, assim como em outros momentos da obra do poeta, mas relativizadas pelas epígrafes de Rimbaud e de Drummond que devem servir de alerta: o indiscutível rigor construtivo, revelado nos poemas, submete-se a uma melancolia profunda e a um lirismo agudo (ou agônico), que juntos engendram os sentidos dos textos e obrigam uma leitura abissal, disposta a aceitar o *lance de dados* sugerido em cada poema pela

orquestração dissonante de uma poesia andarilha que, sempre a caminho, instaura a luta do poeta contra o acaso, entre sons e imagens; memórias e impossibilidades; fluxo e contenção.

O jogo, como ensina Eni Orlandi (2007, p.15), é a porta de entrada do silêncio, é a ampliação da dimensão do significar. Em *O roubo do silêncio*, o jogo começa a partir daquilo que o poeta nomeia “Prefácio sem fim”, o qual, apesar do nome, tem fim e, mais do que isso, tem finalidade – atua como orientador de leitura do que seguirá, isto é, o que vem depois do prefácio é uma pulsão que impele o eu-poético a gritos “que um galo antes”, numa tentativa de tecer a poesia à memória, esta sempre entrecortada pelo silêncio, ainda que este grito seja “cantar já distante” (SISCAR, 2006, p. 35). Impossível, ao ler o livro, não auscultar os passos dessa poesia, sua persistente vólucre voz, suas formas, seu corpo submerso em uma poética que a prosa tenta assediar com seus estilhaços metonímicos, mas não consegue.

O que se afirma no livro todo, a meu ver, para mais uma vez citar o último poema do livro, é sempre a necessidade e a urgência da poesia; de uma poesia que permita ao poeta lidar com a sobrevivência do cânone, o qual, em forma de espectro, mistura-se às lembranças da infância, da vida, ao temor ou desconfiança em relação à morte. Os pedaços da tradição apreensíveis no livro, desde a epígrafe até as citações explícitas do último poema (Bandeira, Kavafis, Montale, Eliot) ou o Baudelaire de *as Flores do mal* (nome dado ao primeiro poema do livro) são uma herança que rasuram a existência da voz poética que ecoa dos textos e, ao mesmo tempo, situam-na como fruto de uma origem indecível, mas que guarda profunda afinidade com a poética rimbaudiana, dona também de uma força corrosiva a destruir os limites entre poesia e prosa e, por isso, estilhaçada, metonímica (CAMPOS, 2002, p.20).

A vida parece construir-se, de acordo com os poemas de *O roubo do silêncio*, entre “a história que é remorso”, como diz a epígrafe drummondiana, e o “Futuro [que] é agora”, como sugere o título de um dos poemas do livro. Entre ambos, o presente sustenta tanto os deslocamentos do eu-poético no tempo e no espaço, quanto os deslocamentos do leitor, que percorre o périplo dos poemas não para buscar a compreensão dos mesmos, mas porque fundamentalmente percebe, como ensina João

Alexandre Barbosa (1979, p.11), que a compreensão está na própria busca; esta, sempre o início de uma viagem; sempre uma partida; sempre um conjunto de jogadas; sempre o prazer do texto; sempre a renúncia ao pré-estabelecido.

A meu ver, o momento do livro em que se adensam o presente, a metalinguagem e o lirismo é aquele em que a poesia explode vigorosamente em som, tato e imagem. Trata-se do momento, quase final, em que o leitor se depara com o poema “Poesia a caminho”. Este, segundo o percebo, configura-se como o ponto máximo das relações entre poesia, memória e silêncio mencionadas acima, que percorrem todos os textos do livro, dando-lhes unidade e mais do que isso, historicidade.

Algumas considerações sobre “Poesia a caminho”

A leitura do poema “Poesia a caminho” impõe que consideremos Siscar como um poeta crítico. Assim como acontece com outros poetas da modernidade e contemporaneidade (PERRONE-MOISÉS, 2003), não há como separar o poeta do crítico, sob pena de sacrificarmos a riqueza de uma poesia auto-reflexiva, metalinguística e sofisticada. Sob essa perspectiva de abordagem, o que se observa em “Poesia a caminho” é o crucial dilema do poeta (ou melhor, de sua consciência crítica) entre a comunicação poética, transitiva, aberta à significação, e a composição poética, fechada em si mesma, intransitiva, centrada em seu próprio significado (BARBOSA, 1974, p.22). De um lado, os segmentos da realidade que o poema aclara e intensifica, pelo uso das imagens do cotidiano; de outro, a própria realidade que o poema subverte para fundar um novo universo: o poético (BARBOSA, 1974, p.22). Situado na terceira parte do livro, denominada “Balões Brancos”, entre os poemas “Sangue do meu sangue”, que o antecede, e “O futuro é agora”, que o sucede, o poema “Poesia a caminho” de um lado constitui-se segundo as tensões entre a sobrevivência do passado e o presente; de outro é um momento único do livro, porque nele se acentua a tensão entre prosa e poesia e, a meu ver, a poesia será a vitoriosa, por razões que veremos a seguir.

