

Revista *TextoPoético*

Volume 8 – 1º semestre de 2010

Sumário

Amplia-se o texto poético (Editorial)

Antônio Donizeti PIRES

Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA

O gosto pelo rigor

Entrevista com **Micheliney VERUNSCHK**

Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA

Antônio Donizeti PIRES

O lirismo de P. K. Page: (re)leituras de um discurso complexo

Sigrid RENAUX

Os deuses se tornam humanos: a poesia de Alexei Bueno

Alexandre de Melo ANDRADE

Entusiasmo, de Alexei Bueno, e a poética do enfrentamento do mistério

Suene Honorato de JESUS

Construção e inspiração em poemas de Paulo Henriques Britto

Cristiane Rodrigues de SOUZA

Convergências de um personagem: a poesia em prosa do *dicionário mínimo* de Fernando Fábio Fiorese Furtado

Patrícia Aparecida ANTONIO

Antônio Donizeti PIRES

Percalços compositivos em “Notas de oficina”, de Alberto Martins

Fabiane Renata BORSATO

Da boca vazia ao *Beijo na boca*

Débora Racy SOARES

O modernismo cabralino e a estrutura do horizonte: breve estudo sobre a paisagem em *O engenheiro* e *O cão sem plumas*

Márcia Marques RAMBOURG

Inconciliáveis carvoeirinhos: ambivalências em “Meninos carvoeiros”, de Manuel Bandeira

Wilson José FLORES JR.

Solombra: sombra e luz

Delvanir LOPES

Revelação poética em Jorge de Lima

Ataide José Mescolin VELOSO

Máscaras da morte em Álvares de Azevedo

Paulo Sérgio MARQUES

Revista *TextoPoético*

Volume 8 – 1º semestre de 2010

Amplia-se o texto poético

(Editorial)

A Coordenação do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL) vem prazerosamente anunciar a publicação do volume 8 (1º semestre de 2010) da revista eletrônica *TextoPoético*, veículo que divulga resultados das pesquisas de membros do GT e que, desde o seu último número, vem procedendo ao alargamento de seu corpo de colaboradores.

A ampliação continua, no volume 8: a partir deste damos início à série de entrevistas históricas que a *TextoPoético* doravante fará com poetas brasileiros e estrangeiros, semestralmente. A intenção é colaborar para o debate entre o criador de poesia e a Academia, além de mapear as ideias estéticas e as condições da produção poética contemporânea, notadamente no Brasil. Abrindo a série, a poeta Micheline Verunschik é entrevistada por Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (FL/UFG; vice-coordenadora do GT) e Antônio Donizeti Pires (UNESP/Araraquara; coordenador do GT).

O ensaio que abre o volume 8 da *TextoPoético*, “O lirismo de P. K. Page: (re)leituras de um discurso complexo”, de Sigrid Renaux (UNIANDRADE-PR), é o único que se volta para a poesia estrangeira: nele, a autora avalia, em clave comparatista, o trabalho intertextual da poeta canadense (recentemente falecida) em relação ao do chileno Pablo Neruda.

Os outros 11 artigos que compõem o volume enfocam a poesia brasileira, do Romantismo à contemporaneidade. Publicados em ordem diacrônica inversa (ou seja, da atualidade para o século XIX), seis desses artigos abordam a poesia brasileira mais contemporânea: Alexandre de Melo Andrade (UNESP/Araraquara) e Suene Honorato

de Jesus (UNICAMP), em seus respectivos trabalhos, interpretam aspectos significativos da poesia de Alexei Bueno, enquanto Cristiane Rodrigues de Souza (Barão de Mauá/Ribeirão Preto) estuda a poesia de Paulo Henriques Britto. Por seu turno, Patrícia Aparecida Antonio e Antônio Donizeti Pires (UNESP/Araraquara) enfocam o *dicionário mínimo* de Fernando Fábio Fiorese Furtado, privilegiando o diálogo intertextual deste com a obra final de Murilo Mendes. O diálogo entre o poeta contemporâneo (no caso, Alberto Martins) e seu antecessor modernista (no caso, Drummond) também é explorado no ensaio seguinte, de Fabiane Renata Borsato (UNESP/Araraquara), enquanto Débora Racy Soares (UNICAMP) volta-se para a obra de Cacaso, “poeta prototípico” da Poesia Marginal.

Os quatro trabalhos seguintes analisam poetas nossos mais afeitos ao amplo ideário do Modernismo: a paisagem na poesia de João Cabral de Melo Neto é estudada por Márcia Marques Rambourg (Université François Rabelais/Tours; Université Paris IV/Sorbonne – França); o ambivalente poema “Meninos carvoeiros”, de Manuel Bandeira, é detidamente analisado por Wilson José Flores Jr. (UFRJ); *Solombra*, o último livro publicado em vida por Cecília Meireles, é esquadrihado por Delvanir Lopes (UNESP/Assis); e a obra final de Jorge de Lima, notadamente órfica, merece a atenção de Ataíde José Mescolin Veloso (UFRJ/UNESA/UNISUAM).

Finalmente, fechando o volume 8 da *TextoPoético* tem-se o ensaio de Paulo Sérgio Marques (UNESP/Araraquara), “Máscaras da morte em Álvares de Azevedo”, em que o autor evidencia a ambiguidade, o jogo, o mascaramento e o desmascaramento (modernos) que o tema da morte suscitou em nosso poeta romântico.

Como se vê pelos 12 ensaios ora publicados (além da entrevista), a *TextoPoético* firma-se como espaço importante de fomento à discussão, através da abrangência teórica, crítica, metodológica e analítica, de problemas candentes da poesia lírica brasileira (e estrangeira). Tal se coaduna claramente com as três linhas temáticas adotadas pelo GT Teoria do Texto Poético para o biênio 2010-2012: “Os contemporâneos e os fundadores da modernidade lírica”; “Poesia contemporânea e tradição moderna”; “Teorias modernas e contemporâneas da lírica”.

Queremos agradecer, enfim, aos pareceristas externos, aos afiliados do GT e aos membros do Comitê Editorial e do Conselho Editorial da revista pela presteza com que nos auxiliaram na avaliação dos artigos recebidos e na seleção dos que ora se publicam.

Boa leitura a todos!

Araraquara, outubro de 2010

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

**O GOSTO PELO RIGOR:
ENTREVISTA COM MICHELINY VERUNSCHK**

Por Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA e Antônio Donizeti PIRES

Vivendo atualmente na cidade de São Paulo, a pernambucana Micheline Verunschik publicou dois livros de poesia em 2003: *O observador e o nada* (Edições Bagaço) e *Geografia íntima do deserto* (Landy). O primeiro é um longo poema narrativo assinalado pelo *nonsense*. O segundo foi finalista do Prêmio Portugal Telecom e mereceu o endosso crítico de João Alexandre Barbosa, que destaca, em prefácio do livro, o fato de essa ser uma poesia da intimidade, mas não intimista ou de intimidades. Verunschik tem prontos para publicação um livro de poesia intitulado *A cartografia da noite* e ainda o romance *Nossa Teresa*. A seguir, a autora, entrevistada pela *Textopoético*, fala, com a objetividade e a exatidão que são também peculiares à sua poesia, sobre seu processo criativo, suas principais influências, o leitor, a poesia contemporânea em sua relação com a modernidade, entre outras questões afins.

1. Bandeira se reconhecia um poeta inspirado. Cabral procurava anular a inspiração. Como é o seu processo criativo?

Acredito que o que se chama de inspiração é, na verdade, o resultado de um processo de maturação. Não acredito na inspiração como um sopro divino, mas penso que a mente criadora trabalha incessantemente, às vezes de modo consciente, às vezes por vias inconscientes. Então, o que se pensa ser um poema inspirado é fruto de um longo trabalho. Trabalho que pode mesmo durar anos.

2. Quais são as principais memórias de leitura de poesia que remontam à sua infância e adolescência? E qual o papel delas na formação da poeta Micheline Verunschik?

Os primeiros poetas com quem travei conhecimento foram Casimiro de Abreu e João Cabral de Melo Neto. Casimiro me deu um olhar pessimista e uma visão peculiar da morte, tema muito presente na minha poesia. Cabral me deu o gosto pela exatidão, pela palavra empregada com rigor.

3. Você defendeu, em 2006, na PUC-SP, uma dissertação sobre a poesia de João Cabral e Sophia de Mello Breyner Andresen. Leyla-Perrone Moisés, em *Altas literaturas*, diz que um escritor crítico, ao escolher certos escritores do passado, estabelece, funda sua própria tradição. O que você busca nesses poetas que sua poesia prolonga ou reinventa?

Sophia e João têm em comum o fato de criarem com a palavra poética coisas, territórios, realidades. São poetas profundamente ligados à experiência do real. É o que busco em minha poesia, criar mundos.

4. Em 2003, você lançou *O observador e o nada* e *Geografia íntima do deserto*. São dois livros que visivelmente representam projetos poéticos diferentes. Você trabalha sempre com a idéia de projeto ao escrever um livro?

Como acredito num projeto de poesia profundamente consciente de si e das escolhas que toma, meus livros são pensados, elaborados, lapidados tendo em vista um projeto estético, de linguagem e de temas em comum. Entretanto, todos eles, por mais dessemelhantes entre si que possam parecer, têm “pontes”, elos, sinais que indicam sua filiação.

5. Você tem prontos para publicação um livro de poesia, *A cartografia da noite*, e um romance, *Nossa Teresa*. Poderia falar um pouco sobre a proposta desses trabalhos?

***A cartografia da noite* faz parte de um projeto inicial que previa uma trilogia (da qual o *Geografia íntima do deserto* seria a primeira ponta). Não sei se desisti da trilogia, mas por enquanto ficamos com esse dueto, visto que o próximo livro de**

poemas (no qual trabalho agora) chama-se *Outra arte* e se afasta bastante desse projeto que engloba o *Geografia* e *A cartografia*. De resto, esses dois dialogam (desde o título, como se pode perceber) até um certo jogo de claro-escuro, de linguagem e de temática, afinal a noite e o deserto, em alguns momentos, podem ser compreendidos um como metáfora do outro. Alguns poemas que não couberam em *Geografia* acabaram por aparecer em *A cartografia*, enfim...

Nossa Teresa é uma aventura de fôlego, embora seja uma prosa pequena, o que antigamente se chamaria de novela. É um romance escrito por um poeta, com a acuidade que um poeta tem com relação ao jogo de palavras e imagens, mas não se trata, em nenhum momento, de prosa poética.

6. Qual a diferença entre se expressar em verso e em prosa?

A poesia permite a existência de mundos condensados. A prosa, ainda que enxuta, requer mais enfeites, mais espaço. A poesia pode conter um universo no tempo de uma inspiração/expiração. A prosa requer fôlego.

7. Seu *Geografia íntima do deserto* contou com o respaldo de João Alexandre Barbosa, que prefaciou o livro, e foi finalista do Prêmio Portugal Telecom em 2004. Há dissertações, tese e artigos sobre sua poesia. Você, uma jovem poeta, já conta com uma recepção crítica bastante significativa, se considerarmos a sua obra ainda pequena em extensão. Qual o papel da crítica para sua poesia e para a poesia brasileira contemporânea?

A crítica deve servir como bússola, como referencial, especialmente numa época tão fértil de autores. A crítica, em geral, me oferece novos olhares sobre minha própria escrita.

8. Nota-se, em *Geografia íntima do deserto*, uma sensualidade na representação dos objetos. Essa sensualidade se configura como um traço de sua escrita ou é característica desse livro?

Acredito que é mesmo uma marca forte do *Geografia*, o que não significa que não retorne a esse traço em outros trabalhos.

9. Sua poesia propõe um diálogo direto com a pintura, em poemas como “Vincent” e “Frida”, mas há também uma relação intrínseca entre seus poemas e a arte pictórica, no que se refere à obsessão pelo olhar, à representação da realidade exterior. Como vê essa relação entre sua poesia e a pintura? Tal relação também seria herdada de João Cabral?

Não necessariamente. Sou alguém que desde a infância “se move” pelo olhar, ademais me interessa o diálogo entre os gêneros e expressões artísticas, tanto que atualmente escrevo um livro intitulado *Outra arte*, em que as relações entre minha poesia, a pintura, o cinema e outros autores é aprofundada.

10. Houve um momento em que os poetas, como é o caso de Mallarmé e dos simbolistas que ele precedeu, deliberadamente optaram pelo afastamento do público mediano e pela preferência por uma recepção mais restrita e seleta. Como você vê a relação entre poesia contemporânea e público mediano no Brasil?

Acredito que no Brasil há uma proximidade até mais afetiva entre o leitor e o autor. Não sei se é um fenômeno que remete ao conceito de nação cordial de que fala Sérgio Buarque de Hollanda ou se isso se dá mesmo pelo apelo crescente das redes sociais. Não tenho dados para inferir. No entanto, embora saiba que a poesia tem o seu quinhão de elitização, me incomoda a ideia de que possa ser um biscoito fino para poucos. O autor britânico contemporâneo Ian McEwan, tem um romance chamado *Sábado* em que um confronto dramático e violento entre gerações e realidades sociais e econômicas ganha uma pausa comovente graças a uma poesia declamada por sua jovem autora num estado de nudez absoluta. O diálogo (e o vínculo) que a poesia estabelece naquele momento entre um agressor e suas vítimas é algo que talvez possa dar pistas sobre o papel que ela, a poesia, deva ter no mundo contemporâneo.

11. Nota-se uma diversidade muito grande na produção poética brasileira contemporânea. Mas é possível, em meio a essa diversidade, pensar alguns

denominadores comuns entre os poetas novos. Se essa observação procede, que linhas de força mais lhe chamam a atenção na nossa poesia contemporânea?

Tenho estado em falta com minha geração. Embora leia muito meus contemporâneos, tenho me voltado para o estudo mais apurado de poetas de gerações passadas. De todo modo me agradam muito a concisão de Virna Teixeira, o apurado rigor de Claudio Daniel e Wilson Bueno (recentemente falecido), a polifonia de vozes de Jamesson Buarque, entre outros.

12. Como pensa a relação entre a poesia brasileira contemporânea e a tradição moderna?

Nossa contemporaneidade literária é moderna em seu cerne. Nossos temas, nosso interesse no diálogo e na interrelação entre os gêneros reside na modernidade. Não a superamos e não temos um projeto que a supere. Quando falo de superar não significa descarte, pelo contrário. Quando falo de superação falo de um diálogo que olhe para o passado e aponte para o novo. Não ousamos. Por outro lado, acredito que a Poética se faz de saltos e de pausas. Estamos ainda no tempo de digerir a modernidade, imagino que o que virá depois disso será incrível.

13. E outras tradições, como a clássica e a medieval? Elas fazem parte de suas cogitações poéticas?

Sim, enquanto tema de estudo. Estudo muito. Rumino. Daí a pouco essas referências surgem no meu fazer.

**O LIRISMO DE P.K. PAGE: (RE)LEITURAS DE UM DISCURSO
COMPLEXO¹**

P.K.PAGE'S LYRICISM: (RE)READINGS OF A COMPLEX DISCOURSE

Sigrid RENAUX²

RESUMO: Esta pesquisa visa examinar, através da análise do poema “Planet Earth”, de P.K.Page, o uso que esta poeta canadense faz da intertextualidade explícita, como a inserção de um mote de Pablo Neruda como tema para o desenvolvimento de suas próprias glosas. Esta abordagem nos permitirá avaliar melhor como Page, ao entrar numa relação de transformação, transgressão e amplificação do texto original, está simultaneamente fazendo uso da criação e da crítica, através da metapoesia, confirmando deste modo as possibilidades criativas da intertextualidade como instrumento de palavra privilegiado para um diálogo entre textos, literaturas e nações.

PALAVRAS-CHAVE: Intertextualidade; Contatos interculturais; Literatura comparada.

ABSTRACT: This research aims to examine, through the analysis of P.K.Page's poem “Planet Earth”, the use that this Canadian poet makes of explicit intertextuality, like the insertion of a mote by Pablo Neruda as theme for the development of her own glosas. This approach allows us to better evaluate how Page, as she enters into a relationship of transformation, transgression and amplification of the original text, is simultaneously making use of creativity and of criticism, through metapoetry, in this way confirming the creative possibilities of intertextuality – as a privileged instrument of the word – to establish a dialogue among texts, literatures and nations.

¹ Tradução do trabalho apresentado no VIII Congresso Internacional da ABECAN (2006, Gramado, RS), publicado sob o título “‘Planet Earth’: P.K.Page's intertextual dialogism with Pablo Neruda's ‘In praise of ironing’”, nos Anais do referido congresso.

² Curso de Letras e Mestrado em Teoria Literária – Centro Universitário Campos de Andrade. (UNIANDRADE) – CEP 81220-090 – Curitiba – PR – E-mail: sigridrenaux@terra.com.br

KEYWORDS: Intertextuality; Intercultural contacts; Comparative literature.

Partindo da pressuposição de que “um texto propõe sempre determinadas estratégias de abordagem que o leitor deverá atualizar num movimento de cooperação interpretativa” (REIS & LOPES, 1988, p.168), a leitura da obra poética de P.K.Page³, com sua grande variedade temática, formal e estilística, revela-se particularmente fértil na proposta de estratégias de abordagem. Ao iniciar numerosos poemas com motes de poetas renomados como Pablo Neruda, Rainer Maria Rilke, W.H. Auden, Elizabeth Bishop e T.S. Eliot, entre outros, intertextos que servirão como matriz para o desenvolvimento de suas próprias glosas, Page faz uso não apenas de uma intertextualidade poética explícita, mas também de uma intertextualidade implícita (JENNY, 1991, p. 3), ao dialogar simultaneamente com outros fragmentos intertextuais. Remete-nos, destarte, ao confronto das unidades morfológicas, sintáticas ou semânticas comuns ao texto nutriente e ao novo contexto.

Assim, diante de material tão rico e versátil, este artigo se concentra no uso que Page faz dessas duas formas de intertextualidade para demonstrar como, ao inserir um mote de Pablo Neruda como parte integrante de seu próprio poema “Planet Earth” (PAGE, 2002, p. 14-15), Page está não apenas ludicamente fazendo uso da glosa⁴. Está entrando num diálogo complexo com o mote, ao não só incorporá-lo e comentá-lo mas assimilá-lo, transformá-lo e recriá-lo de tal maneira que o texto-origem não será mais determinante ou controlador do sentido, mas um fragmento significante à procura de um outro referente. E, ao se rearticular em novas construções metalinguísticas, além de ampliar seu próprio espaço semântico, leva a glosa, conseqüentemente, a operar uma “reescrita crítica” (JENNY, 1991, p. 44) do texto original.

³ P.K.Page (1916-2010): residiu no Rio de Janeiro entre 1957 e 1959, como esposa do embaixador canadense Arthur Irwin. Obras: dez volumes de poesia, romances, contos, livros infantis, memórias (incluindo *Brazilian Journal*). Considerada uma das melhores poetas canadenses do século XX, Page destacou-se também como pintora, sob o nome P.K.Irwin.

⁴ Forma métrica espanhola inventada pelos poetas da corte no final do século XIV e que consiste num mote introduzindo o tema do poema, seguida por uma estrofe para cada linha do mote, comentando ou glosando a linha (CUDDON, 1992, p. 378).

Ao adotarmos como estratégia de trabalho a intertextualidade como definida por Kristeva – “qualquer texto se constrói como um mosaico de citações e é absorção e transformação dum outro texto” – definição à qual Jenny acrescenta “trabalho de transformação e assimilação de vários textos, operado por um texto centralizador, que detém o comando do sentido” (JENNY, 1991, p. 13-14), e tomando, portanto, como texto centralizador o poema “Planet Earth”, cuja epígrafe é um mote de Pablo Neruda (1904-1973), estamos simultaneamente levantando as seguintes questões: como se opera a assimilação, transformação e recriação, no poema de Page, dos enunciados pré-existentes em Neruda? Em que relação estão esses enunciados assimilados com o seu estado primeiro? De que modo o poema de Page como criação pode ser considerado simultaneamente uma reescrita crítica de Neruda?

A fim de trabalhar tais questões de modo coerente, recorreremos também à proposta de Jenny quanto aos tratamentos que um enunciado sofre ao ser inserido num novo conjunto textual, quais sejam: a verbalização, a linearização e o engaste. Se os dois primeiros já se encontram normalizados e explicitados no poema de Page, pois a substância significante do texto está verbalizada e o significante verbal, integrando o material transcrito – o *cut up* – com o novo texto, desvenda-se progressivamente ao longo dos versos, são os engastes intertextuais, assentados em isotopias metonímicas e/ou metafóricas, que irão nos auxiliar na análise da palavra poética de Neruda em sua relação com a de Page. Essas três operações, que incidem na transformação do condicionamento contextual, são complementadas com um arsenal de figuras de retórica, que oferece uma matriz lógica para classificar os tipos de alteração sofrida pelo texto no decurso do processo intertextual – as modificações imanentes às quais os fragmentos intertextuais estão sujeitos. Dentre essas figuras faremos uso principalmente da amplificação, que consiste na transformação dum texto original pelo desenvolvimento de suas virtualidades semânticas (JENNY, 1991, p. 30-44).

O próprio título do poema de Page é um elemento marcado por excelência – “Planet Earth”. Pelo fato de nos remeter à definição de “Planeta Terra” e, portanto, fazendo-nos visualizar o globo terrestre como um corpo celeste, parte de um sistema de planetas que giram sobre si mesmos e à volta do sol, o título antecipa um vínculo entre “Earth” como planeta habitado pelo homem e “Earth” em relação ao cosmos, vínculo que será ampliado e detalhado ao longo dos versos. Como elemento paratextual, o título

será recuperado não apenas através do mote de Neruda, mas principalmente através de isotopias metonímicas e metafóricas, presentes tanto no plano de expressão, como no plano de conteúdo do poema. No século XXI, com a conscientização da preservação do planeta Terra, o título também adquire uma conotação ecológica, que o desenvolvimento do poema confirma.