O poema que o antecede sugere o passado; o que vem depois, a (im)possibilidade do futuro pelo adensamento do agora. Desse modo, eu diria que

“Poesia a caminho” é a consagração do instante poético no livro. Diferentemente dos outros poemas de *O roubo do silêncio*, em que a memória e o silêncio jogam o lance de dados de uma poética rememorativa e densa, marcada pela pontuação da prosa e constantemente subvertida pela palavra poética, em “Poesia a caminho” não há pausas, reduzem-se as chances da prosa. *A recuperação do tempo da narrativa*, que é mencionada no poema, e como tentativa está presente no livro todo, é feita pelos recursos da poesia e, por isso, esse tempo narrativo é irrecuperável: não existe linearmente, mas obedece aos movimentos da memória; além disso, apesar de marcado pela poesia, o tempo, nesse poema, não é aquele em que há suspensão do instante; não é da ordem da pontualidade, não é o jorro de Octavio Paz, não é o ápice ou o gozo, mas o desejo de sua dilatação no tempo e no espaço; o tempo é o rito da “Poesia a caminho” e, como rito, dá lugar à ubiquidade da experiência e da memória em que insere também o “você” instaurado no texto.

Se pensado em termos de semiótica tensiva (FONTANILLE & ZILBERBERG, 2001), o poema, apesar da intensidade a que a falta de pontuação obriga, é duração e extensidade, porque se sustenta pelo agônico fluxo das palavras, enunciadas sem pausa, vertiginosamente, embora esse fluxo encontre a resistência tanto do começo e do final do poema, quanto do silêncio no final de cada linha/verso. O movimento de fluxo e contrafluxo também pode ser observado em outras obras de Siscar, como aponta Célia Pedrosa, fazendo referência à figura do rio que não aparece em “Poesia a caminho”, a não ser e exatamente, como fluxo, ou seja, ainda que não nomeado explicitamente no poema, há, em “Poesia a caminho”, uma idéia de rio que garante “o fluxo e o transbordamento, e, simultaneamente, o refluxo e a contenção” (PEDROSA, 2004, p.1)

Entre o *Se* que inicia o texto e o ponto final que dele dá cabo está uma vida inteira – a possibilidade de manter-se sempre a caminho. Se nos outros poemas do livro a pontuação indica uma tensão entre a existência do verso ou não, uma interrupção mais marcada do fluxo, ou ainda, da travessia desse eu-poético, que parece ser sempre o mesmo em todos os poemas, em “Poesia a caminho”, cada linha é mesmo verso, um verso que não surge apenas para “remunerar o defeito da língua”, mas para lembrar ao poeta de que a poesia o obriga ao poema; sem pausas, cada linha de “Poesia a caminho” remunera, ainda, o lapso da lembrança, misturando som, sentido, imagens, de

modo tão vívido, que o poeta, neste texto, maximiza a conversão da linguagem dos objetos da memória (a infância, a família, o cânone), em objeto da linguagem, ou seja, converte-os no próprio poema, marcado de metalinguagem[1]. Observemos, então, o poema (SISCAR, 2006, p.52):

POESIA A CAMINHO

Se apenas por um instante da ponta de um fio
você se lembrasse você ao menos colocasse sob os olhos
a cerimônia sem volta o rosto que não se evita se você
se visse que agora escorre que aqui se deixa se você ao
menos sentisse o inchaço das palavras significando sem
saber a inflação dos corpos crescendo para onde não se
estendem se não se apegasse à suposição convicta de
próteses de conjunções de escoras para o coração de
tubos para o poço escuro das artérias de líquidos azuis
para as células se apenas por um instante morresse
quanto amor o amorteceria fato o alcançaria poesia o
realizaria contra seus desejos de fatos de comunidade
de comunhão contra suas amostras de dor e medo de
força e segredo e entretanto por ora apenas nessa pon-
ta de rua mais uma esquina esses largos passos esses
passos repetidos esses lugares reiterados recompondo
o tempo da narrativa renovando fantasmas levantando
suspeitas refazendo o suspense a trama a espera a
esperança o adiamento o sonho do corpo imóvel como
uma máquina bela e inútil sobre os escombros de poeira
ou a gota prateada de suor descendo de suas narinas.

O poema surge na página como um bloco coeso, uma interferência regular e incisiva na folha branca, interferência esta que já é, desde sempre, roubo do silêncio, do silêncio fundador da página à espera da poesia que nela se instalará. São vinte e uma linhas, ou melhor, vinte e um versos carregados de uma dicção de prosa que serve de mote ao questionamento do modo de *sere* de *estar* do poema não apenas na página, mas também no espaço e no tempo de uma linguagem que guarda a historicidade e a herança da tradição poética da modernidade, sugerindo, além disso, a subversão dos traços memorialísticos que já vinham acompanhando os poemas do livro, porque há, na mudança de tom desse poema em relação aos anteriores, uma indicação de que a experiência da memória se converterá em experiência poética de forma mais contundente.

“Poesia a caminho” é, então, uma tentativa de desconstrução da estrutura canônica do poema ao mesmo tempo que afirmação da onipresença da poesia como forma de pensamento (VALERY, 1999), experiência e relação com o mundo: conversão do vivido em verbo, por meio da alta carga de poeticidade que conduz ao *inchaço das palavras*, que escorrem tórridas pelo poema. O que se nota, em decorrência disso, é a *inflação* da escrita que se corporifica, estendendo-se em um fôlego único, já que inexistem sinais de pontuação que permitam uma pausa ao fluxo poético que vertiginosamente assola o poema, a não ser no início e no término de cada verso, como pontuamos. A avalanche das palavras fratura a continuidade do cotidiano e a pregnância da memória; é uma ruptura por meio da qual tanto o eu-poético quanto o “você” (que pode ser o leitor) podem experimentar a estesia (TEIXEIRA, 2004, p.228) pelo movimento da palavra que é também movimento dos corpos do sujeito poético e do você (corpos, coração, artérias, células, suor, narinas); ao experimentá-la, pela instauração de novas formas de significar, todo o cotidiano é re-semantizado, contrapondo-se aos *desejos de fatos de comunidade / de comunhão contra as suas amostras de dor e medo de / força e segredo*. Ou seja, mais do que fratura, a avalanche das palavras é a sustentação da poesia a caminho; é a chance da escapatória “é o movimento do corpo que se volta e vê o que não havia visto” (TEIXEIRA, 2004, p.229), experimenta alguma coisa que não havia experimentado. Pode ser, ainda, o movimento do corpo que, se aceitasse arriscar-se, veria o que não havia visto, ou veria aquilo que talvez não pudesse ver, sem correr o risco que a própria visão impõe; há, portanto, uma atmosfera órfica circulando pelo poema, sobretudo no início:

Se apenas por um instante da ponta de um fio
você se lembrasse você ao menos colocasse sob os olhos
a cerimônia sem volta o rosto que não se evita se você
se visse que agora escorre que aqui se deixa se você ao
menos sentisse o inchaço das palavras significando sem
saber a inflação dos corpos crescendo para onde não se
estendem se não se apegasse à suposição convicta de
próteses de conjunções de escoras para o coração de
tubos para o poço escuro das artérias de líquidos azuis
para as células se apenas por um instante morresse

O olhar para trás de Orfeu seria a escrita e o livro; ambos são capazes de alimentar o olhar para o passado por meio da memória e, ao mesmo tempo, caracterizam

a impossibilidade do retorno ao passado e de seu resgate absoluto; devemos nos lembrar de que Orfeu vê o in-visível: “a cerimônia sem volta o rosto que não se evita”. O retorno órfico é também a cena da escritura (DETIENNE apud BRUNEL, 2003, p. 49), um desejo de restauração e de retorno a uma unidade perdida por meio de um olhar que é memória e, como memória, inscrição e linguagem. Podemos, então, pensar essa linguagem como plenitude (a poesia) e como falta (o poema). No poema, a poesia refaz o mundo, mas o universo poético é imperfeito porque é um espectro da realidade, portanto, é fratura e é imperfeição; é a marca da falta; é o poema e a possibilidade da escapatória.

O percurso da fratura à possibilidade da escapatória está espelhado na mudança dos tempos verbais ao longo do poema. Se o “você” instaurado no poema “aceitasse” o risco, o lance, a inevitabilidade do acaso, “poderia” encontrar, pelo caminho, “o amor” que “o amorteceria, o fato” [o agora] que “o alcançaria” e a poesia que “o realizaria”, e essa realização mostrar-lhe-ia que a poesia está sempre à espreita, não é alheia à vida, mas uma possibilidade da existência, uma ponte entre o homem e o mundo, a travessia que os une, rio que escorre em gotas prateadas de suor e açude, sonho do corpo imóvel.