Por sua vez, o título do poema de Neruda, “In praise of ironing”, do qual Page extraiu o mote –

*It has to be spread out, the skin of this planet
has to be ironed, the sea in its whiteness;
and the hands keep on moving,
smoothing the holy surfaces.*

– já caracteriza o texto que servirá de matriz para “Planet Earth” como uma ode. É de conhecimento comum que a ode, em sua origem grega, consistia num poema destinado ao canto monódico, interpretado pelo próprio autor, ao som da lira. Embora variando nos temas – heroicos, filosóficos, pastoris, amorosos ou sacros – e esquemas métricos – estrofes uniformes, versos irregulares ou livres – a ode resguardou sua atmosfera grave e solene. Se, em nossa época, sofreu completa liberação formal e abrandamento da eloquência originária (MOISÉS, 1999, p. 372-4), o que interessa chamar a atenção é o fato de a ode moderna louvar, exaltar ou comemorar, de acordo com L. Binyon, “um tema de interesse universal” (BINYON apud SHIPLEY, 1970, p. 223): a preservação do meio-ambiente, de nosso *oikos*.

A legibilidade do poema de Page, entretanto, será muito mais completa – o que torna sua leitura mais instigante e proveitosa – se o articularmos intertextualmente não só com o mote – como arquiteyto – mas com a ode completa de Neruda, e portanto com o “arquiteyto do gênero”. Como afirma Jenny, todas as linguagens artísticas são sistemas modelizantes, que estruturam o sentido e, como tais, são portadores de conteúdo, pois assim que um código se enclausura num sistema estrutural torna-se estruturalmente equivalente a um texto, podendo-se então falar de intertextualidade entre determinada obra e determinado arquiteyto do gênero (JENNY, 1991, p. 17-18). Assim, mesmo que a ode como gênero tenha se renovado, ela permanece por detrás do poema de Page em termos formais – o poema é composto por 4 décimas em versos

livres e portanto paraleliza a ode homostrófica ou horaciana – como também, através do louvor ao “Planeta Terra” – “*it needs to be celebrated*” –, em termos de matéria tratada: um assunto de interesse universal.

Como podemos observar, após a leitura da ode de Neruda (na tradução inglesa utilizada por Page como também no original espanhol para confronto, pelas diferenças que inevitavelmente ocorrem em qualquer processo de tradução) –

“Oda para planchar”

La poesía es blanca:
sale del agua envuelta en gotas,
se arruga y se amontona,
hay que extender la piel de este planeta,
hay que planchar el mar de su blancura
y van y van las manos,
se alisan las sagradas superficies
y así se hacen las cosas:
las manos hacen cada día el mundo,
se une el fuego al acero,
llegan el lino, el lienzo y el tocuyo
del combate de las lavanderías
y nace de la luz una paloma:
la castidad regresa de la espuma.

(NERUDA, 1957, p. 982).

“In Praise of Ironing”

Poetry is pure white:
it emerges from the water covered with drops,
all wrinkled, in a heap.
*It has to be spread out, the skin of this planet
has to be ironed, the sea in its whiteness;
and the hands keep on moving,
smoothing the holy surfaces⁵.*
So things are accomplished.
Each day, hands re-create the world,
fire is married to steel,
and the canvas, the linens and the cottons return
from the skirmishing of the laundries;
and out of light is born a dove.
Out of the froth once more comes chastity.

(NERUDA, 1969).

– o desenvolvimento da ideia poética inserida no mote (em itálico no texto de Page) nos remete ao tema do dever, da obrigação de cuidar da “pele deste planeta”, por meio do trabalho das mãos. Esse tema, por sua vez, será reiterado, ampliado e recriado ao longo de todo o poema de Page com o uso de orações com a mesma estrutura paralelística “*it has to be [...]*” e “*must be [...]*”, com variações, até ser arrematado, no final de cada décima, com o verso correspondente do mote novamente em itálico, caracterizando, portanto, a intertextualidade explícita.

⁵ Os versos das linhas 4 a 7 estão em itálico para facilitar a visualização dos mesmos na epígrafe de Page e nas glosas.

A presença deste “planeta”, por sua vez, também será retomada em quase todos os versos com a reiteração do pronome “*it*” – como que antecipando as frases em que está inserido – tanto em “*it has to*”, como em outras estruturas gramaticais, pois, ao ecoar a sílaba átona de “*Planet*”, o pronome mantém a imagem do planeta em nossas mentes também em termos fonológicos:

It has to be loved the way a laundress loves her linens,
the way she moves her hands caressing the fine muslins
knowing their warp and woof,
like a lover coaxing, or a mother praising.

It has to be loved as if it were embroidered
with flowers and birds and two joined hearts upon it.

It has to be stretched and stroked.

It has to be celebrated.

O this great beloved world and all the creatures in it.

It has to be spread out, the skin of this planet. (grifos meus)

The trees must be washed, and the grasses and mosses.

They have to be polished as if made of green brass.

The rivers and little streams with their hidden cresses

and pale-coloured pebbles

and their fool’s gold

must be washed and starched or shined into brightness,

the sheets of lake water

smoothed with the hand

and the foam of the oceans pressed into neatness.

It has to be ironed, the sea in its whiteness (grifos meus)

and pleated and goffered, the flower-blue sea

the protean, wine-dark, grey, green, sea

with its metres of satin and bolts of brocade.

And sky – such an O! overhead – night and day

must be burnished and rubbed

by hands that are loving

so the blue blazons forth

and the stars keep on shining

within and above

and the hands keep on moving. (grifos meus)

It has to be made bright, the skin of this planet

till it shines in the sun like gold leaf.

Archangels then will attend to its metals

and polish the rods of its rain.

Seraphim will stop singing hosannas

to shower it with blessings and blisses and praises

and, newly in love,

we must draw it and paint it

our pencils and brushes and loving caresses

smoothing the holy surfaces. (grifos meus)

A primeira décima apresenta, no primeiro verso “*it has to be loved the way a laundress loves her linens*”, o dever de amar a “pele” de nosso planeta quase como uma continuação natural do primeiro verso do mote de Neruda “*it has to be spread out, the skin of this planet*” – a metáfora “*the skin of this planet*” ressaltando as conotações simbólicas de rejuvenescimento e fertilidade contidas em “pele”. Como camada semitransparente que reveste a superfície de todos os corpos organizados e, por extensão, a superfície deste planeta, a pele implica em vida, pois o mundo ressurgue com uma nova “pele” quando a natureza se renova ou quando nós renovamos sua “pele”.

Ao comparar o amor que devemos dar ao nosso planeta com o amor que uma lavadeira dedica aos tecidos sob seus cuidados – lençóis e toalhas feitos de linho –, o emissor inicia simultaneamente uma identificação entre o linho como extensão de tecido e a superfície deste planeta, identificação já implícita na primeira linha do mote “*it has to be spread out*”. Portanto, também uma identificação entre a beleza e a pureza do linho, considerado o mais belo tecido para se usar – “*pulchrioriam vestem*” (VRIES, 1974, p. 299)⁶ –, com a beleza e a pureza da “pele” que reveste nosso planeta. O amor puro que esta mulher simples que ganha a vida lavando e passando roupas dedica aos tecidos é acentuada pela aliteração *loved/ laundress/ loves/ linens*, que aproxima sonoramente o ato de amar, o sujeito amante e o objeto amado.

⁶Todas as outras associações simbólicas usadas no texto são desta edição.

A menção da lavadeira e dos linhos, por sua vez, estabelece o início de uma intertextualidade implícita com outros versos da ode de Neruda, nos quais aparecem as imagens dos linhos, telas e algodões que voltam do combate das lavanderias –

and the canvas, the linens and the cottons return
from the skirmishing of the laundries; (p. 5 acima)

– intertextualidade que nos remete de novo ao mote, com o uso de “*spread out*” e “*ironed*”, atividades típicas de uma lavadeira estendendo e passando tecidos.

Simultaneamente, a comparação “*the way a laundress loves her linens*” vai iniciar um paralelismo fonológico, sintático e semântico com “*the way she moves her hands caressing the fine muslins*”, na qual o ato de amar da linha anterior é ampliado e concretizado pela ação de alisar, de acariciar as musselinas com as mãos. A especificidade de “*fine muslins*”, com sugestões de beleza, delicadeza e refinamento contidas em “*fine*” e de leveza e transparência contidas em “*muslins*”, é realçada pelo fato de ambas conterem as letras da palavra “*linens*”, como se “*linens*” estivesse implícita em “*fine muslins*” ou, de modo inverso, como se “*fine muslins*” brotasse de “*linens*”, ampliando assim as implicações de beleza e pureza de ambos os tecidos.

O movimento das mãos, das quais emanam conotações de força, poder, proteção e trabalho, como que preparando as musselinas para serem passadas, expressam o amor dedicado pela lavadeira a esses tecidos que não lhe pertencem – lembrando-nos de que a superfície da Terra também não nos pertence – mas cuja urdidura e trama – “*knowing their warp and woof*” – conhece bem. O íntimo conhecimento que a lavadeira possui de seu material de trabalho é ressaltado pela aliteração *warp/woof* que sobrepõe sonora e semanticamente os dois conjuntos de fios que compõem um tecido.

Esta imagem por sua vez é comparada à imagem de um amante persuadindo a amada ou à de uma mãe elogiando um filho – “*Like a lover coaxing, or a mother praising*” – e portanto dotando esta “pele” ou tecido da capacidade de percepção e de sensibilidade a carícias e elogios. A aliteração *like/lover*, os paralelismos sonoros entre *lover/or/mother* em termos de assonância e rima interna, bem como a rima interna entre *knowing/caressing/coaxing/praising*, reforçam novamente a similaridade de conceitos que se estabelece entre *laundress/lover/mother*, bem como entre os verbos *caressing/coaxing/praising*. Deste modo identificam-se não apenas paradigmaticamente

as figuras da lavadeira, do amante e da mãe, como também sintagmaticamente o amor que a lavadeira sente pelo material do seu trabalho com o de um amante em relação ao ser amado, ou o de uma mãe em relação ao filho. A estrutura anafórica é retomada nos dois versos seguintes –

It has to be loved as if it were embroidered
with flowers and birds and two joined hearts upon it (grifos meus).

– nas quais a comparação “*as if it were*” substitui os comparativos “*the way/the way/like*” dos versos anteriores. Eles corroboram e enfatizam a preciosidade, beleza e delicadeza da superfície terrestre, que deve ser amada como bordada ou adornada com flores, pássaros e dois corações unidos, imagens que nos lembram a beleza, a transitoriedade e a alegria transmitida pelas flores; a liberdade, o ar e o canto simbolizados pelos pássaros, como também nos reportam ao coração do homem: sede da essência da vida, das emoções e da alma. A delicadeza do ato de bordar sugere ainda o trabalho paciente e esmerado da natureza ao guarnecer a pele deste planeta com pássaros, aves e corações, imagens aproximadas pela sonoridade da rima parcial entre *flowers/birds/hearts*, o que coloca o coração do homem no mesmo nível das flores e pássaros em termos de criação.

A imagem da superfície do planeta como um tecido que precisa ser desenrolado continua em “*it has to be stretched and stroked*”, na qual a ação expressa pelos verbos em “*stretched*” e “*stroked*” retoma a ação do primeiro verso do mote de Neruda – “*spread out*” –, ao qual acrescenta conotações de carinho e afago. É como se os atos de alisar e acariciar com as mãos formassem uma única ação, cuja sobreposição é confirmada pela similaridade fonológica, sintática e semântica entre os dois verbos. A aliteração e a rima parcial em *stretched/stroked*, cuja sequência de consoantes surdas iniciais e finais exige uma articulação mais lenta, sugerem o tempo e o esforço que esses movimentos requerem para ser bem executados.

Dessa imagem concreta, que reitera o trabalho das mãos da lavadeira estendendo e alisando as finas musselinas, o paralelismo do verso seguinte nos remete também ao título da ode de Neruda “*In praise of ironing*” e portanto à ode como gênero – *It has to be celebrated* – por meio da exaltação de louvor e de honra à superfície do planeta, que vai encontrar sua expressão mais completa em “*O this great beloved world and all the*

creatures in it". O dever de celebrar a Terra, por sua vez, evidente no paralelismo "*it has to be [...]*" identifica as ações de trabalhar e louvar o planeta, pois o trabalho é uma maneira de louvar o objeto trabalhado, como já visto em relação a "*stretched*" e "*stroked*".

Se até agora o planeta Terra era mencionado como "*it*", este novo verso, em que estão amalgamados em um só paradigma os três termos "*Planet Earth = it = this great beloved world*", retoma o título do poema de Page. Partindo da imagem inicial do planeta Terra como corpo celeste e sua repetição no pronome "*it*", chegamos à imagem do planeta Terra como esse imenso e amado mundo, um macrocosmo refletido em suas menores unidades, imagem repetida quase *ad infinitum* através de "*it*". A interjeição "O", por sua vez, que exprime a emoção do emissor, iconiza em miniatura a própria forma circular da Terra, enquanto o substantivo "*world*" resgata a imagem da Terra como criação. Os paralelismos sonoros – assonância em *beloved/all*, consonância em *beloved/world* e rima inicial visual em *great/ creatures* – fornecem coesão adicional ao verso, ao aproximar os conceitos de amar e de mundo, de tamanho e de quantidade, acentuando simultaneamente que o dever de amar a Terra – "*it has to be loved*" – está cumprido em "*beloved*".

A décima se encerra com a reiteração do primeiro verso do mote de Neruda – *It has to be spread out, the skin of this planet* – que expressa a ideia da obrigação de se estender a pele do planeta, como se o verso conclusivo viesse como consequência dos versos anteriores e não como ponto de partida para a décima. Ao mesmo tempo, o paralelismo da estrutura gramatical "*it has to be*" absorve todos os outros verbos da estrofe – *loved, loved, stretched, stroked, celebrated* – num único sintagma, que mescla os atos de amar, trabalhar e louvar a Terra. Aplica-se, assim, a essas sequências contíguas a afirmação de Sapir – reiterada por Jakobson – de que elas "são na realidade uma mesma sentença fundamental, diferindo apenas pelo revestimento material" (JAKOBSON, 1970, p.69). Essa aproximação semântica é confirmada não só morfologicamente – todos os verbos estão no particípio passado e são regulares – mas também ressaltada fonologicamente pela repetição de "*loved*" e pela aliteração de *stretched/ stroked/ celebrated*. A mesma absorção acontece, em nível paradigmático, com "*the skin of this planet*" em relação às outras imagens da décima – *linens, fine muslins, embroidered with flowers, birds, hearts* – com as quais forma um só

paradigma, no qual a pele, os tecidos e os bordados se fundem numa ampla superfície, sobrepondo as diferentes imagens num todo harmônico.

Concomitantemente, o verso de Neruda é absorvido e enriquecido pelo novo direcionamento que Page lhe confere, pois, retirado do contexto original, vai criar com o novo texto um dialogismo que atinge seu ponto culminante na exclamação “*O this great beloved world and all the creatures in it*”. Poderíamos então dizer que se os nove primeiros versos da décima glosam o mote do verso concludente, deste modo fazendo-o estabelecer uma isotopia metonímica com a décima através do paralelismo sintático, o mote também estabelece uma isotopia metafórica com a estrofe, por analogia semântica com o contexto. Desta maneira, a amplificação efetuada por Page transformou o verso original de Neruda pelo “desenvolvimento de suas virtualidades semânticas” (JENNY, 1991, p. 39), que continuarão a ser desenvolvidas nas outras décimas.

Se na primeira décima a tônica incide sobre “a pele deste planeta” como uma superfície extensa e preciosa, na segunda décima a ênfase recai sobre os detalhes da “pele”, concretizados na vegetação, nos minerais e nas águas que recobrem a Terra, como bordados num tecido, resgatando assim e desenvolvendo a metáfora da estrofe anterior, bem como a pluralidade antecipada por “*O this great beloved world and all the creatures in it*”. A nova ênfase é projetada também em variantes da estrutura paralelística “*it has to be*” – quais sejam, “*must be*” e “*have to be*” –, até chegarmos ao segundo verso do mote de Neruda – “*it has to be ironed, the sea in its whiteness*” – que encerra a décima e nos remete à estrutura do primeiro paralelismo.

O dever de lavar e assim purificar e renovar a camada protetora da Terra com suas árvores – conotando grandiosidade, beleza e perpétua regeneração, e, portanto, com associações simbólicas de vida cósmica –, relvas e musgos – sugerindo humilde utilidade mas também efemeridade, pelo crescimento abundante e rápido mas de pouca duração –, lembra a imagem da lavadeira cuidando de seus tecidos, através do verbo “*to wash*”. Faz-nos visualizar simultaneamente esse próprio tecido verde que recobre a Terra como um bordado: árvores, relvas e musgos amalgamados no conceito de vida vegetativa e na uniformidade da cor verde, simbólica de vegetação, fertilidade e ressurreição.

A concretude dessas imagens é ainda ressaltada no verso seguinte pela necessidade de ser lustradas como se fossem objetos de arte, feito latão verde – metal

dotado de brilho especial (sob a esfera de influência solar), cujas características de solidez e durabilidade o fazem ser considerado metal sagrado, devolvendo à vegetação que recobre a Terra seu antigo caráter de sacralidade. O próprio ato de dar polimento às árvores, gramas e musgos, a fim de que readquiram seu brilho natural, traz à tona o simbolismo do ato de friccionar como um ato mágico que devolve aos objetos sua força vital, ato que cabe a nós executar: tornar sacra novamente essa vegetação, devolvendo-lhe seus poderes sagrados e sua força vital.

Os numerosos paralelismos sonoros – rima interna em *brass/grass(es)* e *grasses/mosses*, aliteração em *grasses/green* e assonância em *trees/green* – ressaltam a percepção da vegetação comparada ao latão através da cor verde, percepção confirmada pela própria palavra “*grass*” que parece sair de “*green brass*”; a consonância em *trees/grasses/mosses* enfatiza, por sua vez, a similaridade morfológica dos três substantivos plurais bem como suas unidades sêmicas comuns; também a rima e assonância em *washed/polished* aproximam os dois versos e identificam as ações de lavar e polir: amar é trabalhar a pele deste planeta.

O período seguinte, formado por sete versos, faz-nos visualizar primeiramente os rios – grandes cursos d’água natural associados à vida e à fertilidade – e os riachos, que ocultam agriões – erva cuja etimologia (*cress* = crescer) traz conotações de renovação da vida –, seixos de cores suaves e piritas que, brilhando como pequenos sóis dentro d’água e portanto associadas ao ouro, são chamadas de “*fool’s gold*”. Esses tesouros encobertos pela correnteza, como bordados preciosos sob a pele fluida e líquida das águas, precisam ser lavados e engomados como um tecido, ou então lustrados até brilharem, como as árvores, gramas e musgos. A fluidez é ressaltada pelos três versos encadeados, que ligam sintaticamente a oração, iconizando, assim, o movimento incessante dos cursos d’água.

A alternância de versos de diferentes extensões em todas as estrofes nos proporciona, neste período, melhor visualização dos seixos e das piritas em dois versos curtos, sugerindo assim também um ritmo de leitura mais lento em contraposição ao longo verso seguinte – “*must be washed and starched or shined into brightness*” – na qual finalmente a oração é completada com uma sequência de três verbos de ação, cujo objetivo é fazer brilhar a pele deste planeta; alcançamos agora um ponto de apoio – a

vírgula após “*brightness*” – que realça a importância do substantivo, com conotações de lustre, esplendor, luz, e que absorve em seu brilho todas as imagens da oração.

A imagem “*the rivers and little streams [...] must be washed and starched and shined into brightness*”, na qual os rios e riachos que compõem a pele deste planeta devem receber os mesmos cuidados de um tecido precioso, é ainda ressaltada pela grande quantidade de paralelismos sonoros que impregnam os versos:

- a assonância *little/hidden* aproxima os dois qualificativos que acompanham “*streams*” e “*cresses*”, deste modo enfatizando os “*hidden cresses*” que crescem dentro dos riachos;
- a rima “*cresses /mosses /grasses*” aglutina as três ervas numa unidade sêmica, formando uma única imagem;
- a aliteração *pale/pebbles* torna a cor suave que os seixos adquirem sob as águas uma característica inata a “*pebbles*”;
- a consonância *washed/ starched* associa as ações de lavar e engomar que fazem parte do trabalho da lavadeira, que se sobrepõem sonora e semanticamente por força da aliteração e da consonância entre *starched/stretched/stroked*, formando um único paradigma;
- a assonância *shined/brightness*, aproximando os dois termos quanto ao significado e fazendo com que o ato de lustrear pareça estar contido no próprio brilho de “*brightness*”; “*shined*”, por rimar visualmente com *washed/starched*, novamente aproximando o ato de esfregar ou polir com o trabalho de lavar e engomar da lavadeira; “*brightness*”, por rimar com *grasses/ mosses/ cresses*, enfatizando o conceito de brilho como uma qualidade que deve ser obrigatória da pele deste planeta e, por aliterar com “*brass*”, remetendo-nos a “*polished*”, deste modo aglutinando também esta ação a *washed starched/shined*;
- a consonância *rivers/streams* aproxima morfológica e semanticamente os dois cursos d’água, de tamanhos contrastantes, mas iguais em importância;
- finalmente, a contínua repetição do conectivo “*and*” (sete vezes em seis versos), como já o havia sido, em menor escala, na estrofe anterior, unindo todos os detalhes que compõem este tecido bordado que recobre o planeta e sugerindo também a infinita ternura que envolve a percepção deste “grande e amado mundo” e de “todas as

criaturas” que o habitam, como se o eu poético não tivesse dele esquecido um só aspecto.

Este período se encerra com o terceto

the sheets of lake water
[must be] smoothed with the hand
and the foam of the oceans [must be] pressed into neatness.

no qual a elipse do verbo “*must be*” antes dos participípios “*smoothed*” e “*pressed*” nos faz visualizar as novas imagens líquidas da superfície da Terra – os lençóis d’água dos lagos e a espuma dos oceanos.

A primeira imagem, além de particularizar novamente a pele deste planeta na metáfora “*sheets of lake water*” – na qual a superfície de um lago, pela sua grande extensão e pouca espessura, é descrita como um lençol que reveste a camada da Terra –, recupera também a imagem dos lençóis de linho da primeira estrofe como duas superfícies que se sobrepõem não apenas visualmente – “*sheets of lake water*” = “*sheets of linen*” – mas também sonoramente, com a aliteração *lake/linen*. “*Smoothed with the hand*”, por sua vez, com implicações não só de alisar, aplanar, mas também de acalmar, serenar, faz-nos retornar à figura da lavadeira que acaricia as musselinas com as mãos, mãos que agora alisam e serenam os lençóis d’água. A própria sonoridade de “*smoothed*”, com sua vogal prolongada e com todas as consoantes sonoras exceto o /s/ inicial, confere uma suavidade implícita ao ato, como se alisar e acariciar as águas formassem uma única ação, aproximando ainda uma vez os temas das duas décimas. “*Smoothed with the hand*” também antecipa a imagem das mãos em movimento do terceiro verso do mote de Neruda – “*and the hands keep on moving*” – que irá aparecer na terceira décima como também a imagem das superfícies sagradas do quarto verso do mote – “*smoothing the holy surfaces*” – imagens que ressaltam a importância do trabalho das mãos na ode de Neruda, na qual “*las manos hacen cada día el mundo*”.