O caráter metalinguístico do texto leva-nos a imaginar que a máquina bela e inútil é o próprio poema, máquina de linguagem, corpo imóvel, mas carregado de pulsação vital, estabelecido na página, fruto da gota de suor prateado que desce das narinas do poeta; poema onde a festa dos sentidos, para além da audição, visão e tato, incorpora o olfato e transforma a poesia em encarnação “sobre os escombros de poeira”. Mas é preciso olhar com cuidado para esse corpo que, imóvel na página, articula a tensão entre o inteligível e o sensível, revelando um dinamismo intrínseco. Um exemplo disso são os jogos paronomásticos nada desprezíveis, que definem, em especial, assonâncias, rimas toantes e em eco: “agora/ escorre/ corpos/ escoras/ ora/ amostras”; “rosto/ poço”; “escuro/ tubo/ azuis”; “corpo/ como/ escombros”; “largos/ passos/ reiterados”; “convicta/ conjunção”; “medo/ segredo”. Também cabe ressaltar a presença metonímica em “amor – amorteceria”; “espera-esperança”; “comunidade-comunhão” e a reiteração da idéia de retorno pela sequência de vocábulos iniciados por re – “reiterados/ recompondo/ refazendo/ repetir”. Esses

aspectos intensificam a circularidade do texto, o seu caráter autotélico, reforçado pela reincidência dos verbos no subjuntivo até “se morresse”; a partir daí, como se a morte, mais como transcendência do que como fim, pudesse viabilizar uma série de outras possibilidades para o “você” instaurado no poema, dá-se início a uma sequência de verbos no futuro do pretérito que, posteriormente, são substituídos por outros verbos no gerúndio, também sugestivos da circularidade, inclusive pela discreta nasalização que os acompanha.

Algumas imagens e expressões também merecem destaque porque sublinham a extrema poeticidade do texto: “cerimônia sem volta/ inchaço das palavras/ inflação dos corpos/ próteses de conjunções/ coração de tubos/ tubos para o poço escuro/ artérias de líquidos azuis/ gota prateada de suor”. Dentre essas, a mais bela é, sem dúvida, “escoras para o coração”, não apenas pelo caráter metonímico, e pela imagem que revela, dentro do CORAÇÃO, as esCORAs; mas também porque parecem ser essas “próteses de conjunções de escoras” que impedem o “você” do poema a uma entrega. A entrega é a garantia de sobrevivência da poesia a caminho, a entrega é o que prolonga o caminho da palavra poética circulante no texto. A partir da menção de “inflação dos corpos” há um movimento de interiorização sugerido pelo caminho das palavras para o corpo, deste para o coração, artérias e células; também as imagens corroboram essa hipótese: “tubos/ poço/ artérias azuis/ célula”:

estendem se não se apegasse à suposição convicta de
próteses de conjunções de escoras para o coração de
tubos para o poço escuro das artérias de líquidos azuis
para as células se apenas por um instante morresse

São marcadamente poéticas as gradações “amor–amortecerá; “fato– alcançaria”; “poesia– realizaria”; ou ainda, “refazendo o suspense a trama a espera / a esperança o adiamento/ o sonho do corpo imóvel” que reforçam, em conjunto com outros aspectos, a idéia da poesia a caminho com a qual o poeta se depara nas ruas, esquinas e passos que mais do que repetir, reinventa para recompor o tempo de sua própria narrativa *gauche*, porque poética com acentos drummondianos, e para lidar com seus

mortos por meio de um trabalho de luto que os transforma em espectros. Vale destacar que o espectro não é; o espectro é o que poderia ter sido em potência ou, simplesmente, aquilo que a memória pode conceder a ele.

As lembranças, os lugares reiterados, enfim todas as marcas do trabalho da memória revelam, não só nesse poema, mas no livro *O roubo do silêncio*, de modo geral, um esforço do poeta para lidar com aquilo que herdou da vida e da poesia, “experiência vivida e lida” (PEDROSA, 2004, p. 2). A herança não é recebida passivamente no livro de Marcos Siscar, mas articula, pelo trabalho de luto, a sobrevivência daquilo que é herdado, usando-o de modo ativo e inventivo, tornando-o possibilidade de luta contra o acaso, contra o tempo, contra o esquecimento; usando-o como bagagem para a travessia. O trabalho com a experiência vivida e lida indica que o reconhecimento é uma possibilidade de ser da memória, à medida em que promove uma abertura para a vida dada pela relação entre a vida mesmo e o vivido (SISCAR 2000, p.163). Nesse sentido, seria importante considerar que talvez haja, no reconhecimento e no trabalho pela sobrevivência, uma subversão do vivido que emerge da obra do poeta destituído de seu corpo original, porém reencarnado, feito carne novamente, na corporalidade da palavra poética.