A imagem das águas do lago antecipa a segunda imagem – “*and the foam of the oceans pressed into neatness*” – na qual se visualizam os oceanos envolvendo a Terra como um grande rio, trazendo à tona suas associações simbólicas de forças cósmicas em contínuo movimento, como também de elemento de transição entre o sólido (terra) e o

amorfo (ar). Sua espuma, identificada pela semelhança visual destas bolhas cheias de ar na superfície de um mar agitado com lençóis de linho branco amontoados ou amarrotados, deve portanto ser passada a ferro de modo a ficar lisa, pura e perfeita. A assonância *foam/ocean* seguida pela consonância das nasais *m/n* relaciona intimamente os elementos ar e água, como se formassem uma única imagem sonora e fluida, enquanto o paralelismo sonoro em *pressed/into/neatness* enfatiza o fato de a perfeita lisura de “*neatness*” ser o resultado do ato de passar a ferro – “*neatness*” (n.tn.s) está contido nos sons de *pressed/into* (st/nt); sugere também o esforço que esse ato de passar a ferro exige – com a repetição das plosivas pós-vocálicas /p/t/ e da fricativa /s/, que, formando grupos em que predominam consoantes surdas (pr.st/ .nt/n.tn.s), produzem uma sonoridade dura e abrupta.

Esta imagem por sua vez recupera intertextualmente os três primeiros versos da ode de Neruda,

Poetry is pure white:
It emerges from the water covered with drops,
All wrinkled, in a heap.

nos quais a identificação metafórica da poesia com a cor branca é desenvolvida: emergindo da água envolta em gotas como Afrodite nascendo da espuma do mar, acrescenta à metáfora as qualidades de beleza, amor e fertilidade inerentes à deusa. Encrespada e amontoadas como os linhos da lavadeira, a poesia – pele de nosso planeta, com seus oceanos, lençóis d’água, rios, riachos e vegetação, todos projetando a imagem de uma superfície vibrante e infinitamente grande – precisa ser estendida, passada e alisada, como os quatro versos seguintes do mote, desenvolvidos nas décimas, confirmam. Unem-se deste modo, numa mesma metáfora, o ato de criar – a poesia como *poiesis* – o objeto criado – a poesia como a própria pele de nosso planeta, infinitamente bela – e o amor que devemos dedicar a este objeto – a poesia como ato de amor, hino de louvor, ode a esta “superfície sagrada” que recobre nosso planeta.

O último verso da décima, “*it has to be ironed, the sea in its whiteness*”, além de repetir o segundo verso do mote e de retomar a estrutura anafórica “*it has to be*” dos versos anteriores, recupera através de “*to iron*” o trabalho da lavadeira alisando e trabalhando seu material, passando seus tecidos – a expressão “*smoothing iron*” (ferro

de passar roupa) identificando o ato de passar a ferro com o ato de acariciar implícito em “*smoothed with the hand*”, que percorre ambas as odes. O mar torna-se assim, como os rios e riachos, metaforizado num tecido fluido e branco pela espuma – a assonância *ironed/whiteness* aproximando ainda mais a ação de passar a ferro com o grande lençol branco, enquanto a rima *neatness/whiteness* sobrepõe a perfeição com que devemos deixar a superfície dos oceanos, com sua brancura. Esta sobreposição, por sua vez, traz à tona o simbolismo da cor branca, associada não só à pureza e à castidade – como o último verso da ode de Neruda irá revelar – mas também à perfeição, vida, majestade, energia, paz, todas elas pertinentes neste contexto, pelo valor imenso que o mar encerra como superfície do planeta.

Antecipada pela metáfora da poesia emergindo da espuma do oceano, com suas sugestões de beleza e pureza, a imagem da amplidão do mar em Page é tão rica, em suas associações simbólicas com criação primordial, eternidade, fertilidade, liberdade e purificação – tão apropriadas em relação à pele fluida de nosso planeta –, que o dever de cuidar desse mar, não apenas em sua superfície branca, mas também em sua profundidade, continuará a ser expresso, em um grande *enjambement*, na décima seguinte, como se “*It has to be ironed, the sea in its whiteness*” não pudesse conter todas as associações pictóricas, mitológicas e simbólicas contidas no mar. Assim, este verso, ao mesmo tempo em que estabelece novamente isotopias metonímicas e metafóricas com a décima, por outro lado – e ao contrário do mote anterior que encerra com ponto final a primeira décima – conclui apenas estruturalmente a estrofe, pois sintaticamente continua o paralelismo implícito “*it has to be*” e a metaforização do mar nos três primeiros versos da quarta décima.

O primeiro desses três versos acrescenta ao dever de “passar a brancura do mar” o dever de pregar, franzir ou encrespar a superfície cambiante e preciosa, obrigação projetada pelos três participípios *ironed/pleated/goffered*, justapostos visualmente pela conjunção “*and*” e sobrepostos semanticamente não apenas pelo fato de que “*pleated*” e “*goffered*” são ações executadas pelo ferro de passar, quase sinônimos de “*ironed*”, como através da consonância e rima visual, transformando-os num único sintagma: “*And pleated and goffered, the flower-blue sea/ The protean, wine-dark, grey, green, sea/ With its metres of satin and bolts of brocade*”.

Page agora acrescenta à brancura do mar de Neruda toda uma gama de cores, ao descrevê-lo em suas nuances, salientando novamente a beleza e riqueza do tecido metafórico que reveste o planeta: “*the flower-blue sea*” recupera a imagem das flores bordadas da primeira estrofe, como se o mar estivesse também recoberto de flores azuis, impregnando-o com as associações da cor azul com a eternidade e a imensidão de espaço, que se sobrepõem às do próprio mar, como também com a formosura e o perfume das flores; antecipada pelo qualificativo “*protean*”, que já caracteriza o mar como multiforme, mutável, versátil como Proteu e resgatando assim a própria imagem deste deus marinho, filho de Netuno, que mudava de forma a seu talento, a imagem seguinte – “*the wine-dark [...] sea*” – traz à tona por contiguidade a imagem distante do mesmo mar em Homero, representado tantas vezes como “*the wine-dark sea*” (HOMER, 1953, p.183), estabelecendo deste modo um diálogo intertextual, no qual o texto nutrieiro atribui uma dimensão épica e mitológica ao texto de Page enquanto este, ao reler Homero, acrescenta uma perspectiva universal e atemporal ao mar cambiante, simultaneamente superfície do planeta e receptáculo de beleza e cor; a cor verde do mar resgata as árvores, relvas e musgos da segunda estrofe, atribuindo-lhe as associações simbólicas da vegetação com fertilidade, imortalidade e liberdade; finalmente, a cor cinzenta do mar, refletindo a cor do céu e das nuvens, além de sugerir um mar encoberto, associa-o igualmente à neblina, ao nevoeiro, à imprecisão e à ocultação, conotando um estado de indeterminação entre o formal e o informal, características já inerentes ao próprio mar.

Como num caleidoscópio, todas as nuances do mar são novamente metaforizadas através de sua descrição como um tecido líquido: os metros de cetim, conotando brilho, maciez e suavidade das ondas; as peças inteiras de brocado – entretecido de seda e fios de ouro ou prata e com figuras ou flores em relevo – recuperando o tecido bordado com flores e pássaros da primeira estrofe e também metaforizando o eterno movimento das ondas: ao se enrolarem e se desenrolarem como intermináveis peças de tecido, elas condizem com as associações simbólicas de tecido com imortalidade, inconstância e mudança. Tais imagens têm suas virtualidades semânticas ainda ampliadas na intertextualidade explícita que estabelecem com os linhos e musselinas da primeira décima como também na intertextualidade implícita

com a ode de Neruda, recuperando e recontextualizando “*the canvas, the linens and the cottons*” como tecidos que devem ser trabalhados com as mãos.

A sobreposição das imagens do mar, em termos de cor e textura, é ainda realçada nos paralelismos sonoros como a aliteração *grey/green* que sugere o intercambiar das cores do mar, que muda constantemente de verde para cinza e vice-versa; a aliteração parcial em *bolts/brocade*, na qual o todo – as peças de tecido – e o tecido se identificam; a aliteração *sea/satin* atribuindo ao mar a qualidade suave do cetim; a assonância *pleated/green/sea/metres*, unindo forma, cor e tecido com quantidade; a sonoridade de *goffered* antecipando *flower* através da repetição da sílaba átona /er/ e da consoante /f/ em *goffered/flower*, assim como visualmente o encrespado do mar antecipa o encrespado das pétalas da flor. O período seguinte –

And sky – such an O! overhead – night and day
must be burnished and rubbed
 by hands that are loving
 so the blue blazons forth
 and the stars keep on shining
 within and above
and the hands keep on moving. (grifos meus)

– continuando e ampliando a temática do período anterior com o emprego do conectivo “*and*”, é composto de sete versos encadeados. O transbordamento sintático sugere novamente o dever ininterrupto de se cuidar da superfície do planeta, concretizada agora – após ter sido descrita em sua camada sólida e líquida – através de sua camada etérea: o céu, como abóbada celeste que se arqueia sobre nós – “*such an O! overhead*” – e como espaço ilimitado em que se movem os astros e, portanto, nosso planeta.

Como primeiro elemento, o ar, a atmosfera – *atmos-sphaira*/vapor-esfera – que nos envolve como um invólucro etéreo – é também a primeira necessidade da vida humana, o próprio alento da vida. Relacionada por um lado com leveza, liberdade como desmaterialização, eternidade, o infinito e, por outro, com santidade, pureza e a suprema deidade, a abóbada celeste leva-nos à associação do céu como habitação de Deus e dos anjos; antecipa assim a concretização dos arcanjos e dos serafins da quarta décima, além de ressaltar a importância da preservação da atmosfera, da litosfera e da hidrosfera, “superfícies sagradas” para Neruda e recriadas por Page, sob e sobre as quais vivemos.

O céu, iconizado através da maiúscula “O” como um círculo à nossa volta e associado simbolicamente à eternidade, à perfeição, ao universo e ao infinito e, como cálice, simbólico de fertilidade – o que condiz com nosso dever de cuidar dessa superfície etérea –, o céu é também admirado com o emprego da mesma maiúscula, agora como a interjeição “O!”, numa sobreposição lúdica entre forma e expressão que projeta a admiração que exprimimos perante sua beleza.

A contiguidade do advérbio “*overhead*”, realçada pela assonância com “O!”, reitera a posição do céu como acima de nossas cabeças e retoma sua circularidade através de “*head*”. A expressão “*night and day*”, por sua vez, projeta não só o dever incessante de se cuidar desta atmosfera mas, como imagem, faz-nos visualizar a noite como espaço de tempo em que reina a escuridão, pois o sol está abaixo de nosso horizonte e o dia, esta claridade que o sol dá à Terra, como o tempo que decorre entre o nascer e o pôr do sol, ambos tão intimamente relacionados com nossa percepção do céu. Tal aproximação é ressaltada pela assonância *sky/night*, enquanto a assonância *day/brocade*, envolta pela consoante /d/ em posição inicial e final, o que une as duas imagens sonoramente e enfatiza a similaridade semântica entre a claridade do dia e o brocado, como superfícies.

O cuidado para com a pele do planeta é agora expresso no paralelismo sintático “*must be burnished and rubbed*”, que une novamente as três décimas, metonímica e metaforicamente. Os atos de lustrar ou limpar esfregando, já praticamente sinônimos, encontram-se aqui sobrepostos sonoramente: *burnished/rubbed* formam um quiasmo, além de terem a plosiva /b/ em “*be*” e “*by*” envolvendo-as, deste modo intensificando a aproximação som/sentido. O fato de “*sky*” não estar precedido de artigo, como “*satín*” e “*brocade*”, equipara-o por contiguidade a “*and sky*” também como um tecido.

As mãos que trabalham incansável e amorosamente aparecem agora pela terceira vez no ode – “*by hands that are loving*” – recuperando as imagens das mãos da lavadeira que ama e acaricia seus linhos e das mãos alisando os lençóis d’água. Ao transformar o trabalho de lustrar o céu e de limpá-lo de suas nuvens novamente em ato de amor, elas permitem que o azul, com suas conotações simbólicas de céu ensolarado, afastamento da Terra, imensidade e profundidade do espaço superior e – como a cor do Éden – consequentemente simbólico também de eternidade, harmonia e espiritualidade, possa novamente irradiar seu brilho. Por extensão, as mãos amorosas permitem que as

estrelas possam continuar brilhando e assim nos impregnar com suas associações simbólicas de luz celeste, imortalidade, alma, esperança e pureza, enquanto a expressão “*within and above*” em relação ao céu aponta para as estrelas no interior, mas também acima da abóbada celeste, atribuindo-lhes portanto uma dimensão cósmica.

O último verso da terceira décima – “*and the hands keep on moving*” – que corresponde ao terceiro verso do mote de Neruda, estabelece uma intertextualidade implícita com o verso “*each day, hands re-create the world*” da ode. A sucessão de dias em Neruda, retomada na expressão “*night and day*” de Page em relação ao céu, faz com que haja uma sobreposição semântica entre as duas imagens, pois as mãos que recriam diariamente o mundo são as mesmas mãos que noite e dia lustram o céu e as estrelas. O fato de a estrofe terminar com um verbo que indica continuidade seguido de um gerúndio indicativo de movimento contínuo realça ainda mais o trabalho incessante das mãos, além de sugerir um encadeamento com a estrofe seguinte.

As orações desse período encontram-se novamente unidas por paralelismos sonoros como a rima *loving/shining/moving* amalgamando as funções dos três gerúndios em uma só, pois amar é lustrar, é trabalhar com as mãos a fim de fazer o planeta brilhar. A identificação é enfatizada pelo paralelismo fonológico, sintático e semântico em “*and the stars keep on shining/and the hands keep on moving*”, no qual “*moving*” – sugerindo o movimento contínuo de limpar, lustrar, passar – leva a “*shining*”, como se os objetos lustrados em troca se pusessem a brilhar, fazendo com que os dois verbos se tornem de novo complementares, além de conotarem pelo emprego do gerúndio que nada pode deter seu movimento, assim como nada pode deter o brilho das estrelas. A aliteração *blue/blazons* mais uma vez aproxima sujeito e ação enquanto as mãos iconizam o formato de estrelas de cinco pontas, levando a uma sobreposição de ambas as imagens, como se as mãos, ao lustrarem o céu, também adquirissem o brilho das estrelas.

A quarta décima retoma quase que inteiramente, em seu primeiro verso, a construção paralelística do primeiro verso do mote de Neruda – “*it has to be spread out, the skin of this planet*” – construção que percorre, como visto, a ode inteira. A substituição de “*spread out*” por “*made bright*”, enfatiza, pela terceira vez, o dever de fazer brilhar a pele deste planeta, “*till it shines in the sun like gold leaf*”, imagem na qual estão amalgamadas a cor dourada do sol e a cor amarela e brilhante do ouro, intensificando assim seu brilho. Simultaneamente, “*gold-leaf*”, além de denotar as

folhas de ouro usadas em douração, também ressalta a identificação da superfície do planeta com uma pele preciosa – resgatando o brilho das piritas da segunda décima – enquanto *leaf*, como folha, retoma a imagem das folhas nas hastes ou ramos das árvores e, claro, as imagens da vegetação na mesma décima. Paralelismos sonoros impregnam igualmente essas imagens – como a assonância *bright/shine/like* sobrepondo o ato de brilhar com o brilho, a aliteração parcial *sun/shines* aproximando o sujeito da ação e a repetição da líquida /l/ em *till/like/gold/leaf* conferindo uma fluidez a esta linha já impregnada de cor – tornando-as mais memoráveis visualmente.

Como consequência do ato de lustrarmos a superfície do planeta, dá-se a união do céu com a Terra, da abóbada azul com este mundo, que assim simultaneamente vem a simbolizar a escada para a eternidade. Esta união é projetada pela imagem dos arcanjos – anjos de ordem superior que ficam ao lado do trono de Deus – que irão cuidar dos “metais” dessa superfície, como o latão verde das árvores, relvas e musgos, e polir as hastes ou varetas cujo brilho a chuva ofuscou. Os paralelismos sonoros entre *then/attend* formando quase uma rima interna, acrescidos da repetição das nasais /n/m/ e das líquidas /l/ em “*archangels*” e “*metals*”, dão continuidade sonora ao verso, além de aproximar os termos, enquanto a assonância em *polish/rods* e a aliteração em *rods/rain* unem mais uma vez o verbo e o objeto, e o objeto com a camada líquida que o cobre.

Os seis versos do período seguinte, encerrando a ode, ampliam a ideia anterior, acrescentando-lhe conotações bíblicas, pois agora os próprios serafins – espíritos celestes da primeira hierarquia dos anjos e associados ao amor, luz, fervor e pureza – irão interromper seus cantos e hinos de louvor para cumular a Terra de bênçãos, alegrias e louvores. A aliteração em *seraphim/stop/singing/hosannas*, a rima inicial em *blessings/blisses*, bem como a rima interna em *blisses/praises*, todas aproximando as palavras quanto ao sentido, conferem novamente às duas linhas uma aproximação semântica, confirmada em nível morfológico pelo plural dos substantivos *hosannas/blessings/blisses/praises* sugerindo a grande quantidade de dádivas – como uma chuva torrencial – que serão concedidas ao planeta Terra.

Com esses dois versos encadeados, cuja leitura iconiza sonoramente a ação ininterrupta das bênçãos derramadas sobre a Terra, atingimos uma pequena pausa após “*and,*” como que para preparar a locução adjetiva “*newly in love*” que precede o último paralelismo: “*we must draw it and paint it [...]*”. O quiasmo “*newly in love, we*”

(n.wl./n/l.v/w.) – no qual o sujeito “we” está contido no advérbio “newly”, a terminação “-ly” prenuncia o aparecimento de “love” e “new-” é ecoado em “in”, unindo desta maneira sonoramente o sujeito e o sentimento através do advérbio, como se a locução formasse um todo indissolúvel – dá a essas quatro palavras o poder de abarcar o tema de todas as décimas anteriores. Simultaneamente, ao retomar a temática do amor iniciada na primeira décima, o paralelismo “it has to be loved” perde a impessoalidade que mantinha nas décimas anteriores com a personificação do sujeito em “we must”, como se o emissor impessoal, agora transformado em um “nós” poético, assumisse novamente seu compromisso de amor e de zelo para com o planeta:

We must draw it and paint it
 Our pencils and brushes and loving caresses
Smoothing the holy surfaces. (grifos meus)

Se até agora os verbos precedidos pelo paralelismo “it has to be/ it must be” estavam relacionados principalmente às ações exercidas por uma lavadeira – amar, acariciar, estender, lavar, polir, engomar, lustrar, passar, dobrar, frisar e esfregar essa superfície que reveste nosso planeta –, temos repentinamente uma nova obrigação para com essa pele: desenhá-la e pintá-la com cores, tintas, lápis, como um artista com a palheta – a aliteração *paint/pencils* ressaltando a sobreposição semântica dos dois verbos – ou como um poeta com as palavras. A repetição do conectivo “and”, por sua vez, em “our pencils and brushes and loving caresses”, leva à identificação, por contiguidade, de “loving caresses” com “pencils and brushes”, assim como já havia identificado os atos de desenhar e pintar. Desta vez sobrepõe, em “loving caresses”, o fazer artístico com o fazer amoroso de uma lavadeira, ou de um amante, ou ainda de uma mãe – a rima *brushes/caresses* intensificando esta aproximação. “Loving caresses”, por sua vez, estabelece também uma intertextualidade explícita com a primeira décima, na qual a repetição de *loved/loves/lover/loved/beloved* e de “caressing” reforça a aproximação semântica da primeira e da última décimas.

O último verso da décima e do mote de Neruda, “*smoothing the holy surfaces*”, confirma a sobreposição dos atos de alisar e acariciar contidos em “*smoothing*”, resgatando não apenas a imagem dos lençóis d’água, mas também a imagem dos linhos e musselinas alisados e acariciados com as mãos. A aliteração, mais uma vez, relaciona

as palavras *smoothing/surfaces*, enfatizando a aproximação semântica do verbo e do objeto – como se “*surfaces*” fosse um complemento natural para “*smooth*” – e, também inversamente, sacramentando o trabalho das mãos que passam a ferro e alisam essas superfícies.

Todas as imagens de extensão e dimensão contidas em “*the skin of this planet*”, a partir do mote e através das décimas, agora se metaforizam em “superfícies sagradas”, pertencentes a Deus, atribuindo assim à Terra a qualidade do sagrado, inviolável, que deve inspirar nossa profunda veneração. Esse processo, mais uma vez, reescreve e recontextualiza a ode de Neruda, pois as “*sagradas superficies*” são simultaneamente os linhos, as telas e os algodões que chegam do combate das lavanderias, brancos e castos como a espuma do mar do qual saíram e renascidos como a pomba que surge da energia cósmica da luz e da força criadora da poesia.

Ao sugerir que a poesia “consiste em palavras, cujo sentido é preservado e que, pela magia do trabalho prosódico do poeta, alcançam um ‘sentido-além-do sentido’”, como também ao dizer que cabe ao filólogo, como crítico linguístico discreto, “assinalar o modo como se deu a transfiguração”, retrazendo “paciente e analiticamente o caminho do racional ao irracional – distância que o poeta pode ter coberto de um único salto audaz”, Leo Spitzer (2003, p.39) vem a confirmar a função do trabalho analítico intertextual realizado acima: assinalar de que modo Page, ao fazer uso de glosas, rearticulou o texto de Neruda em uma nova construção metalinguística, ampliando seu espaço semântico e operando sua reescrita crítica.

Retomando, pois, as questões propostas na introdução, constatamos que:

- se a assimilação dos enunciados pré-existentes de Neruda se processou com sua repetição no final das glosas de Page, a transformação e a recriação desses engastes intertextuais, assentados sobre isotopias metonímicas e metafóricas, processaram-se por meio de paralelismos morfológicos, sintáticos e semânticos que impregnam o corpo das glosas. Esses paralelismos, além de promoverem a coerência semântica intratextual, são enriquecidos pelos paralelismos sonoros ou isotopias fônicas que reverberam ao longo das linhas, realçando a intensa coesão do plano de expressão e do plano de conteúdo;
- as glosas, ao re-escreverem Neruda, ampliando e comentando a temática de cada verso do mote e assim transformando o arquiteito por desenvolvimento de suas virtualidades

semânticas, estabelecem simultaneamente um dialogismo metalinguístico e metapoético com o mesmo: cada palavra e cada imagem poética da glosa dialogam com cada palavra e com cada imagem poética do mote, simultaneamente comentando-o. Estabelecem também um dialogismo com a ode completa de Neruda, por meio da isotopia temática subjacente e unificadora e que é trazida à tona com o louvor ao trabalho das mãos, projetado através do dever de amar e cuidar da pele deste planeta, a fim de que ela possa ressurgir, como a poesia da espuma do mar, em toda sua pureza, castidade e beleza; – o poema de Page deve ser considerado também uma reescrita crítica do texto original de Neruda, pois ao usá-lo e ampliá-lo nas glosas, exhibe ostensivamente o refazer do arquitexto.

O trabalho intertextual de Page revela-se, portanto, como uma construção metapoética altamente lúdica, criativa e reveladora de sua veneração pelo Planeta Terra – *oikos* sagrado e poesia.

REFERÊNCIAS

- CUDDON, J. A. **Dictionary of literary terms and literary theory**. London: Penguin, 1992.
- HOMER. **The odyssey**. Trans. A.T. Murray. London: Heinemann Ltd., 1953 (v. I).
- JAKOBSON, R. Poesia da gramática e gramática da poesia. In: _____. **Linguística. Poética. Cinema**. São Paulo: Perspectiva, 1970. p.65-79.
- JENNY, L. A estratégia da forma. In: LAURENT, J., et al. **Intertextualidades**. Coimbra: Almedina, 1991. p.5-49 (**Poétique** – Revista de teoria e análise literárias, n.27).
- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 9.ed. São Paulo: Cultrix, 1999.
- NERUDA, P. **A new decade: poems 1958-1967**. Trans. B. BELITT & A. REID. New York: Grove Press, 1969.
- _____. **Plenos poderes**. Buenos Aires: Losada, 1957 (**Obras completas**, v. II).
- PAGE, P.K. **Planet earth: poems selected and new**. Erin: The Porcupine's Quill, 2002.
- REIS, C.; LOPES, A.C.M. **Dicionário de teoria da narrativa**. São Paulo: Ática, 1988.

SHIPLEY, J. T. **Dictionary of world literary terms**. London: Allen & Unwin, 1970.

SPITZER, L. **Três poemas sobre o êxtase**. São Paulo: Cosac & Naify, 2003.

VRIES, A. de. **Dictionary of symbols and imagery**. Amsterdam: North-Holland, 1974.

Artigo recebido em 01/05/2010.

Aceito para publicação em 02/06/2010.

OS DEUSES SE TORNAM HUMANOS: A POESIA DE ALEXEI BUENO

GODS BECOME HUMAN: ALEXEI BUENO'S POETRY

Alexandre de Melo ANDRADE⁷

RESUMO: O artigo se propõe à leitura de alguns poemas de Alexei Bueno – poeta contemporâneo que teve sua primeira obra publicada em 1984 –, intentando elaborar aspectos críticos que digam respeito à retomada de elementos da tradição clássica em sua poesia. Muito além dos aspectos formais, que também dialogam com aspectos poéticos cultivados no passado, a preocupação maior é verificar como o poeta reintroduz os deuses da mitologia grega em sua escrita poética, encarnando-os num historicismo que desvela os conflitos do homem moderno. A obra *Poemas gregos* (1985), onde a humanização dos deuses é evidente, servirá de apoio para esta abordagem.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Alexei Bueno; Tempo mítico; Tempo histórico; Mitologia grega.

*ABSTRACT: This article aims at reading some Alexei Bueno's poems – a contemporary poet that had his first work published in 1984 –, intending to prepare critical aspects about appropriation of classical tradition elements in his poetry. Beyond formal aspects that dialogue with poetic aspects from the past, the preoccupation is to check how this poet restores Greek mythology gods in his texts, personifying them in an historical time that uncover modern human conflicts. His *Poemas gregos* (1985), where gods become human with frequency, will be useful to this explanation.*

KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; Alexei Bueno; Mythical time; Historical time; Greek mythology.

⁷ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Bolsista CAPES) – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Araraquara – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil – E-mail: alexandremelo06@uol.com.br

A obra de Alexei Bueno vem ganhando contornos significativos na lírica brasileira contemporânea. Desde 1984, quando o poeta publicou *As escadas da torre*, sua poesia tem sido apontada como contemporânea de si mesma ao mesmo tempo em que reitera o eu das poesias de outrora. Rompendo as barreiras do tempo, o poeta considera que a poesia é “só uma”, o que lhe permite transitar por vários caminhos poéticos: do clássico ao romântico, do barroco ao decadentismo-simbolismo, desfazendo o sentido de “escola” inerente a estes grupos. Nomes da poesia e da crítica, como Bruno Tolentino, Marco Lucchesi, Antonio Carlos Secchin, Ivan Junqueira, Adriano Espínola, Waly Salomão e Ferreira Gullar ressaltam a qualidade dos versos de Alexei, premiando seu estilo e a forma como lida com as dúvidas e os grandes assombros do homem contemporâneo.

Nascido no Rio de Janeiro em 1963, Alexei tem se dedicado – além da produção poética – à organização de antologias poéticas de grandes nomes da poesia brasileira. Considerando-se dissociado de qualquer messianismo doutrinário, o poeta polemizou aspectos da poesia brasileira, como o movimento concretista, indispondo-se com o grupo tropicalista e com partidários de sectarismos literários. Porém, à parte de qualquer embate ideológico entre grupos literários, o que nos preocupa é tão somente a obra do poeta, que desde sua primeira aparição, em 1984, demonstra um diálogo com tópicos da literatura contemporânea, ao mesmo tempo em que resgata estilo e temas clássicos. Rompendo os limites entre contemporaneidade e tradição, o escritor de *Lucernário* se opõe ao próprio conceito de “esgotamento da poesia”, acreditando ser a poesia uma “coisa única”, de onde sobrevém uma poética que almeja a incorporação de todos os estilos.

Um dos aspectos da literatura contemporânea é a retomada do estilo e dos motivos clássicos. Poetas como Ivan Junqueira, Antonio Cícero, Adriano Espínola e Alexei Bueno reabsorvem a estética clássica, fundindo o tempo mítico ao tempo histórico, de onde emerge uma poesia metafísica, que interroga a dúvida contingente por meio de arquétipos da Antiguidade. Alexei, em todas as suas obras poéticas, une o formalismo classicizante a uma sensibilidade que lhe aponta na camada dos versos. Domina a arte com maestria; porém, importa-lhe mais o engenho. Se o artesanato é

primordial, ele por si só não lhe interessa, pois sempre foi contra a redução da poesia a ele. O poeta se interessa, portanto, muito mais pelo engenho do que pela arte.

A obra *Poemas gregos*, desenvolvida em setembro e outubro de 1984 e publicada em 1985, serve-nos de apoio para o entendimento dos aspectos basilares sobre os quais se assentam os poemas do escritor carioca. Distribuídos em 55 poemas sem título (o que também nos remete ao sentido clássico de unidade entre os textos), os versos brancos obedecem a uma métrica interna a cada poema, com preferência por decassílabos e hexassílabos, em estrofes regulares. Já no primeiro poema (“Dos homens, porque as têm”), o poeta manifesta a oposição entre a efemeridade e a permanência, que será recorrente em toda a obra. Tomemos a primeira estrofe:

Dos homens, porque as têm,
As faces vão-se embora,
Enquanto, na alvorada,
Os de hora breve pássaros
Por anos sem lembrança
São sempre o mesmo canto.

(BUENO, 2003, p. 171).

O poeta demonstra, em toda a sua produção poética, certa angústia com a passagem do tempo. Sua poesia brota dessa preocupação com a irreversibilidade do tempo, aliada aos fatores de permanência da paisagem – que no caso do poema acima é representado pelo canto do pássaro – e dos conceitos. Os deuses da mitologia ressurgem, nos seus versos, justamente para atestarem e garantirem a permanência dos mesmos assombros que atordoam a consciência do homem em sua angústia consequente da constatação da sua própria finitude.

As Parcas, entidades mitológicas responsáveis por tecerem e cortarem o fio da vida, aparecem nos três primeiros textos de *Poemas gregos*. Em “Os deuses, como nós, não sabem nada”, o poeta assim encerra seus versos:

E abraçados choramos. E no Olimpo
Até os divinos temem
Então, como sentidos

Que a eles mesmos a Parca há de cortar.

(BUENO, 2003, p. 173).

Os deuses, aqui, assumem uma condição humana ao serem apresentados, também, como seres condenados ao medo e à finitude, ou seja, à consciência de morte. Em sua obra, tanto o homem é lido por meio da referência mitológica como os deuses são reinterpretados por via da intersecção com o humano. A atemporalidade mítica se confunde, então, com a temporalidade humana. O poema “Tudo, menos tu, Cronos, morrer pode”, que aparece na obra logo após o último poema supracitado, patenteia essa relação entre os homens e os deuses de que estamos falando. Vejamos:

Tudo, menos tu, Cronos, morrer pode.
 Mesmo os deuses à morte estão sujeitos.
 Mesmo o Fado, que até a eles subjuga,
 Não se interpõe a ti.

Só tu reinas, e findos ainda um dia
 Os deuses, e os mortais, e os mundos todos,
 E o olímpico monte em pó tornado,
 Tu, eterno, seguirias.

Pois, mais que os nossos olhos que te vissem,
 Num vácuo até de ti, sem quem a olhasse,
 Tua gota a cair continuaria,
 Sem gota, ou queda, ou nada.

(BUENO, 2003, p. 173-174).

O poema apresenta pares de oposição que contribuem para a dualidade estabelecida entre a divindade e o homem: “deuses” x “morte” (primeira estrofe), “deuses” x “mortais”, “findos” x “eterno” e “olímpico monte” x “pó tornado” (segunda estrofe), “olhos que te vissem” x “sem quem a olhasse” (terceira estrofe). Todas essas aparentes contradições são superadas em favor da aproximação provocada entre os elementos da divindade e a experiência finita do homem, pois, pelo olhar poético, tudo está fadado à morte, até mesmo os deuses. Uma oposição maior fundamenta todo o

texto, expressa pela primeira e pela última palavra do poema: “Tudo” x “nada”. Esta oposição resume todas as outras quando relativiza a existência dos seres, já que tudo é interposto e subjugado pelo “Fado”.

Neste sentido, o único a permanecer, num constante fluir, é o tempo, representado no poema pela figura mitológica de Cronos. De acordo com a mitologia grega, Cronos era a divindade suprema da segunda geração de deuses; sendo titã do tempo e casado com Reia, engolia seus filhos ao nascerem para não correr o risco de ser destronado por eles. Em Alexei, como a preocupação com o fluir do tempo e com o desgaste de tudo é uma constante, a figura de Cronos aparece bem a propósito, elevando o texto a uma alegoria que reforça a angústia do eu lírico mediante a brevidade da vida.

Este poema – como tantos outros de A. Bueno, especialmente os que compõem os *Poemas gregos* – inscreve-se numa medida padronizada, tendo três versos decassílabos e um hexassílabo em cada estrofe. Ricardo Reis, heterônimo pessoano, utilizava essa mesma variação de dez e seis sílabas poéticas em poemas que também retomavam a tradição mitológica para falar da transitoriedade das coisas. O poema “Tão cedo passa tudo quanto passa”, construído também sobre a oposição “tudo” x “nada” que nele se reitera, exemplifica esse aspecto do heterônimo:

Tão cedo passa tudo quanto passa!
 Morre tão jovem ante os deuses quanto
 Morre! Tudo é tão pouco!
 Nada se sabe, tudo se imagina.
 Circunda-te de rosas, ama, bebe
 E cala. O mais é nada.
 (PESSOA/REIS, 1988, p. 99).

Alexei Bueno sempre foi leitor de Fernando Pessoa e heterônimos, conforme já declarou em várias entrevistas, e não é exagero afirmar que Ricardo Reis lhe confere enorme fascínio pelo uso dos expedientes clássicos, como o cuidado com o metro versificatório e a apropriação das entidades mitológicas. Além desses aspectos, outros aproximam os *Poemas gregos* à poética de Ricardo Reis, como a utilização dos versos brancos e a alusão à efemeridade dos seres, desde as formas naturais até o próprio homem. Porém, no heterônimo pessoano, a passagem do tempo não causa angústia, e o

poeta parece buscar nos deuses a simplicidade e o equilíbrio. Em Alexei, os deuses não servem como fonte de elevação, mas de identificação com os próprios dramas da experiência humana.

O poema “Tudo, menos tu, Cronos, morrer pode” ainda é riquíssimo pelos recursos fônicos nele distribuídos, que o tornam rítmico e magistralmente cadenciado. Recusando a rima tradicional, o poeta lança mão de outros recursos que igualmente tendem a uma marcação rítmica entre as palavras que finalizam os versos. As palavras “pode”, “dia”, “todos”, “tornado” e “nada”, distribuídas ao longo do poema no final dos versos, fazem vibrar aos ouvidos o fonema /d/, com o reforço do fonema /t/, ambos labiodentais. Os vocábulos “sujeitos” e “subjuga”, em igual posição, no segundo e no terceiro verso da primeira estrofe, causam também uma identificação sonora. As formas verbais “seguiriam” e “continuará” sobrepujam a reiteração do fonema vocálico /i/, bem como as formas verbais “vissem” e “olhasse”, no terceiro e quarto versos da última estrofe, que sonorizam o fonema /s/. Nenhuma das palavras que finalizam os versos fica à margem desse espelhamento sonoro.

Na última estrofe, quando o poeta metaforiza o tempo ao considerá-lo gota que cai continuamente (“Tua gota a cair continuaría, / Sem gota, ou queda, ou nada.”), usa um ritmo muito pertinente a esse transcorrer do tempo, pois “gota”, “queda” e “nada”, colocadas lado a lado, são dissílabas paroxítonas, tendo na última sílaba a reiteração dos fonemas /t/ e /d/, repetindo o que já vinha fazendo ao longo dos outros versos, conforme expusemos acima. Toda essa vibratilidade contribui para o efeito titânico que Cronos, sob a ótica do sujeito lírico, exerce sobre todos os seres, devorando-os pelo desgaste e pelo envelhecimento.

Na medida em que Alexei humaniza os deuses, torna a condição humana ainda mais precária, já que isenta da proteção deles. O poema “Tanto por nós os deuses se interessam” faz dessa desmitificação matéria de poesia:

Tanto por nós os deuses se interessam
 Quanto nós pelos vermes detestáveis
 Que rondam nossos pés. Quase os não vemos,
 E, vendo-os, os matamos.

Portanto, nunca aos deuses atribua,

Mortal, teu claro dia, ou teu suplício,
 Já que ambos, quando vêm, não nos vêm deles,
 E nem do Fado ao menos.

Pois este é a própria ausência, e a ela se curvam
 Os imortais, e o mundo, e os céus, e os homens,
 E é bem por nossa sorte que os do Olimpo
 Não reinem sobre nós.

Pois se assim, como julga o vulgo, fosse
 Desgraças muito mais nós sofreríamos
 Pois em nós os de lá descontariam
 Seu tédio, ou sua dor.

(BUENO, 2003, p. 178-179).

O eu poético expressa, neste caso, a carência do absoluto; desacreditado da influência dos deuses na vida humana, ratifica o sentimento de abandono na contingência e na mortalidade. Comparando o interesse dos deuses por nós com o interesse nosso pelos vermes, debocha da miséria humana e da busca pelo Absoluto (“E é bem por nossa sorte que os [deuses] do Olimpo / Não reinem sobre nós”). Se os deuses existissem, “como julga o vulgo”, seriam também dotados de “tédio” e “dor”, o que intensificaria sua ira sobre os homens. “Tédio” e “dor” – referências às “desgraças” sofridas pelo homem – viriam, por extensão, dos deuses, pois seriam imantados pelas mesmas moléstias da vida prática.

A propensão ao vazio e, conseqüentemente, à angústia, é uma tônica do mundo moderno, quando os valores são destituídos de carga espiritual, causando ruptura com a harmonia cósmica e contribuindo para a consciência histórica. O Romantismo trouxe em seu bojo essa contradição entre a ordem perdida e o caos da vida circundante na esfera do “real”; a linearidade do tempo histórico, oposta à circularidade do tempo mítico, separou a divindade do humano, a carne do espírito, e, por isso, o tempo presente foi sucumbido pela busca do passado e pela adesão às utopias. Segundo J. Guinsburg (1993, p.21; grifo do autor), no Romantismo

[...] é que foi gerada a ciência histórica moderna. Ainda que se lhe oponha muitas vezes em espírito e tendências e, certamente, na metodologia de pesquisa e síntese, ela recebeu dele não apenas uma idéia de História, mas a efetiva percepção do homem como ser histórico, na *práxis* e no pensamento. Por isso talvez não seja exagero dizer que com o Romantismo e sua revolução historicista se enceta a era propriamente historiocêntrica da História.

Essa “revolução historicista” citada por Guinsburg aparece nas poéticas da modernidade por meio da constante fragmentação do eu e da consciência de finitude. As mitopoéticas do Romantismo e a preocupação com o devir adentram a contemporaneidade, rebordando as fraturas provocadas pelo “tédio” e pela “dor”, e fazendo da poesia uma possibilidade de permanência.

Lars Svendsen (2006, p. 43), em discurso sobre o tédio, diz que “[...] o tédio profundo assemelha-se a uma espécie de morte [...] O tédio tem a ver com a finitude e com o nada [...] Na inumanidade do tédio ganhamos uma perspectiva de nossa própria humanidade.” A poesia de Alexei é provida dessa “humanidade”, pois a voz poética de seus versos, ao retomar os deuses, não busca um amparo, mas uma possibilidade de existir e uma ressignificação da consciência, do ser e da própria palavra poética. Ressignificar incide em permanecer no paradoxo, e não em desfazê-lo; a poesia de hoje deve refutar o lugar-comum e o esgotamento, e propor a tensão entre o usual e o inusitado, em constante “desprocesso” e desautomatismo. Retomando as palavras de Carlos Ávila (1995, p. 121), a poesia atual deve “Experimentar, sondar novas abordagens do real (até mesmo para superá-lo), buscar o não-dito e não o encontrando procurar uma forma nova de dizer o já dito...” Em Alexei, a poesia se ressignifica quando busca, na imagem arquetípica dos deuses, a tradução dos conflitos e dos paradoxos da existência; ela se faz poesia por manter-se na tensão entre o absoluto e o relativo, tendência que já vinha desde o Romantismo, conforme dissemos.

Vale lembrar, nesta altura, o que Affonso Ávila (2008, p. 167-168) nos diz em “Poesia nova – Uma épica do instante”: “O poeta novo, impondo-se uma responsabilidade definida perante o significado da linguagem, impôs-se também uma liberdade absoluta de pesquisa e criação.” Recusando o que o crítico chama de “propedêutica ingênua”, o poeta contemporâneo tentou

[...] a busca de uma *tensão* semântica apta a fazer do texto poético uma forma de comunicação impregnada de contemporaneidade. Para atingir tal objetivo, ele repugna as regras fixas do jogo, dessacraliza as convenções peremptas de significação e inventa suas próprias soluções contra os expedientes institucionalizados. (ÁVILA, p. 168; grifo do autor).

Em “Tanto por nós os deuses se interessam”, os termos “vermes detestáveis”, “suplício”, “ausência”, “desgraças”, “tédio” e “dor” enfileiram as sensações trazidas pelo historicismo. O poeta ainda transforma (ironicamente) em sorte o descaso dos deuses do Olimpo para com os homens, pois que sua influência maligna levaria em conta a mesma sensação de angústia provocada pela finitude. Dessa forma, a passagem do tempo é inerente aos deuses, que também sofreriam, caso existissem, o tédio e o sofrimento.

A reiteração da conjunção “pois” nas duas estrofes finais intenciona o caráter explicativo do poema e a constatação da ausência dos imortais no mundo. Os recursos fônicos utilizados na tessitura dos versos retomam os mesmos utilizados no poema anteriormente comentado, o que demonstra ter, o poeta, uma apreciação por certo ritmo que valoriza os fonemas consonantais /d/ e /t/, cuja base estaria no jogo das palavras (opostas) mais utilizadas em suas poesias: deuses – mortais; vida – morte.

O poema “Por que, Dionisos, te enches do teu vinho”, também de *Poemas gregos*, permite-nos uma leitura satisfatória que comprova os aspectos que nos propomos delinear aqui:

Por que, Dionisos, te enches do teu vinho
 Se nada pode a morte contra ti,
 E o tempo não te arranha mais do que uma
 Formiga a uma montanha?

Por que bêbado vives, se és eterno,
 E conheces que o vinho é mais precioso
 Para os que sabem quão secos um dia,
 Só pó, serão na estrada?

Não te compreendo, pois, senhor da vinha,
A ebriedade! Ou será que há um tédio
Enorme em não morrer? Ou sóbrio sentes
Que tombarás também?

(BUENO, 2003, p. 184).

Ainda obedecendo ao padrão estrófico e versificatório dos poemas anteriores, o poeta retoma novamente uma figura mítica. Dioniso era o deus grego equivalente ao deus romano Baco, das festas, do vinho, do lazer e do prazer; no poema de Alexei, ele surge como um interlocutor a quem se dirige a voz interrogativa do poeta. Considerado imune à força destrutiva do tempo, o poeta não compreende a razão de sua constante embriaguez. Essa sobreposição de interrogações espalhadas pelo texto ironiza a condição do deus, constatando nele um apelo transcendente que não seria necessário à sua divindade. O vinho, inerente à figura de Dioniso, denuncia, sob o olhar do eu lírico, sua superioridade, e associa-o à própria figura humana em sua negação ao mundo real. Elemento largamente associado à poesia romântica, o vinho conota a fuga à existência prática, a libertação dos sentidos e, por consequência, contribui para o transcendentalismo. A adesão a essa embriaguez seria, então, própria àqueles que serão “secos um dia” como “pó [...] na estrada”, e não àquele contra quem “nada pode a morte”.