À guisa de conclusão

Diante da opacidade do poema, aparentemente caótico, deve-se procurar formas que sejam dotadas de sentido, algo que permita converter o caos inaugural da primeira leitura em cosmos. Assim sendo, a leitura é uma tomada de posição da percepção, é uma tentativa de tomar posse do poema por meio da organização de suas reiterações e identificação daquilo que é contraponto (TEIXEIRA, 2004, p.225); a leitura aqui apresentada rapidamente é apenas uma possibilidade de determinada percepção. É uma tentativa de destacar que o que se vê no poema configura-se na relação do corpo com o mundo poético revelado; mundo este que se impregna no leitor a partir dos tentáculos da inevitável palavra poética, que autoriza a reconsideração de nossos códigos e verdades.

Por isso, o poema é arte; melhor dizendo, a arte, como ensinou o poeta Jorge Luís Borges, “acontece cada vez que lemos um poema” (BORGES, 2000, p.15). Seria bom se nos lembrássemos sempre, e isso nos ensina a poética de Siscar, de que o poema, como ocasião para a poesia, revela, sobretudo, e antes de qualquer outra coisa, o roubo do silêncio e algumas razões para a poesia a caminho; razões dessa máquina de linguagem constantemente repensada, chamada poema, que em vão tentamos recolher dos escombros da tradição e dos nossos próprios.

REFERÊNCIAS

- BARBOSA, J. A. Um cosmonauta do significante: navegar é preciso. In: CAMPOS, H. de. **Signacia quase coelum, signância quase céu**. São Paulo: Perspectiva, 1979. p.11-20.
- _____. **A Imitação da forma**: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas Cidades, 1975.
- _____. Exercícios de Definição. In: **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974. p.9-46.
- BORGES, J. L. O enigma da poesia. In: _____. **Esse ofício do Verso**. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p 9-28.
- CAMPOS, A. de. Alguns Rimbauds. In: CAMPOS, A. de. (Org.). **Rimbaud Livre**. São Paulo: Perspectiva, 2002. p.11-20.
- BRUNEL, P. As vocações de Orfeu. In: BRICOUT, B. (Org.). **O Olhar de Orfeu**: Os mitos literários do ocidente. Tradução: Lelita Oliveira Benoit. São Paulo: Companhia das Letras, 2003. p.39-62.
- GREIMAS, A. J. **Da imperfeição**. Tradução: Ana Cláudia Oliveira. São Paulo: Hacker, 2002.
- LEMOS, M. Algumas paisagens: a poesia de Regis Bonvicino e Marcos Siscar. **Anais do XI Congresso Internacional da Abralic – Tessituras, Interações, Convergências**. São Paulo: USP/ABRALIC, 2008. Disponível em www.abralic.org.br/ Data de acesso: 20/03/2009.
- ORLANDI, E. P. **As formas do silêncio**. Campinas: UNICAMP, 2007.
- PEDROSA, C. Versos que correm entre a margem e o fluxo, a linha e o corte. Resenha. **Revista Agulha**. Disponível em www.revista.agulha.nom.br/celiapedrosa.html Data de acesso: 20/03/2009.
- SISCAR, M. **O roubo do silêncio**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- _____. A paixão ingrata. In: NASCIMENTO, E; GLENADEL, P. (Org.). **Em torno de Jacques Derrida**. Rio de Janeiro: CNPq/7Letras, 2000. p.160-187.

TEIXEIRA, L. Station Bourse: o que os olhos não viram. In: MARCHEZAN, R. C.; CORTINA, A. **Razões e Sensibilidades**: a semiótica em foco. Araraquara: UNESP/ Cultura Acadêmica/ Laboratório Editorial da Faculdade de Ciências e Letras, 2004, p. 221-247.

VALERY, P. Poesia e pensamento abstrato. In: _____. **Variedades** São Paulo: Iluminuras, 1999.

[1] A respeito dessa conversão cf. BARBOSA, J. A. *A imitação da forma*: uma leitura de João Cabral de Melo Neto. São Paulo: Duas Cidades, 1975.