Dessa forma, o poema revela um olhar duvidoso que o eu poético lança sobre a figura mítica. O poeta desmitifica o mito, retomando-o; eterniza-o, tornando-o à semelhança do homem. A ironia presente no texto desvela uma ruptura entre o finito e o infinito, entre a brevidade e a eternidade. Fundamentada no Romantismo, a ironia moderna arranha os princípios estabelecidos pelos princípios clássicos, destruindo a ordem estabelecida no macrocosmo para fazer sangrar o caos instituído pelo microcosmo. A poética de Alexei representa, dessa forma, uma tendência da poesia contemporânea que justamente leva ao extremo a ironia romântica, que nele se realiza por meio da reabsorção das mitológicas clássicas, suplantando-as ao tempo histórico.

Novamente o poeta provoca uma interseção entre o humano e o deus grego através da palavra “tédio”. Conforme já dito, o tédio caracteriza-se, no mundo moderno, por consciência de finitude e morte; além disso, o tédio ainda significa ausência de

sentido, mergulho no nada, no vazio. O tédio de Alexei se associa à falta de perspectiva num mundo pelo qual nem mesmo os deuses se interessam e à carência de um absoluto propiciado pela revelação do homem nos deuses, e não o contrário. No poema acima, o tédio motiva a embriaguez de Dioniso ou porque a eternidade não lhe apraz (“[...] há um tédio / Enorme em não morrer?”) ou porque ele também é passível de morte (“[...] Ou sóbrio sentes / Que tombarás também?”). Em todos os casos em que o tédio aparece, está associado ao tempo, e o tempo é a grande pedra de toque da poesia de Alexei; a partir dessa relação entre o fluxo temporal e o homem, o passado migra para o presente, num momento tenso em que ainda persistem as grandes dúvidas existenciais e metafísicas.

Motivado pelos temas pertinentes à poesia brasileira contemporânea, Antônio Donizeti Pires (2008, p. 29; grifo do autor) assim se expressou:

Mas a poesia contemporânea brasileira também se apropriou e se apropria de vários temas clássicos [...]. Qual seria, então, a diferença? [...] tais poetas [...] têm se alimentado dos cacos da tradição e os têm atualizado em clave crítica, irônica e paródica, numa espécie de **correlato subjetivo** da fragmentação e do esfacelamento que vincam o eu, o mundo, a prática poética da modernidade. Depois da morte de Deus e do homem, depois da falência de todos os projetos, depois da própria des-função do poeta na sociedade, resta a ele apenas a certeza absoluta da poesia: ou seja, pura consciência da linguagem; não mais adesão a um estado de coisas supostamente uno, perfeito e equilibrado.

Tal alusão cabe perfeitamente à poética de que estamos tratando; Alexei se apropria criticamente desses “cacos da tradição”, atualizando-os por meio de uma postura irônica que nega a soberania das verdades absolutas. No sentido de Schiller (1991), diríamos que sua poesia se opõe à poesia ingênua dos clássicos antigos, e insere-se na tradição da poesia sentimental, que surge da cisão trazida pela modernidade e da consciência crítica sobre os valores absolutos e sobre a própria poesia. Fundindo a originalidade mítica à consciência histórica, o poeta de *Em sonho* colabora no processo de fragmentação da consciência e de esgotamento de fórmulas. Conforme aludido por

A. Pires, o equilíbrio cede lugar à “pura consciência da linguagem”, e o poeta (neste caso, estamos realmente falando de Alexei) entende a poesia como tensão paroxística, erigindo um jogo alimentado pela desconstrução e pelo “refazimento”. Afinal de contas, na tessitura da trama humana, apenas as palavras permanecem, conforme o poeta nos diz nas duas últimas estrofes do poema “Quem versos como eu fiz”:

[...]
 Pois quando o divino ar
 Não mais, como foi sempre,
 Entrar pelo meu peito,
 Aos homens falarei

Ainda, qual o espectro
 Dos mortos, e assim ousou
 Calmo dormir, enquanto
 Minhas palavras velam.

(BUENO, 2003, p. 175-176).

REFERÊNCIAS

- ÁVILA, A. Poesia nova – Uma épica do instante. In: _____. **O poeta e a consciência crítica**. São Paulo: Perspectiva, 2008. p. 167-171.
- ÁVILA, C. Uma ideia da poesia hoje. **Revista USP**, São Paulo, n. 25, p. 119-121, março/maio de 1995.
- BÉLKIOR, S. (Org.). **Texto crítico das odes de Fernando Pessoa/Ricardo Reis**. Tradição impressa revista e inéditos. Lisboa: Imprensa Nacional/Casa da Moeda, 1988.
- BUENO, A. Poemas gregos. In: _____. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p. 160-206.
- GUINSBURG, J. Romantismo, Historicismo e História. In: _____. (Org.) **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 13-21.
- PIRES, A. D. Na senda da modernidade lírica. In: PIRES, A. D.; FERNANDES, M. L. O. (Org.) **Modernidade lírica: construção e legado**. São Paulo: Cultura Acadêmica, 2008. p. 27-50.

SCHILLER, F. **Poesia ingênua e sentimental**. Tradução, apresentação e notas de Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

SVENDSEN, L. **Filosofia do tédio**. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2006.

Artigo recebido em 09/04/2010.

Aceito para publicação em 02/09/2010.

**ENTUSIASMO, DE ALEXEI BUENO, E A POÉTICA DO ENFRENTAMENTO
DO MISTÉRIO**

**ENTUSIASMO, BY ALEXEI BUENO, AND THE POETIC OF MYSTERY'S
FACEMENT**

Suene Honorato de JESUS⁸

RESUMO: O poema *Entusiasmo*, de Alexei Bueno (1998), realiza dois movimentos: constatação da indiferença geral para com a vida e proposição de um novo olhar sobre ela. Entre eles, a negação do sujeito é uma constante. Analisaremos essa constante partindo da ideia de sujeito como todo e qualquer indivíduo e também como poeta, especificamente. Para isso, examinaremos alguns conceitos básicos do Romantismo, momento em que a subjetividade se coloca em primeiro plano. Assim, poderemos compreender como a negação do sujeito tem lugar no poema, formulada pelo procedimento da ironia. O poeta consegue reconstituir a noção de sujeito para promover a identificação com o outro e com o mundo à sua volta e propõe uma alternativa, mesmo que precária, para o enfrentamento do mistério resultante da separação entre sujeito e objeto observada na modernidade.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Alexei Bueno; Negação do sujeito.

ABSTRACT: The poem Entusiasmo, by Alexei Bueno (1998), performs two operations: finding the general indifference to life and proposing a new look about it. Among them, the denial of the subject is a constant. We will analyze this constant according the idea of subject as any individual and also as a poet, specifically. For so, we will examine some basic concepts of Romanticism, when subjectivity stands in the foreground. Thus, we can comprehend how the denial of

⁸ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária (Bolsista CNPq) – Instituto de Estudos da Linguagem – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – CEP 13083-859 – Campinas – SP – Brasil – E-mail: suenehonorato@gmail.com

subject takes place in the poem, formulated by the process of irony. The poet can reconstitute the notion of subject to promote identification with the others and the world around him and proposes an alternative, albeit precarious, to face the mystery of the resulting separation between subject and object found in modernity.

KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; Alexei Bueno; Denial of subject.

O poema *Entusiasmo*, de Alexei Bueno, termina com os seguintes versos: “Esta é a embriaguez. Tomai e bebei todos vós. / Fulgura uma grande luz. Todos dançamos / Perante a porta” (BUENO, 1998, p. 106). O final exclamatório concentra a motivação do poema: acenar, por meio da embriaguez, para a possibilidade de comunhão entre todos os homens. A citação bíblica e a luz fulgurante reforçam a necessidade de reconstituição do sentido da vida pela filiação intemporal ao sagrado. Os verbos no presente (“fulgura” e, correlatamente, “dançamos”) indicam não o instante, mas a ausência do tempo, como tentativa de manutenção desse estado de abertura para o mundo, que o poeta chama de “entusiasmo”. De acordo com Pinheiro (2008, p. 23; aspas do autor),

[...] entusiasmo é o termo grego utilizado para designar todo estado paradoxal de perda de si em proveito de uma potência – e nesse sentido também de uma alteridade – divina. O ‘sujeito’ tomado pelo entusiasmo – ou pelo *transporte* (metáfora) divino – não está mais ‘em si’, mas ‘fora de si’ e ‘em deus’ (*én-theos*).

O sujeito tomado de entusiasmo concretiza o exercício de alteridade em direção ao sentido sagrado da existência. Porém, é preciso notar que, embora a citação se refira ao ritual da Santa Ceia em que Cristo convida ao banquete de seu corpo e sangue, não é ele aqui quem o faz, e sim o poeta. A porta em frente à qual se dança está fechada e a celebração ocorre sem que ela se abra. Pois esta é a “[...] porta do Mistério, / A sem porteiro, a de onde não respondem, / A que talvez não exista, a por onde entramos talvez [...]” (BUENO, 1998, p. 102).

Se a proposta de comunhão finaliza o poema de maneira tão premente, é porque antes o seu negativo foi indiciado: ausência de comunhão, de abertura para o mundo, de deus no mundo dos homens, de sentido para a existência. Escrito em 1997 durante pouco mais de uma semana, em suas pouco mais de vinte páginas o poema se apresenta ao leitor como um grito de indignação ante a indiferença geral que o poeta parece observar no mundo. Corroboram essa impressão o fluxo contínuo da linguagem em versos livres, as pródigas enumerações, o endereçamento de perguntas e o tom muitas vezes interjeitivo. O movimento feito pelo poema conduz o leitor da constatação da indiferença manifestada pelas vidas anônimas e sem brilho – contrapostas aos momentos de glória na História da humanidade – à busca de alternativa para o restabelecimento de sentido para a vida. Esses dois momentos se intercalam até os últimos versos, que fixam uma possível experiência com o sentido de totalidade. Não se deixa de assinalar que essa alternativa seja precária, pois é permeada pela embriaguez da linguagem, que, além de não constituir estado permanente, realiza-se por meio de um instrumento não mais investido da força fundante que o mito bíblico da criação lhe atribuiu.

Porém, no movimento que faz, o poema apresenta uma constante: a negação da existência do sujeito, formulada de diversas maneiras desde a primeira estrofe:

Rocham-se em mim, incontadas, as vidas todas – e as vidas de cada vida –
 Como um turbilhão de pássaros que o vento assopra no mar queixoso.
 Mas *em mim* não existe, o eu foi deixado há muito tempo,
 Longe, como um par de sapatos domésticos de viajante,
 Abandonados, por uso excessivo, numa cidade qualquer
 Não sou, sou o oco, sou o ar onde os pássaros se movem
 Pelas brincadeiras do vento. Todos vêm a mim, todos fogem de mim,
 E de *eu*, que restou? Estou impuro, estou imundo
 Das crostas do existir a vida, como um que se erguesse de dentro de um
 [pântano,
 A lama a soterrar-lhe as formas. Sou o oco da estátua de bronze
 Antes que o metal escorra
 [...]

(BUENO, 1998, p. 83).

O trecho evidencia o desgaste da noção de sujeito. As metáforas apontam, ao mesmo tempo, o turbilhão de vidas que avassalam a percepção do eu e sua afirmação excessiva, o que a esvazia de sentido e requer seu abandono. A negação de si começa pela simples formulação do “não sou” e vai se intensificando com os acréscimos que seguem: afirmação de ser o vazio, ser perpetrado por outros sentidos, ser rejeitado, perder a forma devido à assimilação de todas as vidas e, por fim, ser o vazio da forma antes que esta se fixe. Como consequência do desgaste da noção de sujeito, o poema assinala a separação entre sujeito e objeto, sintomática da indiferença percebida pelo poeta:

Tudo que houve se desmentiu, tudo criou, perene
 Um corpo monstruoso que vive e que não é, o corpo do que não é o
[ser.
 Andamos dentro dele, vazios de toda a cognição e toda a verdade.
 As ruas todas do mundo, os atalhos, os becos, as estradas
 São as veias e as artérias do seu corpo inapreensível
 Onde escorremos, no nosso peculiar ritmo de insetos
 (Se nos veem de muito alto), como um anêmico sangue que se desfaz
[julgando viver
 [...]
 (BUENO, 1998, p. 85).

O “corpo monstruoso que vive e que não é” figurativiza o mundo objetivo, descrito como um Monstro cuja existência não reconhecemos, porque o sujeito está esvaziado de percepção. Embora vazio, o sujeito é o sangue que preenche as artérias desse Monstro, mas não consegue acessá-lo. Por isso o sangue que corre não tem consistência, não confere vida. Separados sujeito e objeto, ambos são impedidos de existir.

Embora a separação entre sujeito e objeto seja iminente na metafísica clássica, a percepção aqui indicada denuncia uma atitude passível de ser situada no que se convencionou chamar modernidade, momento em que ela teria se fortalecido tendo-se em vista a consolidação e consequente desgaste da noção de sujeito. Partindo-se do pressuposto de que o Romantismo inaugura algumas das linhas de força da

modernidade, procuraremos analisar a negação do sujeito no poema em duas perspectivas: entendendo o sujeito como todo indivíduo e, especificamente, como poeta.

Uma das maneiras de se compreender a modernidade, ainda tão indefinida, é olhá-la a partir de seu extremo, ou seja, as sociedades arcaicas, o que dá a medida da drasticidade das transformações sofridas dentro de uma escala temporal. É possível, numa explanação um tanto quanto vaga, vislumbrar o homem antigo como aquele que dominava todos os processos envolvidos em sua sobrevivência, quer no âmbito material, quer no espiritual. Para Lukács (2000, p. 31), o mundo grego em que floresceu a epopeia homérica era um mundo “perfeito e acabado” em sua dimensão restrita:

Pois totalidade, como *prius* formador de todo fenômeno individual, significa que algo fechado pode ser perfeito; perfeito porque nele tudo ocorre, nada é excluído e nada remete a algo exterior mais elevado; perfeito porque nele tudo amadurece até a própria perfeição e, alcançando-se, submete-se ao vínculo.

O sentido está presente no mundo grego porque nele ser e objeto, embora separados, se reconciliam na ação, pois ao agir sobre o mundo à sua volta o homem traça em torno de si mesmo um círculo fechado onde “[...] o fogo que arde na alma é da mesma essência que as estrelas.” (LUKÁCS, 2000, p. 25). Se a maneira de o homem se reconhecer no mundo passa pela sua relação com o objeto, pode-se dizer que, tanto quanto na modernidade, o homem antigo se espelhava no mundo objetivo, transformado segundo sua atuação; porém, a natureza dessa atuação e, conseqüentemente, o produto e a imagem dela resultantes é que se tornam fundamentalmente distintos na modernidade. A partir do Iluminismo, o homem passa a se espelhar no mundo objetivo de uma maneira específica, não mais pautada em mitologias, mas no conhecimento racional como forma de apreensão, domínio da realidade. Em *A dialética do esclarecimento*, Adorno e Horkheimer (1985) procuram mostrar como a razão esclarecida não logrou aproximar sujeito e objeto na tentativa de tornar o mundo menos obscuro. Ao contrário, ela expropriou o domínio irracional instaurando outro que se torna tanto mais obscuro na medida em que oferece um mundo objetivo destituído de sentido, reduzido a fórmulas. Assim, alarga-se o abismo entre sujeito e objeto, pois a promessa de

esclarecimento se converte em mais um modo de não se acessar o mundo objetivo. Daí dizer-se que o sujeito moderno é alienado, isto é, separado do mundo.

Voltando a *Entusiasmo*, podemos notar que a separação entre sujeito e objeto, entre o eu e sua percepção do mundo, geram o esvaziamento do sujeito: “Pasto dos homens, cansei-me de ti! / Role o mundo para onde rolar, [...] / Sua trajetória não me interessa. Sairei em breve. Tudo é sempre breve. / Breve é a eternidade, e o egoísmo metafísico me paramenta como a um rei [...]” (BUENO, 1998, p. 86). Diante disso, não há o que dizer sobre a vida: “Que falaremos da vida?” (BUENO, 1998, p. 83, 85 e 103), repete o poeta. A afirmação do eu se afigura mais como máscara discursiva, convenção linguística, do que como consciência de si. Nela está contida a indiferença a si e ao mundo, como demonstra o seguinte trecho, onde a repetição da palavra “eu” destaca-se de maneira nauseante:

Eu,
 Fragmento bípede do acaso,
 Eu, majestaticamente indiferente à minha própria história e a seu
[desfecho,
 Eu, fantasia de um Carnaval de todos os dias que o absurdo arrasta
[entre as portadas
 [...]

(BUENO, 1998, p. 104).

Importa notar que a noção de sujeito ganha maior relevância a partir do Romantismo, em contraste com as ideias iluministas – que os românticos enxergaram como “conceitos limitantes acerca do homem e do mundo” (NUNES, 1978, p. 56) –, inclusive no ramo das ciências objetivas. As primeiras manifestações de uma filosofia romântica na Alemanha surgem a partir das proposições do idealismo fichteano em *Fundamento de toda teoria da ciência* (FICHTE apud BORNHEIM, 1993, p. 85), que se baseiam na concepção do “Eu puro”, princípio metafísico, para explicar toda a realidade, pois só ele pode dar origem ao pensamento puro que é capaz de criar todas as coisas, “[...] não só as coisas extramentais, representadas, mas também a substancialidade do eu, a razão individual.” (BORNHEIM, 1993, p. 86). Porém, não se deve reduzir o Romantismo à subjetividade, contraposta à objetividade presente no

Neoclassicismo. Como assinala Vizzioli (1993, p. 140), “[...] o Romantismo não expulsou a razão; apenas a integrou num contexto mais amplo, onde o principal elemento conformador seria o sentimento.” Tanto para o Romantismo quanto para o Neoclassicismo, os dois elementos são determinantes da relação entre homem e mundo; a diferença reside na ênfase que recai sobre cada um deles – diferença que se justifica segundo a culminância de tensões que já vinham se desenvolvendo no mundo ocidental no sentido de reabilitar a intuição intelectual para as artes do pensamento, o que se pode verificar, por exemplo, nas obras de Rousseau, Descartes e Kant (BORNHEIM, 1993).

Da sùmula cartesiana que funda o eu pensante como princípio da existência, os poetas românticos derivam o “sinto, logo sou” (BORNHEIM, 1993, p. 95), decorrente da ênfase no aspecto subjetivo. Em *Entusiasmo*, o “penso, logo existo” recebe mais uma correção:

Penso, eu que não existo, agora, no ator transformista Vanderli
 Cantando a *Balada dos loucos* na boate turbulenta.
 Infinita graça que se foi, trapos e panos lantejoulados se rasgando
 No número portentoso,
 E as pequeninas contas rolando, refletidas nas garrafas,
 Cheias de luzes, como átomos ou astros no tabuleiro torto do Acaso
 [...]

(BUENO, 1998, p. 85-86; grifo nosso).

Da correção dos românticos à empreendida pelo poema, enfatiza-se o desgaste da noção de sujeito, tanto quando formulada racionalmente como quando formulada sob o primado da subjetividade. Assim, não é apenas o sujeito poético que, embora pensante, desaparece na negação, mas também sua identificação com o outro. Se ele não existe, inexiste também o objeto de que fala: o número do ator transformista Vanderli. Porém, a qualidade pensante desse sujeito tão inexistente quanto seu objeto permite que ele reestruture o quadro poético em que esse número se dá. Apesar de não ser mais do que um anônimo, seu número é portentoso: o milagre que opera é fazer que o reflexo das contas nas garrafas simbolize os astros girando no tabuleiro do Acaso, o que não é senão traduzir com outras palavras o sentimento de totalidade experimentado por meio da ação que Lukács atribui ao homem antigo, referido anteriormente.

A ausência desses momentos de “infinita graça” resulta na noção de esvaziamento do sujeito, que se amplia do “eu” para o “nós”:

E tudo é venda, véu, fumaça, cerração, neblina
 Como em nossa vida os fios de bicho-da-seda do que fomos,
 Opaco casulo que, nos envolvendo, nos refaz partidos
 E de onde nada de alado nunca sairá
 [...]

(BUENO, 1998, p. 88).

Composto pela soma de todo o passado, o “opaco casulo” de onde nada afeito ao voo resultará se relaciona à impossibilidade de glória para todos nós e, portanto, de manutenção do sentido de beleza, vislumbrada nos fios do bicho-da-seda que contrastam com a opacidade do casulo. A beleza está naquilo que foi. Porém, essa constatação não deve resultar em indiferença. O poeta pergunta: “Quais são, lembrando tudo, os momentos plausíveis da humanidade? / O que pesam as horas de glória na balança viciada de todas as vidas?” (BUENO, 1998, p. 87). A História é feita de grandes acontecimentos, ao passo que nossas vidas são prosaicas e destituídas de beleza. Mas não só porque somos pessoas comuns, e sim porque qualquer tipo de heroísmo foi impossibilitado na medida em que temos de arcar com a soma de todos os acontecimentos do nosso passado histórico. Assim, o peso da balança acusa positivamente para os anônimos. Mas aqui a medida é quantidade (a soma das vidas anônimas e seus feitos é maior que a soma dos momentos de glória), e não qualidade da experiência vivida. Por isso, o brilho da glória ainda turva nossos olhos. O poeta assume o desejo falido de ascensão:

Estou de uma sinceridade absoluta, estou despido
 Como nunca estive, depois de um demorado aprendizado.
 Parca vida cheia de reflexos de ouro. Alexei, quantas catedrais,
 Kremlins e arcádias poderiam estar bordadas entre as letras desse
[nome
 Onde não há mais eu? A brincadeira acabou-se. Foi-se o prolixo
[conto.
 Meu coração é as pedrinhas da rua, por onde todos os sapatos

[retornam

[...]

(BUENO, 1998, p. 87).

A nudez da sinceridade impede que a autonegação se concretize enquanto afirmação da noção de sujeito, pois “Alexei” é apenas um nome esvaziado de existência. A impossibilidade de que este nome remeta a grandes conquistas, das quais só percebe reflexos, faz que o poeta se identifique com o que há de mais ordinário: pedras da rua pisadas por todos os passantes. Esta mesma sinceridade leva o poeta a perguntar: “Quando a beleza se foi, que restou além de ti, verdade? / Sem os aurigas coroados sob o sol, ficou-nos a nudez dos nossos olhos” (BUENO, 1998, p. 91). Admite-se aqui que os reflexos projetados pelo passado sobre o presente ofuscam nossa percepção para a beleza do agora. Assim, o poeta reconhece que o Monstro, o mundo esvaziado de sentido, é criado por nós mesmos diante do malogro de nossa condição e retifica a imagem: “O Monstro fenomenal, opíparo, / É o nosso próprio coração” (BUENO, 1998, p. 94); “Moramos no Monstro. / Habitamos nosso coração numerosíssimo” (BUENO, 1998, p. 95).

Isso significa assunção da culpa por não conseguirmos lidar com o passado histórico: “Eis nosso pecado original. Vimos demasiadamente / Enquanto todos passavam [...]” (BUENO, 1998, p. 90). O trecho atualiza a noção de “pecado original”, secularizando-a. Fomos expulsos não do paraíso celeste, mas do paraíso terreno, onde a beleza era possível. A impossibilidade dessa experiência resulta na indiferença da atitude moderna. Se, depois de retificada a imagem, voltamos à primeira referência ao Monstro, substituindo-a por “coração”, teríamos, ao invés de “Um corpo monstruoso que vive e que não é” (BUENO, 1998, p. 85): “um coração que vive e que não é”. Viver passivamente não é sinônimo de existência, pois tal atitude afasta ainda mais sujeito de objeto, vedando ao primeiro a possibilidade de reconstrução de sentido para a existência, contraposta a um simples estar no mundo: “Estar aqui. Estar aqui. Não virá disso, / Meus adorados irmãos, a espantosa chegada da alegria” (BUENO, 1998, p. 97). Partindo-se dessa consciência, a imagem do Monstro pode ser convertida em símbolo positivo:

A maravilha,

Entre as maravilhas todas,
 Existe, aqui,
 Nos nossos olhos:
 O mundo,
 O turbilhonante mundo onde não tocamos, impedidos pelo Tempo,
 O plácido Monstro
 Feito de tudo o que existiu, que é o nosso enorme coração
 (BUENO, 1998, p. 102).

O sintagma adjetivo “onde não tocamos” se relaciona primeiramente ao mundo como maravilha. Por extensão, associa-se a Monstro e a coração. Maravilha, mundo, monstro e coração se equivalem. Essa equivalência abre uma possibilidade de permanência no mundo, pois reconcilia sujeito e objeto e, conseqüentemente, traça um círculo em que os termos adquirem uma durabilidade para além do Tempo. Seu desejo, portanto, não é o de retomar as glórias do passado histórico, mas sim de reconstruir a forma de olhar para esse passado, ou, nos termos do poema, de tocá-lo. O Tempo, que representa “o acúmulo absoluto [...] dos eventos todos desde a inauguração das horas” (BUENO, 1998, p. 88), precisa ser convertido num instante que se perpetua:

E este agora perene pulsa, neste instante,
 Como um imenso colar de contas enfiadas
 Absolutamente perpendicular aos nossos olhos
 Onde só a última conta se vê, e por um átimo,
 Antes da próxima, embora todas existam, na extensão oculta
 (BUENO, 1998, p. 84).

A imagem horizontaliza passado e presente, negando o valor de oposição entre eles. Embora o passado seja uma sucessão de presentes, o agora é eterno. Ou melhor, eternizável, desde que sustido por um lastro de “entusiasmo”, o qual a força da imagem pulsante ilustra. O poema oferece, pois, uma alternativa frente à condição alienante da modernidade, por mais que seja fictícia e precária.

E então, quando esta ficção se pergunta que oferta poderia ela dar
 Às sombras outras que a secundam, que pequena oferenda

De suas mãos ornaria um pouco o altar onde os mundos se sacrificam
 Perante um deus que é a sua ausência, quando ela tenta
 Retirar das suas entranhas de vento o singelo legado
 Do amor, seu padrão de conquista antes de resvalar nas trevas,
 O que receberia a vida de mais sem valor, de mais gratuito, de mais
 [obscuro
 Talvez que estas palavras? Mas se um único as acolhesse,
 Um outro que a seu modo não foi, tudo se cumpriria
 (BUENO, 1998, p. 92).

A ideia de que a arte oferece resistência às condições opressoras que dominam a modernidade é tributária da estética romântica⁹. Não da concepção do gênio, do artista agraciado por uma força divina, mas sim da ideia de que a arte, como “operação mais completa do espírito” (NUNES, 1978, p. 58), é capaz de conscientizar o indivíduo de sua subjetividade. A relação do homem com o mundo é intermediada pelo sensível, e só depois passa por um processo de racionalização, que é a tomada de consciência da realidade:

Começo incondicionado, a autoconsciência, trama formada na intuição intelectual de mim mesmo que possibilita o princípio gerador do saber – intuição indistinta do ato que, instaurando o meu ser, instaura, ao pensá-lo, o próprio mundo – também serve de fundamento à realidade. (NUNES, 1978, p. 57).

A arte romântica coloca em evidência o conhecimento sensível, que abriga uma dimensão ética – e também religiosa – do mundo: “[...] a arte é, para o romântico, uma **experiência de verdade**” (D’ANGELO, 1998, p. 62; grifo do autor).

⁹ A ideia de que a arte encerra conhecimento é, na verdade, tão antiga quanto sua própria gênese. Aristóteles (1997, p. 28) assim distingue o historiador do poeta: “[...] a diferença está em que um narra acontecimentos e o outro, fatos quais podiam acontecer. Por isso, a Poesia encerra mais filosofia que a História; aquela enuncia verdades gerais; esta relata fatos particulares.” Porém, há uma diferença de perspectiva que separa a concepção tradicional da concepção romântica: “[...] enquanto que na posição tradicional é a verdade que é nascente da beleza, para os românticos é antes a beleza que é fonte da verdade.” (D’ANGELO, 1998, p. 65). Ou seja, se, para a primeira, realidade e verdade estão presentes em toda forma de arte autêntica, para a segunda, a proposição se inverte: é a arte que produz verdade e possibilita o acesso à realidade.

[...]

(BUENO, 1998, p. 92-93).

A imagem do poeta oferecida nestes versos é algo risível. Sua sensibilidade é tratada com desprezo, pois não tem utilidade. O que ela consegue apreender do mundo é tão alheio quanto o próprio poeta, porque o é mesmo em relação a quem detém a posse dos objetos enumerados. Condenado a lidar com a palavra, o poeta a rejeita: “[...] Não quero / As palavras – palavra, coisa insignificante, / Detida nas alfândegas, valetudinária no tempo, diversão diletta / Dos impotentes. Quero a visão [...]” (BUENO, 1998, p. 83). A visão aqui requerida, diferentemente da configurada como pecado original, é aquela que consegue apreender o mundo de forma integral e que, conseqüentemente, resgata a existência do sujeito que então se reconhece no outro e no mundo exterior, como ocorrerá ao final do poema.

A subjetividade do poeta é negada em *Entusiasmo* através de um artifício de linguagem pautado na contradição, já que a voz que declara a primeira pessoa ao mesmo tempo nega a validade de sua própria existência: a primeira pessoa só existe na afirmação da voz que fala e, portanto, não pode conter sua própria negação, da mesma forma que essa negação não sustém sua existência. Mais do que o estranhamento causado pela linguagem que não se ratifica na pessoa de um sujeito empírico, depara-se com o estranhamento da assunção de uma ironia pungente no cerne dessa linguagem, direcionada aos procedimentos que legitimam o já desvelado artifício discursivo. “Para além da auto-referência e da auto-suficiência da arte, questionando seu próprio estatuto, a ironia é o critério”, diz Compagnon (1996, p. 127) na conclusão de seu livro sobre os paradoxos da modernidade.

Conceito que ganhou visibilidade no Romantismo, a ironia é, para Kierkegaard (1991, p. 212), “uma determinação da subjetividade”. O sujeito utiliza-se da linguagem para fazer que o fenômeno não coincida com a essência; para isso, ele deve ter consciência do seu projeto subjetivo de linguagem, porque, do contrário, a não coincidência entre fenômeno e essência passa a constituir um problema de clareza e não resulta no efeito de sentido pretendido. Daí a ironia ser, a princípio, uma figura de linguagem que “supera imediatamente a si mesma” (KIERKEGAARD, 1991, p. 216): torna-se significação na medida em que se desfaz. Mas a ironia não é só isso: é também um fim em si, e não tem outra intenção que não o sentir-se livre, já que “[...] o sujeito se

liberta da vinculação à qual está preso pela continuidade das condições da vida [...]” (KIERKEGAARD, 1991, p. 222), quais sejam, a da coincidência entre essência e fenômeno. Para isso, a ironia deve se dirigir não contra uma situação ou sujeito particular, mas “[...] contra toda a realidade dada em uma certa época e sob certas condições.” (KIERKEGAARD, 1991, p.221). A liberdade conseguida com a ironia é, no entanto, algo negativa, porque o sujeito se torna “[...] flutuante, suspenso, pois não há nada que o segure.” (KIERKEGAARD, 1991, p. 227). Essa negatividade já sugere o lugar que a liberdade da subjetividade irá consolidar para a poesia, tendo na figura do poeta um indivíduo à margem dos processos de socialização.

A ironia em *Entusiasmo* parte das condições históricas que definem a subjetividade para chegar à sua negação. Ela não aniquila a si mesma, dado que não circunscreve, nos termos que a constituem, o que seria fenômeno e essência, a fim de que possam ser desvendados; antes, dirige-se aos dois termos simultaneamente. Ela fala contra algo que a determina, ou seja, a consciência subjetiva que, procurando libertar o sujeito, terminou por acentuar o valor negativo dessa liberdade roubando-lhe o ponto de referência para a definição do limite de sua subjetividade. Portanto, a ironia da voz poética está não só centrada em si mesma, como fala contra si mesma. É nesse sentido que em *Entusiasmo* a ironia se distingue da ironia romântica: não a auto-ironia, que se afigura como uma forma de conhecimento da subjetividade (GUINSBURG; ROSENFELD, 1993, p. 288), mas a ironia contra si mesma, que nega a veracidade do seu ponto de partida e, conseqüentemente, a possibilidade de autoconhecimento.

A negação do eu por parte do poeta resulta na negação da palavra, porque ela impede que a inexistência se concretize: “Ah, quem nos dera inexistir!” (BUENO, 1998, p.91). Mas a palavra é sua matéria-prima. Se o poeta nega sua existência, desaparece também o sujeito de linguagem que pensa o mundo através da palavra, que reorganiza através dela a realidade. O descrédito que o poeta atribui à palavra poética é, no entanto, o caminho que o levará de volta a ela, que resgatará sua existência como poeta. É preciso negar a palavra que nada retém para só então afirmar a palavra capaz de perduração. A passagem de uma a outra possibilita a passagem do sujeito alienado, indiferente ao mundo, ao sujeito tomado de entusiasmo.

A palavra capaz de perduração é aquela que fixa o instante. O passado deve ser presentificado; o presente, sustido em constância. Dado que não há o que dizer sobre a

vida, que o heroísmo foi impossibilitado pela História e, ainda, que esta não contempla os sujeitos comuns, a maneira que o poeta encontra de eternizar o instante por meio de sua palavra é o resgate de figuras anônimas, inexistentes, que por meio de sua enunciação são trazidos à memória, o que não deixa de ser assinalado como “duvidosa imortalidade” (BUENO, 1998, p. 84).

Ah! porteiros entediados, olhando a rua através das grades,
 Cópula costumeira dos párias horrendamente feios,
 Vértebras doloridas dos carregadores de sacos, esclerose dos velhos
 Comendo ar nas saletas escuras de subúrbio
 Onde a luz não se acende para não aumentar a conta
 E onde se lê numa estampa ordinária: *Maior que o universo é o*
[coração das Mães!
 Excursões campestres ou religiosas de empregadas domésticas, toque
 De cobradores na campanha, enquanto em casa todos silenciam,
 Descaminhos noturnos do que eu vi na esquina [...]
 Velho ourives quase falido tendo a loja assaltada às seis da tarde,
 Antes tua é que é a verdade
 [...]

(BUENO, 1998, p. 87).

A apresentação das musas do poeta é correlata à matéria poética que ele identifica como possível:

Nossas musas? Os cacos das compoteiras quebradas.
 Os sapatos velhos enforcados pelos cadarços nos fios elétricos.
 Pernas de borboletas róseas nas valetas das ruas nossas musas.
 Nossa musa o sorriso do vendedor de confeitos que não voltou um dia.
 Nossa musa os gritos dentro dos ônibus amarelando o rosto da
[madrugada.
 Noventa musas. Nove mil delas. Nove milhões
 [...]

(BUENO, 1998, p. 89).

A identificação com os anônimos permite que o poeta, ao negar a própria existência, crie uma horizontalidade de condição compartilhada por todos os indivíduos, o que rompe com a ideia de hierarquia, fundamental para a concretização da alienação do sujeito moderno que não se reconhece como parte do mundo. O poema repõe a verdade no sujeito ao qual não é dado existir. A verdade aí considerada não é a dos discursos legitimadores, mas a da realidade de pessoas que, existindo como seres que experimentam a vivência cotidiana, não possuem visibilidade na História e, por isso, sofrem de um apagamento de sua subjetividade. Esse sujeito colocado à parte do processo histórico torna-se impossibilitado de realizar a existência como forma de poder, assim como o próprio poeta, cujo ofício foi destituído de utilidade. O poema assinala a condição da voz poética que, como identidade dos anônimos, reconhece a impossibilidade de se alçar a uma forma específica de existência.

A inexistência que o poeta assume identifica o sujeito com a negação de si mesmo e, conseqüentemente, com algo que não se constitui, para ele, em realidade apreensível. Isso funda o mistério, ao qual o poema se refere constantemente: “Algo existe. / Existe, e esse é o único mistério. / Todo o resto é nada [...]” (BUENO, 1998, p. 84). O mistério é uma instância autônoma no poema: a despeito de não o compreendermos, a ele não é negada a existência, como ocorre com o sujeito em relação à sua subjetividade, porque o mistério não contempla a si mesmo; ele existe como um fato dado, auto-suficiente, independente de um sujeito que lhe defina.

O final exclamatório a que aludimos tem lugar à luz das “boas palavras”: “Dançamos. Dançamos. Ei-las, as boas palavras. / Ei-la, a embriaguez. / É preciso segurar a mão de alguém, para não perder-se o fluxo [...]” (BUENO, 1998, p. 106). E neste momento o poeta, reconduzido ao seu ofício, segue de mãos dadas com os dois anônimos que mais frequentam o poema: o mendigo flagrado defecando na calçada e o ator transformista Vanderli. Se, por um lado, o entusiasmo a que o poeta convida resguarda o sentido de alteridade do qual o termo é derivado, por outro se atualiza porque não é colocado em função de uma potência divina, já que a possibilidade de “estar em deus” foi interdita na modernidade depois do empreendimento da razão que buscou aclarar o mistério. A atualização do termo se faz sintomática da falência desse empreendimento, pois ao mesmo tempo aponta a impossibilidade da experiência com o sentido de totalidade e a necessidade de sua busca por meio da palavra poética.

A busca pelo Uno e a fusão com o mistério empreendidas pelo Romantismo já continham a consciência da impossibilidade de sua concretização. A intensificação dessa consciência gerou a negação da busca. Em *Entusiasmo*, o mistério não se quer desvendado: como vimos, o poema termina com o coro dos embriagados que dança perante a porta, sem que ela se abra. A dança perante a porta indica um tipo de enfrentamento, de celebração da existência do mistério que, se não deve ser aniquilado, também não deve aniquilar o sujeito que o contempla. *Entusiasmo* nos propõe que olhemos nos olhos do mistério: “É preciso olhar para tudo / Com placidez absoluta” (BUENO, 1998, p. 100).

A dimensão a que o mistério se circunscreve, no contexto do poema, indica a realidade sensível que o sujeito não é capaz de apreender. Mas também aponta para o mistério manifestado como poesia, para o estranhamento proposto por uma linguagem que se configura a partir de uma lógica que lhe é própria – por isso relegada ao lugar daquilo que não se pode apreender. O sujeito que não reconhece sua existência se apresenta como poeta consciente da impropriedade da manifestação do estético no seu tempo. A inexistência desse sujeito, portanto, se justifica na interdição sofrida pelo fenômeno poético. Daí a ironia do poema que, ao afirmar a sua própria inutilidade, se insere no espaço que lhe é negado como instância produtora de sentido. Se a linguagem da poesia não é nem a linguagem do cotidiano nem a dos discursos legitimadores, a ironia se torna um procedimento linguístico bastante adequado a ela, porquanto se despede da comunicação centrada no discurso comum e de um olhar sobre o mundo que quer tomar posse da realidade simplificada na coincidência entre fenômeno e essência. Por trás da cortina que guarda o mistério, entrevemos a poesia.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W.; HORKHEIMER, M. **Dialética do esclarecimento**: fragmentos filosóficos. Tradução Guido A. de Almeida. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1985.
- ARISTÓTELES. Poética. In:_____. ARISTÓTELES; HORÁCIO; LONGINO. **A poética clássica**. Tradução Jaime Bruna. Introdução Roberto de Oliveira Brandão. São Paulo: Cultrix, 1997. p. 19-52.
- BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Paris: Le Livre de Poche, 1972.

- BORNHEIM, G. Filosofia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p.75-111.
- BUENO, A. Entusiasmo. In: _____. **Poemas reunidos**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1998. p. 83-106.
- COMPAGNON, A. **Os cinco paradoxos da modernidade**. Tradução Cleonice P. B. Mourão et al. Belo Horizonte: UFMG, 1996.
- D'ANGELO, P. **A estética do Romantismo**. Tradução Isabel Teresa Santos. Lisboa: Estampa, 1998.
- GUINSBURG, J; ROSENFELD, A. Um encerramento. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 275-293.
- KIERKEGAARD, S. A. Introdução à parte II. In: _____. **O conceito de ironia constantemente referido a Sócrates**. Tradução Álvaro Luiz Montenegro Valls. Petrópolis, RJ: Vozes, 1991. p. 211-283.
- LUKÁCS, G. **A teoria do romance**: um ensaio histórico-filosófico sobre as formas da grande épica. Tradução José Marcos Mariani de Macedo. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2000.
- NUNES, B. A visão romântica. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 51-74.
- PINHEIRO, P. Poesia e filosofia em Platão: a noção de entusiasmo poético. **Anais de filosofia clássica**, Rio de Janeiro, n. 4, p. 40-58, 2008.
- TOURAINÉ, A. **Crítica da modernidade**. Tradução Elia Ferreira Edel. Petrópolis, RJ: Vozes, 1994.
- VIZZIOLI, P. O sentimento e a razão nas poéticas e na poesia do Romantismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1993. p. 137-156.

Artigo recebido em 10/04/2010.

Aceito para publicação em 01/06/2010.

**CONSTRUÇÃO E INSPIRAÇÃO EM POEMAS DE PAULO HENRIQUES
BRITTO**

**CONSTRUCTION AND INSPIRATION IN PAULO HENRIQUES BRITTO'S
POEMS**

Cristiane Rodrigues de SOUZA¹⁰

RESUMO: Por meio do estudo do grupo de poemas “Fisiologia da composição”, do livro *Macau* (2003), de Paulo Henriques Britto, é possível perceber a oscilação existente entre a retomada da maneira racional de se estruturar poemas e o espriar-se subjetivo, já que o eu poético é elaborado por meio do equilíbrio instável entre o eu construído e a expressão da subjetividade empírica, tornando-se, assim, voz representativa da época contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Paulo Henriques Britto; João Cabral de Melo Neto.

ABSTRACT: To study “Fisiologia da composição”, from the book Macau, written by Paulo Henriques Britto in 2003, allow us to notice the oscillation between the rational manner of writing verses and the subjective spreading. As the lyric person is elaborated by the instable equilibrium between the lyric mask and the empiric subjective, it is representative of the contemporary time.

KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; Paulo Henriques Britto; João Cabral de Melo Neto.

¹⁰ Professora de Teoria da Literatura e de Literatura Brasileira do Centro Universitário Barão de Mauá – CEP 14020-380 – Ribeirão Preto – SP – Brasil – E-mail: crika_rodrigues@hotmail.com

Paulo Henriques Britto, poeta, tradutor, ensaísta e professor de Letras da PUC-Rio, tem se revelado voz consistente em meio à produção contemporânea. Tendo iniciado a publicação de seus poemas por meio do lançamento do livro *Liturgia da matéria*, de 1982, publicou depois *Mínima lírica* (1989), *Trovar claro* (1997) e *Macau* (2003), além de contos reunidos em *Paraísos artificiais* (2004) e de inúmeras traduções, lançando, em 2007, seu mais recente livro de poemas, *Tarde*, em que repensa sua produção poética.

Em depoimento à revista *Ipotesi*, em que aparecem misturadas suas faces de crítico e de poeta, Paulo Henriques discorre sobre a relação entre a construção do eu-lírico e a subjetividade real do escritor, desvelando, ao fazer isso, a consciência da coexistência, em sua obra, da prática racional de se engenhar versos e da presença, muitas vezes negada ou relativizada, da inspiração.

Ao discorrer sobre seu percurso literário, o poeta lembra que, entrando em contato com as ideias do movimento concretista, ao descobrir que, para eles, a poesia como expressão pessoal era considerada resquício de romantismo ultrapassado, deparou-se com obstáculo irremovível à sua produção lírica, já que “se [sua] poesia tinha um projeto, ele era justamente esse [...], a descoberta e a manifestação (ou, como eu diria hoje, a construção) de uma identidade subjetiva” (BRITTO, 2008, p. 12).

O eu-lírico, para Paulo Henriques Britto, é fruto de construção. No entanto, diferente de certa leitura que se tornou comum fazer a partir das ideias de João Cabral de Melo Neto, para ele “criar uma obra poética é muito diferente de projetar uma obra de engenharia” (BRITTO, 2008, p. 14).

O sujeito lírico é um construto, uma ficção elaborada pelo poeta não apenas para escrever poemas, mas para enfrentar certos problemas de sua vida, atendendo a determinadas necessidades emocionais suas. Ela faz parte da construção da personalidade maior do poeta. (BRITTO, 2008, p. 14).

De acordo com Britto, na década de 50, em reação a posturas neossimbolistas da geração de 45, o poeta passa a ser visto como engenheiro ou arquiteto, procurando-se evitar, assim, a presença da subjetividade na produção literária. Dessa forma, ao seguir-

se a linha de um pretense antilirismo cabralino, busca-se estabelecer uma ideia de sujeito lírico adequada à época concretista. No entanto, no momento atual, já com maior distanciamento da época citada, Paulo Henriques (2008, p. 16) pode afirmar que “é fácil perceber a transparência do disfarce sob o qual se protegeu a poderosa subjetividade de João Cabral de Melo Neto.” Ademais,

A negação do sujeito lírico em Cabral pode ser vista como um gesto supremo de afirmação da subjetividade. O poeta-engenheiro, em última análise, constrói sua personalidade através da estratégia de negar que o faz, e ao criticar as posturas que considera anacrônicas por ainda se preocuparem com as questiúnculas da subjetividade está apenas afirmando, ainda que às avessas, mais uma variedade de construção de sujeito. (BRITTO, 2008, p. 16).

Dessa forma, consciente de que o sujeito lírico não está identificado totalmente com o ser empírico do poeta, mas certo também de que não pode ser tomado da maneira como o faz Foucault, que o vê como o “nome que distingue e caracteriza um determinado *corpus* textual” (BRITTO, 2008, p. 15), Britto (2008, p. 15) define o eu-lírico como “um aspecto da personalidade da pessoa que escreve o texto poético construído em função da elaboração desse texto.”

Como afirma Luis Bueno (2004, p. 139-140), em resenha sobre *Macau*, o título desta obra, fazendo referência ao lugar “ao mesmo tempo estranho, pois fica do outro lado do mundo, e familiar, já que partilha conosco a língua e parte de uma história”, aponta para o espaço que é “símbolo do território mínimo e inescapável do eu: um eu que, condenado à própria subjetividade, só se realiza quando se dirige ao mundo [...] por meio da ‘fala esquisita’ de uma poesia que procura um leitor” (2004, p. 139-140).

No grupo de poemas “Fisiologia da composição”, do livro *Macau* (2003), ao retomar a *Psicologia da composição*, de Cabral, que remete, por sua vez, ao ensaio “A filosofia da composição”, de Edgar Allan Poe, o poeta se insere em uma tradição, reformulando-a, já que, por meio de poemas metalinguísticos, é revelado um sujeito lírico que, apesar de construído racionalmente, ao mesmo tempo é a expressão da

subjetividade do poeta. Dessa forma, a produção poética do escritor contemporâneo carioca fica entre a reatualização da maneira racional de se estruturar poemas e o espriar-se da intuição como força motivadora da criação literária.

Ao utilizar o termo “fisiologia”, para dar título ao grupo de poemas, Henriques deixa de ver a reflexão sobre a própria poesia como estudo que tende a reunir uma ordem determinada de conhecimentos em um número reduzido de princípios que lhe servem de fundamento, como fez Poe, ao enumerar os preceitos da composição poética. A mudança do termo mostra também a não-completa adesão à forma cabralina de perceber os fenômenos internos – a psicologia – da composição poética. Ao contrário, ao inaugurar a fisiologia da composição, Britto revela entender o ato criador como parte das funções orgânicas – da natureza física ou moral – do ser.

Na “Fábula de Anfion”, que precede a “Psicologia da composição”, de João Cabral, a realidade despida de sentimentos e de subjetividade, descontaminada e pura, é desejada pelo poeta, que, como afirma Secchin (1985, p. 52; grifo do autor), “em seu percurso de depuração, [...] via Anfion, vincula a poesia ao sinal de menos; aguça o combate contra o *excesso*”, elegendo como espaço, para tanto, a paisagem seca do deserto.

(Ali, é um tempo claro
como a fonte
e na fábula.

Ali, nada sobrou da noite
como ervas
entre pedras.

Ali, é uma terra branca
e ávida
como a cal.

Ali, não há como pôr vossa tristeza
como a um livro

na estante).

(MELO NETO, 1986, p. 322).

Como afirma Secchin, nessas estrofes,

João Cabral identifica o orgânico (vegetal) ao noturno, e o inorgânico ao diurno. O vegetal [...] é visto como resquício de uma herança noturna [...] e, assim, deve ser eliminado, em busca de uma ‘terra branca’, sintagma que reforça o vínculo entre o inorgânico e o diurno. (SECCHIN, 1985, p. 53; aspas do autor).

O eu-lírico cabralino, no entanto, defronta-se com os golpes que o acaso desfere, criando, de forma inesperada, as brechas por meio das quais se insinua a sua subjetividade, assim como o soar da flauta de Anfion faz surgir Tebas, diferente da cidade desejada por ele.

Esta cidade, Tebas,
 não a quisera assim
 de tijolos plantada,

que a terra e a flora
 procuram reaver
 [...]

Desejei longamente
 liso muro, e branco, puro sol em si

(MELO NETO, 1986, p. 326).

O esforço de dominar a flauta da intuição, “cavalo solto, que é louco” (MELO NETO, 1986, p. 327), percorre os versos da “Psicologia da composição”, em que é almejada a “forma atingida/ como a ponta do novelo/ que a atenção, lenta,/ desenrola” (MELO NETO, 1986, p. 330).

Paulo Henriques Britto, no entanto, ao fundar sua “Fisiologia da composição”, não tenta domar a inspiração, como Cabral, ou relegá-la a um plano secundário, como fez Poe. Nos versos do poeta contemporâneo, o ímpeto subjetivo coexiste com a estrutura poética forjada racionalmente, atitude confirmada pelo título do grupo de poemas que aponta a existência da forma orgânica da intuição, em meio à construção poética de uma nova Tebas.

FISIOLOGIA DA COMPOSIÇÃO

I

A opacidade das coisas
e os olhos serem só dois.

A compulsão sem culpa
de dar sentido a tudo.

O incômodo pejo
de ser só desejo.

Por fim o acaso.
Sem o qual, nada.

(BRITTO, 2003, p.13).

O poeta anuncia, no primeiro poema da “Fisiologia da composição”, a necessidade de desvelar o que vai além dos olhos, a saber, o mundo essencial. Dessa forma, Paulo Henriques deseja ultrapassar o fazer poético mineral de Cabral, que busca “as flores e as plantas/, as frutas, os bichos [minerais]/ quando em estado de palavra” (MELO NETO, 1986, p. 331), reatualizando, até certo ponto, o fazer poético instaurado no Romantismo, já que se mostra insatisfeito com a barreira opaca formada pelo mundo empírico, buscando sua transposição.

No entanto, ao mesmo tempo, como se pode perceber por meio da segunda estrofe, o poeta pretende ordenar racionalmente sua percepção do mundo – “dar sentido

a tudo” (BRITTO, 2003, p. 13) –, buscando a significação e a razão de ser de todas as coisas. Necessidade que, apesar de racional, é movida pelo ato irracional e instintivo da compulsão.

A essa oscilação vem juntar-se a vergonha de saber-se tomado pelo desejo, próprio da poesia romântica, mostrando-se o poeta rendido a impulsos instintivos que instauram o querer.

Por meio de dísticos incisivos que diminuem gradativamente de tamanho, de estrofe em estrofe, formadas, as três primeiras, por 7, 6 e 5 sílabas métricas e, a última, por um verso com 5 e outro com 4 sílabas métricas, o poema, num decrescendo, vai se acercando do silêncio, momento em que é anunciado o acaso como o responsável por tudo – “sem o qual, nada” –, inclusive pelo fazer poético. Dessa forma, na “Fisiologia da composição”, o poeta coloca em lugar de destaque o acaso, temido por Cabral por fundar uma Tebas incontrolável, repleta de vida não mineral – na “Fábula de Anfion”, no meio totalmente árido, “no deserto, [...] lavado/ de todo canto,/ em silêncio [...] depara/ o acaso, Anfion” (MELO NETO, 1997, p. 56). Não negando a casualidade, Henriques, ao contrário, a torna parte de seu fazer poético, ao lado do trabalho formal da fatura dos versos.

II

‘A quem possa interessar’? Por aí
não se chega jamais a parte alguma.

O impulso é de outra espécie: uma pressão
que vem de dentro, e incomoda. No fundo

é só isso que importa. O resto é o resto.
E no entanto nesse resto está o múnus

público da coisa – vá lá o termo –
o que dá trabalho, o que impõe um custo

sem benefício claro à vista, e às vezes

acaba interessando até quem nunca
 se imaginou como destinatário
 de uma – digamos assim – ‘carta ao mundo’,
 que é o que a coisa acaba sendo e tendo sido
 desde o começo. Como sempre. Como tudo.
 (BRITTO, 2003, p.14; aspas do autor).

No segundo poema do grupo, apesar de enfatizar a força que a inspiração e a necessidade de criar poesia imprimem no ser do poeta, vistas como o canto irreprimível de galo, para lembrar Gullar, ou “uma pressão/ que vem de dentro, e incomoda”, como afirma Henriques, o poeta, de forma reticente, introduz a discussão sobre o aspecto racional de se moldar versos, que também participa do fazer lírico. Após afirmar que o “impulso” é o que importa e de deixar a elaboração racional do artífice relegada ao plano dos restos, Henriques reconhece que na lida trabalhosa com a palavra está o “**múnus/ público** da coisa”, expressão garimpada pelo tradutor acostumado ao uso de dicionários, que, antecedida do popular “vá lá o termo”, como que reconhecendo o seu desuso na língua corrente, remete àquilo que procede da autoridade pública ou da lei e obriga o indivíduo a certos encargos em benefício da coletividade ou da ordem social. Dessa forma, apesar de reconhecer a força fisiológica que rege a composição poética, Britto não deixa esquecer que o ofício de construtor de versos exige o trabalho com a forma, única maneira de constituir a “carta ao mundo” que é a poesia – “que é o que a coisa acaba sendo e tendo sido/ desde o começo. Como sempre. Como tudo” – conclusão afirmada em solene e pausado verso alexandrino que finaliza o poema após a série de decassílabos entoados dentro de ritmo prosaico, apesar da metrificação rígida. Solenidade que revela, pesarosamente, que os resquícios do impulso, portanto, são a única coisa com que pode contar o leitor de poesia.

III

Também os anjos mudam de poleiro
 de vez em quando, se rareia o alpiste

indeglutível que é seu alimento.

Porém você não se conforma, e insiste,
procura em vão possíveis substitutos
que tenham o efeito de atrair de volta

esses seres ariscos, esses putos
que se recusam a ouvir os teus apelos,
como se fossem mesmo coisas outras

que não tua própria vontade de tê-los
sempre a postos, em eterna prontidão,
a salpicar na tua boca ávida

o alpiste acre-doce da (com perdão
da péssima palavra) inspiração.

(BRITTO, 2003, p. 15).

Após ter constatado a importância do trabalho com a estrutura formal, no segundo poema do grupo, Paulo Henriques, mostra, no terceiro texto, a sensação de falta que acomete o poeta, se do poleiro próximo a ele se mudam os anjos responsáveis por salpicar na sua boca ávida os grãos de inspiração – o impulso lírico. Apesar de ter afirmado, no poema anterior, que o ímpeto poético nasce arbitrariamente, como pressão interna no ser de quem escreve, no terceiro poema, Henriques mostra como fica ávida de fome a boca do poeta se nela faltar “o alpiste acre-doce [...] da inspiração”. Ao revelar a busca frenética pelo lirismo efetuada pelo poeta, o poema mostra que ele se esquece de que é a sua própria vontade de ter os anjos por perto a responsável por salpicar em sua boca o alimento poético (a inspiração) – de sabor ácido e ativo e, ao mesmo tempo, de gosto doce e meigo. Conjugando contrários, a inspiração, apesar de ser considerada uma “péssima palavra”, já que remete ao ato de inspirar, como se fosse algo alheio, o ar da criação poética, é, antes, a completude presente já no próprio ser do poeta.

Assim, apesar de escrever sob a égide de Cabral e de Poe, Paulo Henriques reelabora, por meio de sua “Fisiologia da composição”, a maneira de pensar o fazer poético dos dois escritores, constituindo-se como voz representativa da contemporaneidade na medida em que mantém sobrepostas a inspiração e a técnica artística, em um equilíbrio instável. Como diz Marcos Siscar (2008, p. 215), há em Paulo Henriques “uma espécie de renúncia à experiência libertadora contida na utopia da singularidade” (renúncia à liberdade total formal), sendo que, para ele, “a forma está [...] no acontecimento da crise, na irritação do entrelugar.” O poeta realiza, portanto, o que Carlos Reis (2003, p. 292) afirma ser “a possibilidade de inovar pelo interior da tradição.”

IV

A coisa e o avesso. Assim:

preto = branco. Nada

só o que é: também o contrário,

o não tanto quanto o sim,

a solução e a charada.

É um método arbitrário,

decerto, escolhido a esmo.

Porém não tem como errar.

No fim (no início, pois)

dá exatamente no mesmo:

bem aqui neste lugar,

o de antes (ou depois),

onde as coisas param (andam).

Q. E. D.

(BRITTO, 2003, p. 16).

Ao tentar encontrar uma **fórmula matemática** que una contrários, como os apresentados nos poemas anteriores, a saber, técnica e inspiração, Henriques retoma solução encontrada por Mário de Andrade ao falar sobre poesia, em seu “Prefácio interessantíssimo”, quando afirma que “arte [...] somada a Lirismo, dá Poesia” (ANDRADE, 1993, p. 63), fazendo referência a pensamento de Paul Dermée. Como o poeta carioca valoriza a intuição tanto quanto a técnica, diferente do Cabral da “Psicologia da composição”, coloca-se, portanto, ao lado de Mário, que buscava evitar, primeiro, que a técnica impedisse o livre curso do lirismo, “nascido no subconsciente”; depois, reconhecendo o valor do lapidar artístico – “Arte é moldar mais tarde o poema de repetições fastientas, de sentimentalidades românticas, de pormenores inúteis ou inexpressivos.” (ANDRADE, 1993, p. 63).

Paulo Henriques procura, por meio do quarto poema do grupo, estabelecer a equação que defina a medida da coexistência dos contrários – inspiração e técnica. No entanto, a fórmula do poeta contemporâneo é arbitrária e, por isso, não é imposta como regra, mostrando-se, antes, dependente da vontade do poeta – “É um método arbitrário,/ decerto, escolhido a esmo” (BRITTO, 2003, p. 16). Além disso, ao mesmo tempo em que a constrói, Paulo Henriques a desconstrói, ao mostrar de forma bem humorada os paradoxos a que levaria se fosse tomada como norma – “No fim (no início, pois)/ dá exatamente o mesmo:/ bem aqui neste lugar,/ o de antes (ou depois)”.

A expressão latina *Quod erat demonstrandum* – “Como se queria demonstrar”, normalmente citada ao fim de argumentação filosófica ou de demonstração de raciocínio matemático –, ao fechar o poema, reforça o tom de brincadeira que o percorre, pois ridiculariza a redução do entendimento da arte a fórmulas científicas. A crítica a esse modo de entender poesia torna-se aparente por meio do verso “não tem como errar”, que, retomando expressão popular – “não tem erro” –, normalmente usada para se minimizar a impressão de que algo errado pode acontecer, introduz no poema a percepção de que, diferente do que se afirma, pode-se incorrer em erro ao seguir literalmente instruções dadas. Além disso, a expressão evidencia o ridículo de se pretender estabelecer um roteiro infalível para a execução poética.

V

É preciso que haja uma estrutura,

uma coisa sólida, consistente,
artificial, capaz de ficar
sozinha em pé (não necessariamente
exatamente na vertical), dura

e ao mesmo tempo mais leve que o ar,
senão não sai do chão. E a graça toda
da coisa, é claro, é ela poder voar,
feito um balão de gás, e sem que exploda

na mão, igual a um fogo de artifício
que deu chabu. Não. Tem que ser na altura
de um morro, no mínimo, ou de um míssil

terra-a-ar. Sim. Menos arquitetura
que balística. É claro que é difícil.

(BRITTO, 2003, p. 17).

Após ter oscilado entre o valor da técnica e da inspiração, nos textos da “Fisiologia”, Paulo Henriques finaliza seu grupo de poemas mostrando a poesia como forma sustentada por estrutura “sólida, consistente”, como as palavras-minérios de Cabral, sendo “artificial”, ou seja, moldada pela técnica do poeta, além de ser dura e pesada o suficiente para resistir ao tempo, mas leve o bastante para que possa voar. O voo deve ser dado por ímpeto subjetivo que surge no eu poético, mas comedido, não exacerbado, como fora o romântico, arriscado a explodir na mão feito fogo de artifício. É preciso antes um impulso capaz de sustentar no ar a estrutura poética, como balão de gás. Dessa forma, o eu-lírico deve buscar a medida exata do poema: nem ímpeto exagerado, que exploda, nem tanto peso, que não voe, criando o efeito lúdico do balão elevando-se no ar, imagem que reescreve o poema apresentado em “Tecendo a manhã”, de Cabral.

Ao dar o tamanho do voo poético, Henriques o faz medindo-o pela altura de um morro, pelo menos, ou do trajeto capaz de ser efetuado por um projétil que sai da terra

ao ar. Essa última imagem define bem sua concepção de poesia, feita não tanto por meio de arquitetura, equilíbrio entre a força de gravidade e a sustentação de edifícios, mas por balística, ciência que estuda os movimentos dos projéteis – qualquer sólido pesado que se move no espaço, abandonado a si mesmo depois de haver recebido impulso.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M de. **Poesias completas**. Edição crítica de Diléa Zanotto Manfio. Belo Horizonte: Villa Rica, 1993.
- BRITTO, P. H. **Macau**. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.
- _____. Poesia: criação e tradução. **Ipotesi**, Juiz de Fora, v. 12, n. 2, p. 11-17, jul./dez. 2008.
- BUENO, L. Poesia e assunto. **Revista de Letras**, Curitiba, n. 62, p. 139-143, jan./abr. 2004.
- MELO NETO, J. C. de. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1986.
- _____. Psicologia da composição. In: _____. **Serial e antes**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997. p. 51-69.
- REIS, C. **O conhecimento da literatura**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2003.
- SECCHIN, A. C. **João Cabral: a poesia do menos**. São Paulo: Duas Cidades; Brasília: INL/Fundação Nacional Pró-Memória (MEC), 1985.
- SISCAR, M. Poetas à beira de uma crise de versos. In: PEDROSA, C; ALVES, I. (Org.). **Subjetividades em devir**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.
- POE, E. A. A filosofia da composição. In: _____. **Poemas e ensaios**. Tradução Oscar Mendes e Milton Amado. São Paulo: Globo, 1999. p. 101-112.

Artigo recebido em 03/05/2010.

Aceito para publicação em 08/06/2010.

**CONVERGÊNCIAS DE UM PERSONAGEM:
a poesia em prosa do *dicionário mínimo* de Fernando Fábio Fiorese Furtado**

**CONVERGENCES OF A CHARACTER:
the prose poetry of Fernando Fábio Fiorese Furtado's *dicionário mínimo***

Patrícia Aparecida ANTONIO¹¹

Antônio Donizeti PIRES¹²

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo uma leitura do livro de poemas em prosa do contemporâneo Fernando Fábio Fiorese Furtado à luz de suas relações com a poética final de Murilo Mendes. Assim sendo, pretendemos ler os verbetes do *dicionário mínimo* (2003) partindo de seu claro diálogo com três obras murilianas: *A idade do serrote* (1968), *Convergência* (1970) e *Poliedro* (1972). Além disso, pretendemos mostrar como essa lírica da contemporaneidade insere outras vozes no estabelecimento da sua própria, dando corpo ao jogo entre a poesia e a ficção, entre o poeta e o leitor.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia lírica; Poema em prosa; Literatura brasileira; Fernando Fábio Fiorese Furtado; Murilo Mendes.

*ABSTRACT: The present work has as aim the reading of the contemporary Fernando Fábio Fiorese Furtado's book of prose poems, considering its relationships with Murilo Mendes' final poetic. This way, we intend to read the entries of the *dicionário mínimo* (2003) beginning with its clear dialogue with three murilian works: *A idade do serrote* (1968), *Convergência* (1970) and *Poliedro* (1972). Moreover, we want to show how this lyric contemporary inserts other*

¹¹ Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Bolsista FAPESP) – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Araraquara – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil – E-mail: gafinha@yahoo.com.br

¹² Departamento de Literatura. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Araraquara – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil – E-mail: adpires@fclar.unesp.br

voices in the establishment of its own, giving body to play between poetry and fiction, between the poet and the reader.

KEYWORDS: Lyric Poetry; Prose poem; Brazilian Literature; Fernando Fábio Fiorese Furtado; Murilo Mendes.

O dicionário mínimo: convergência muriliana

O *dicionário mínimo* não trai seu título: está impressa em seus poemas em prosa uma política do mínimo. Se o que temos em mãos é o projeto de um dicionário, são descartadas as maiúsculas, as serifas e os enfeites, a asseverar que as palavras estão em estado de dicionário. Como reza a “Nota do autor”, trata-se do “[...] assalto de uma palavra sozinha. Sem alfaias nem salvas.” (FURTADO, 2003a, p.11). Ainda assim, cada vocábulo é parte integrante do quadro formado por Fernando Fábio Fiorese Furtado. E da ilustração de capa desprendem-se uma a uma as letras iniciais de cada palavra. A fatura da obra também não trai o título: ensaia-se o máximo com o mínimo possível. Na mínima extensão de cada verbete, a obra dialoga com um máximo de referências.

Como é de praxe na boa poesia contemporânea, paga-se tributo aos modernistas. Na verdade, fundamentando seu exercício dicionaresco na obra de Murilo Mendes, Fernando Fiorese rende tributo não só ao modernismo, mas também à tradição da poesia mineira – temos, portanto, um diálogo entre mineiros. Aliás, para além desse tipo de relação com a tradição mais recente (apontada por grande parte da crítica¹³), esta poesia do *dicionário mínimo* se realiza na tensão entre o poeta e o magistrar¹⁴ – desenhando um movimento típico de um certo braço da poesia contemporânea (SECCHIN, 1999; HOLLANDA, 1998). Daí podermos dizer que as relações que se encontram no

¹³ Como diria Manuel da Costa Pinto (2004), num esquema meramente didático, “[e]xistem duas idéias sobre a poesia brasileira que são consensuais, a ponto de terem virado lugares-comuns. A primeira diz que um de seus traços dominantes é o diálogo cerrado com a tradição. Mas não qualquer tradição. O marco zero, por assim dizer, seria a poesia que emergiu com a Semana de Arte Moderna de 22. A segunda idéia, decorrente da primeira, é que essa linguagem modernista se bifurca em dois eixos principais: uma vertente mais lírica, subjetiva, articulada em torno de Mário de Andrade, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade; e outra mais objetiva, experimental, representada por Oswald de Andrade, João Cabral de Melo Neto e a poesia concreta.”

¹⁴ Fernando Fábio Fiorese Furtado (2003b) estudou exaustivamente a obra de Murilo Mendes. Sua tese de doutoramento, publicada em livro, intitula-se *Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito*.

dicionário mínimo estão triplamente alinhavadas: pela mineiridade (em sua relação com um remanescente da geração de 30), pelo trabalho de crítica exercido e, por extensão, pelo apreço em relação a uma determinada poética.

Tão intenso é esse diálogo, que nos interessa observar o modo como conversa este conjunto contemporâneo de poemas em prosa¹⁵ com a poética final de Murilo Mendes; e ainda como esta lírica de Fernando Fábio Fiorese Furtado insere efetivamente outras vozes no estabelecimento da sua própria. É possível, enfim, divisar na poesia do *dicionário mínimo* (2003) uma estreita relação com três obras do autor de *As metamorfoses*, quais sejam: *A idade do serrote* (1968), *Convergência* (1970) e *Poliedro* (1972). Vejamos como se mostram tais elementos redimensionados pelo modo contemporâneo de se fazer e conceber poesia.

Um dicionário múltiplo: *A idade do serrote*, *a Convergência* e *o Poliedro*

¹⁵ Uma quarta faceta do diálogo de Furtado com Mendes está no uso do chamado “poema em prosa”, modo lírico privilegiado nos livros murilianos de 1970 e 1972. O poema em prosa aparece já no Romantismo alemão (Arnim, Novalis), mas somente adquire foros de legitimidade na poesia francesa romântica (Bertrand) e *fin-de-siècle* (Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé...), onde, ao lado da *crise de vers* mallarmaica, da batalha pelo verso livre e da diluição de fronteiras entre poesia e prosa e/ou entre gêneros e subgêneros literários, propiciará novos caminhos **modernos** para a lírica (aproveitados, no século XX, no que tange ao poema em prosa, por poetas de estirpe surrealista como Breton e Aragon, e tantos outros como Char, Gracq, Ponge...). O poema em prosa (por não ser uma forma fixa) não suporta uma conceituação apriorística, mas pode ser compreendido como a detonação dos elementos compositivos tradicionais da lírica (verso, metro, estrofe, sistema regular de rimas, acentos rítmicos regulares, pausas...) e a negação rebelde de sua estrutura fechada, em prol da ampla liberdade do artista: agora, este se vale de uma prosa acentuadamente rítmica e imagética para exprimir os novos ritmos e as novas imagens da vida moderna, da cidade moderna, do mundo moderno e do próprio eu moderno, em crescente processo de fragmentação e consciente ficcionalização. A penetração do poema em prosa no Brasil é mais evidente a partir da obra do simbolista Cruz e Sousa (que o explorou de modo revolucionário) e, embora usado com parcimônia pelos modernistas (Drummond, Bandeira, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Aníbal Machado, Mário Quintana...), alcança os contemporâneos, como se constata pelo livro de Fernando Furtado em apreço. No caso do muriliano *A idade do serrote*, já se frisou que este é um livro de memórias *sui generis*, vazado em sugestiva “prosa poética”. Ainda que não se possa considerá-lo como um livro estrito de “poemas em prosa”, muitos de seus fragmentos, dada a ruptura causada pelo poeta de Juiz de Fora, podem ser tomados como exemplares dessa nova modalidade lírica de que Mendes foi um dos cultores no Brasil – como o faz Furtado, em seu diálogo intertextual com o modernista. A relação evidente d’*A idade do serrote* com os outros dois livros de Mendes, aproveitada inclusive por Furtado, está no uso requintado da “prosa poética” (com objetivos e fins obviamente diferentes, em cada livro), que irmana as quatro obras em estudo: como quer Suzanne Bernard (1959), a “prosa poética” passa a ser elemento fundante e fundamental do “poema em prosa” (pois é ela que lhe dá sustentação e validade estética), além de ter sido, como se sabe, explorada de vários modos pela narrativa moderna e contemporânea (chegando a alcançar o “subversivo” livro de memórias de Murilo Mendes, que estraçalha, com sua experiência de alta voltagem lírica, os conceitos tradicionais de “Memórias” e “Autobiografia”) – aspecto já salientado, ademais, por Antonio Candido (1989).

A idade do serrote, o livro de memórias de Murilo Mendes, cuja primeira publicação se deu em 1968, abre o leque de acontecimentos da infância do poeta. Ali, numa mítica Juiz de Fora, em meio a pianos, serrotes e figuras emblemáticas, descortina-se um jogo denso entre aquele que narra e a sua própria ficcionalização. No centro desse embate, um outro: entre o sujeito que rememora e a criança que ressurgue. Estamos às voltas com o passado vivido e o presente da escrita – ambos lastreados por uma poética de teor católico e surrealista. Nas palavras do próprio Fernando Fábio Fiorese Furtado (2003b, p.22, grifo do autor), “[n]ão por caso a eleição da prosa e o *incipit* de *A idade do serrote*, ‘O dia, a noite’, frase nominal a anunciar simbolicamente o jogo da memória e da desmemória, do pretérito e do presente, do menino ‘voyeur precoce’ e do poeta consciente de que se avizinha a consumação de seu tempo.”

Ecoam no *dicionário mínimo* não só os sinais gráficos (•) dessa poética de *A idade do serrote*. Talvez, um dos motores desse dicionário seja a infância (puxada com precisão pela memória), que lhe dá os ares juvenis do livro de Murilo Mendes. Só que, nesse caso, pode-se dizer que a rememoração tem por oposição muito mais a palavra do que a idéia de um sujeito que mergulha no passado e tem por horizonte a construção da identidade poética. A palavra é o ponto de fuga para cada verbete. E os polos aos quais rivaliza são a infância (o passado) e a idade adulta (presente ou não). O que conduz tal jogo entre o tempo/memória e palavra é busca pela definição não delimitadora e totalmente poética de cada vocábulo, como em “anágua”.

anágua

A Graça

A madureza me surpreende com a palavra anágua.

•

O dicionário diz do étimo taino ainda recendendo a Antilhas, diz da travessia do Atlântico quando as tormentas do espanhol – *enaguas* – para o português exigiram reparos na proa e o lançar ao mar o lastro do plural.

A moda diz de uma peça obsoleta ante o império da transparência, do corpo-vitrine, sem vincos, menos fusco que fátuo fulgor. Desvendado, desventrado, dissipado.

•

Na infância se escondia sob as saias que jamais levantei. Ou acenava do varal com rendas e aromas. *Cet clair objet du désir* nunca estava no rol de roupas sujas. Não se misturava com panos de prato, fronhas e toalhas.

•

Na madureza, restou apenas a prosódia líquida da palavra. Um mundo animado de anas e águas, de avas e vagas. Vocábulo de tanque, de cisterna. (FURTADO, 2003a, p.17).

Não sem razão, o que se coloca neste poema é o assalto de uma palavra, anágua. Ela surpreende o eu-lírico e tal surpresa tem origem num momento bem específico: a madureza. Logo de saída, é como se a primeira reação ao assalto fosse a busca por uma definição castradora dos dicionários – o etimológico e o da moda. A primeira definição se centra num episódio marítimo ligado ao vocábulo *enaguas*, vocábulo plural lançado ao mar e que traz consigo imensa carga histórica – fala-se aqui em passado. Quanto à segunda, fundamenta-se no mostra-esconde da peça, revelando usos, remetendo ao império do sensual – a moda é o atual, o hodierno. Já nesse primeiro momento temos uma contraposição que se situa no nível do dicionaresco. Interessante notar o modo como tais definições, que deveriam ser limitadas, são tomadas e poetizadas pelo eu-lírico que as lança num universo marcadamente poético e imaginário, dando vigor àquilo que restaria definhado pela definição.

Como já se disse, o ponto de partida é a madureza, ou seja, o momento da surpresa: o presente da escrita. Contra-pondo-se a ele, o passado da infância. Ali, a anágua é objeto sutilmente erotizado, pois se esconde, acena, tem rendas e aromas. Até a língua francesa pode ser torcida tendo como horizonte último a imagem: aproximada à película de Buñuel, *Cet obscur objet du désir*, a anágua presentifica o desejo e personifica-se como na poesia muriliana. Ela é o “*clair objet*”. Num movimento de sobreposição, no entanto, o passado é retomado. A madureza retorna, bem como um certo tom fatalista: “restou apenas a prosódia líquida da palavra”. O desdobramento, a

metamorfose, da anágua resulta em anas e águas, avas e vagas. Verdadeiro substrato de palavra. Ao límpido da infância contrapõe-se o líquido da madureza. A anágua já não é mais campo desconhecido, ela é vocábulo de tanque, mistura-se a outros panos, é fértil e sexual. Estabelece-se um movimento da memória que vai da madureza/presente à infância/passado, e que constrói o verbete “anágua”. Mas, paralelamente a este movimento, acaba por se forjar uma operação bem marcada de metalinguagem. O poema se inicia com a “anágua” e se encerra retornando a ela (desta vez, pura prosódia), como se o esforço poético confundisse memória e palavra. Fica patente um desejo de construção metalinguística, mas que se sustenta à maneira muriliana, pela memória. Sempre reativada e dando a visão das coisas a partir de diferentes momentos como em *A idade do serrote*: “Ver coisas, ver pessoas na sua diversidade, ver, rever, ver, rever.” (MENDES, 1995, p.25).

Para além desse apreço pela memória nos dois autores, vale mencionar esse tom de meninice vazando os textos. Murilo Mendes (1995, p.924) era “[o] *voyeur* precoce, o curioso. Sempre que podia, espiando as formas no buraco da fechadura. Que horizonte!” No *dicionário mínimo*, aparecem alguns objetos claramente ligados ao universo infantil muriliano. Como o velocípede:

velocípede

Fóssil da infância, velocípede existe em fuga para o vermelho.

•

De miniatura viagem, velocípede açula um Ulisses dentro.

•

Com sua frágil lição da queda, velocípede ensina o silêncio da festa.

•

Deus ex-machina do menino, velocípede está em fazer do verbo bicicleta.

(FURTADO, 2003a, p.59).

O poema “velocípede”, típico objeto da poesia de Murilo Mendes¹⁶, dá a medida do quanto se vale Fernando Fiorese do jogo que se estabelece na confusão entre as operações de metalinguagem e as operações de memória. Nesse caminho, o tom muriliano de poetar acaba funcionando como mais um fundamentador. Este verbete aponta de modo rasgado para a relação entre infância e literatura, tendo por horizonte a reflexão acerca do que seja a palavra. Num poema em que a estrutura paralelística dos versos faz sua cadência irmanar-se ao velocípede, o brinquedo é posto quase como coisa mítica. Mas, ao contrário dos grandes mitos, como Ulisses, o velocípede é praticamente um mito em pequeno – uma pequena metáfora. No que toca à estrutura desses versos (cápsulas poéticas, frases, como queiram), o aposto de cada um deles determina o velocípede, e a oração que se lhe segue determina a ação. Fossilizado na infância, o “velocípede está em fazer do verbo bicicleta”, possibilitando as múltiplas formas de existência e de saídas da literatura: a fuga para um outro horizonte; o açulamento de Ulisses (em que pese o de Homero, aventureiro dos deuses, e o de Joyce, herói moderno); e o silêncio da festa (dos sentidos, da palavra), frente aos ruídos do mundo. Permeando estes movimentos, repercute sempre um outro, maior e mais largo: o do tempo. O tempo da infância, o tempo da viagem, o tempo da queda, e o tempo do mito – a intemporalidade¹⁷. Quanto ao mito, cotidiana e literariamente, é o próprio velocípede e o homem que o conduz. Nesse sentido, pode-se dizer que, como em *A idade do serrote*, o cotidiano aparece propositadamente mitificado¹⁸. Aliás, no que toca à referência a Ulisses, é bom lembrar que “velocípede”, na *Ilíada* traduzida por Odorico Mendes (HOMERO, 2003), é epíteto de Aquiles, “o de pés ligeiros”. Isto já aparece logo no Canto I. O estratagema do cavalo é de Ulisses, mas Aquiles, morto nesse último momento da guerra, obviamente não participa da tomada de Tróia. Mas é interessante

¹⁶ Como em “Telegrama”: “O grande poeta futuro cai do velocípede.” (MENDES, 1995, p.358).

¹⁷ Em *A idade do serrote*, Murilo Mendes, “[d]e um lado estabelece um tema fixo, tenazmente fixo, como o jardim, a moça, o piano, o primo, o louco, e outros; e este vem carregado de toda a sua particularidade, exibindo ao máximo a condição de objeto descrito. De outro lado precede ao seu desdobramento através de variações sucessivas e incessantes, variações múltiplas que permitem mostrar todas as facetas, soltar todas as possibilidades de significação que contém. **O tema se multiplica, portanto, deixa de ser o que é, vira outra coisa, adquire uma amplitude de significados que o transfigura, ao arrancá-lo da situação limitada de lugar e momento, dando-lhe um toque de intemporalidade.**” (CÂNDIDO, 1989, p.58, grifo nosso).

¹⁸ Murilo Mendes afirma (1995, p.924): “A mitização da vida cotidiana, dos objetos familiares, enriqueceu meu tempo e meu espaço, tirando-me o apetite para os trabalhos triviais; daí minha falta de vocação para um determinado ofício, carreira, profissão.”

notar como o verso “De miniatura viagem, velocípede açula um Ulisses dentro” parece sugerir um “velocípede-cavalo” que contivesse, em memória, o próprio Aquiles. Evidente é que o poema, ainda pela memória, estende o diálogo intertextual para a matriz literária do Ocidente.

Vale apontar, por fim, os chamados “símbolos torcionários”¹⁹, presença forte no livro de memórias de Murilo Mendes: “Primeiros instrumentos hostis: serra, serrote, machado, martelo, tesoura, torquês: via-os por toda parte, símbolos torcionários” (MENDES, 1995, p.25). Estes objetos que ferem a sensibilidade auditiva do sujeito muriliano aparecem como arautos do desastre. Num poema de *Poliedro*, diz: “Tremo quando examino o serrote. Acho angustiante a música dentada do serrote rangendo, pai de Antonin Artaud, cuja mãe é uma das Górgones.” (MENDES, 1995, p.995 e p.717); e em *Convergência*: “Nas terras onde passa o serrote as pombas levantam / Imediatamente o vôo em sinal de protesto”. Tais instrumentos estão presentes também no *dicionário mínimo*: “Martelo é idéia fixa. Não minha, que não tenho pregos nem punho.” (FURTADO, 2003a, p.41). Mesmo recusando-se à idéia fixa do martelo, o verbete aponta este instrumento como integrante de cada palavra – numa alusão clara ao trabalho de construção do poema. Daí porque o martelo é redimido – “Está sempre em rota para o mundo manual” –, ao contrário da família do álbum de desastres muriliano. Todavia, ainda assim o martelo é aparentado ao mal-estar, à dor que vem de longe, e, sobretudo, à música, como no poema “[Por ausência]”, de *A primeira dor*:

Por ausência a boca nasce
de tudo que a preencha,
compotas, credos, hiatos.
E não há costura que defenda
dos dentes da morte
roendo os telhados,
nem do beijo véspera do escarro,
do turbilhão de fonemas acres
que enquanto avança

¹⁹ “Esses objetos cortantes, descobertos em idade precoce, formaram a série de ‘símbolos torcionários’, de que o adulto aprendeu a livrar-se, através de sua poesia avessa a todo radicalismo de pensamento ou agressividade de ação.” (CARDOSO, 2003, p.10, grifo do autor).

a voz do pai faz brilhar
 (antes a química,
 depois a semântica).
 Também brilhava um clarinete,
 criado à sombra da clave de sol,
 cansado de atravessar paredes
 e, duas oitavas acima,
virar dor, serrote, martelo.
 (FURTADO, 2002a, p.27, grifo nosso).



O livro de poemas *Convergência*, que vem a lume em 1970, marca um momento capital na lírica de Murilo Mendes, em que ocorre “[...] um redimensionamento essencial em relação à obra anterior do poeta: ali onde a linguagem era veículo para a expressão (ainda que ‘direta’, como quer Luciana Stegagno Picchio), aqui ela, *aprendendo* com os objetos, é o limite para o qual aponta o texto.” (BARBOSA, 1974, p.131 e 136, grifo do autor). Em outras palavras: “Entre linguagem e realidade passa a não mais existir obstáculos intransponíveis.” Daí os incríveis lances linguísticos de um poeta que procura impedir a diáspora das palavras-bacantes, “mantendo-lhes o nervo & a ságoma”. Nesses foros, multiplicam-se as possibilidades do signo, tornam-se fluídas as relações entre significante e significado. É então que o eu-lírico pode dizer: “Eu tenho a vista e a visão: / Soldei concreto e abstrato. // Webernizei-me. Joãocabralizei-me. / Francispongei-me. Mondrianizei-me.” (MENDES, 1995, p.924).

No *dicionário mínimo*, esses lances linguísticos de *Convergência* (sobretudo do setor intitulado “Sintaxe”) aparecem especialmente no sentido de uma exploração das potencialidades da tensão entre significado e significante, entre linguagem e realidade que, em sua dinâmica, compõem o verbete. Razão pela qual alguns verbetes têm o ritmo, a musicalidade e a visualidade tão marcados. O poema “w” ilustra perfeitamente como se materializa esse substrato linguístico.

w

Tenho dó do dáblío pelo esdrúxulo do seu nome.

Tenho dó do dáblío pelo reduzido espaço a que está confinado no dicionário.

Tenho dó do dáblío como de uma aranha de pernas para o ar.

Tenho dó do dáblío como do aceno emigrado.

Tenho dó do dáblío.

(FURTADO, 2003a, p.61).

“w”, logo de saída, joga com a visualidade. O poema todo é um jogo entre significante e significado, a começar por seu título. É como se a composição, fechando-se sobre si mesmo, tentasse burlar as barreiras entre a palavra e sua referência e ser a própria coisa da qual fala. Martelando o som da letra “d”, tudo nos leva à sua representação. O “w” é esdrúxulo: esquisito, fora dos padrões. Está preso num pequeno espaço do dicionário. É uma “aranha de pernas para o ar”, o que remete diretamente à visualidade da letra. É o estrangeiro que dá um primeiro aceno em terra estranha.

O jogo entre significante e significado não poderia ser mais evidente. A estrutura simétrica do poema aponta para uma aproximação entre escrita e desenho. Ou escrita e imagem: como se vários *takes* fossem fornecidos a partir de diferentes pontos de vista acerca de um mesmo objeto – o dáblío esdrúxulo, o dáblío do dicionário, o dáblío aranha, o dáblío emigrado. Além disso, típico de *Convergência* é o processo de “[...] amplificação – que é um de seus recursos característicos, com o sentido de realçar, insistir, ressaltar a idéia, passa a efetuar-se com a mesma finalidade através do fracionamento do texto, agora criando um grupo de parentesco visual ou fonético, pela insistência [...] ou pela vibratibilidade dos fonemas [...]” (ARAÚJO, 1972, p.96) – efeito que encontramos também no poema “*Kitsch*” de Fernando Furtado. Esses lances linguísticos estão espalhados, em maior ou menor grau, por todo o *dicionário mínimo*, e são mostras de uma vontade de manipulação e invenção da palavra (“invenção”, diga-se de passagem, nem tão nova assim). Aliás, é bom que se diga que o poema “w” parece ser um duplo do poema “Estudos da letra V”, contido no *Convergência* de Murilo Mendes:

Lá vai a letra V

Lá vai a letra V voando

Lá vai o vector da letra V levando o avô

Lá vai o avô da letra V

Lá vai o avô na letra V

Voando. O avô da letra V.

Lá vai o veleiro vizinho o vector

Tudo vai tudo leva tudo vê

Tudo voa tudo ova ahimé! Tudo desvoa.

(MENDES, 1995, p.713).



No que toca a *Poliedro*, escrito entre 1965 e 1966, e publicado em 1972, é certo dizer que se prolonga o “[...] jogo, ou se quisermos, o exercício hedonístico de escutar-ver palavras (*Aimez-vous les dictionnaires?* Perguntou Théophile Gautier a Baudelaire, apenas o conheceu) [...]” (PICCHIO, 1980, p.16). Por isso, o poeta pode esticar sua visada e inclinar-se ainda mais à concretização do objeto – passar ao mundo substantivo (CAMPOS, 1992). Quanto aos objetos, eles fazem parte de uma realidade concreta na qual os poemas se inserem. São parte do visível que temos à nossa disposição e se estabelecem como um dos caminhos mais acessíveis para se chegar ao invisível, a uma forma de conhecimento que parece emudecida pelo mundo. De fato, esses referenciais (“A lagosta”, “A luva” e “As lanças”, por exemplo) são entrevistados por entre as frestas da necessidade de “reorganização da ordem vigente” (FRANCO, 2002). Em virtude disso aparecem distantes da sua esfera cotidiana, alçados ao mito e ao maravilhoso. Num tal movimento, vêm à tona aspectos do trágico, do mítico: personagens e situações grandiloquentes associados ao uso cotidiano dos objetos, com o intuito de desmecanizá-los. Outros jogos: entre o cotidiano e o mítico; entre o concreto e o abstrato (a forma concreta, poema, e a idéia). Por esse caminho, está o texto, e as formas que nele transitam,

[o]u seja: sólidos geométricos, a linguagem, o real (ou a visão do real), enigmas e o abismo são matéria planificável ou, o que dá no mesmo, passível de concretização. Porque a concretização do abstrato e vago vincula conhecimento e, o que é mais importante, corrige as desproporções e desequilíbrios da realidade. (FRANCO, 2002, p.107).

Em prefácio ao *dicionário mínimo*, o poeta Iacyr Anderson Freitas (2003) afirma que a estrutura de alguns verbetes lembra bastante a de *Poliedro*. Uma breve leitura comparada entre dois poemas pode dar a medida dessa lembrança. Vamos ao muriliano “O galo”:

O galo

Quando eu era menino, acordando cedo de madrugada, ouvia o galo cantar longíssimo, o canto forte diluía-se na distância, talvez viesse das abas redondas de Chapéu d’Uvas, ou das praias que eu imaginava no Mar de Espanha, sei lá, no corniboque do diabo. Nesse tempo não existiam galos no nosso terreiro.

•

Até que um dia lá chegou um galo soberbo, fastoso, corpo real, portador de plumagem azul-verde-vermelha. Seu canto era agressivo: napoleônico. Os galos da infância cederam o passo a este outro próximo, tocável, fichável. Aproximei-me muitas vezes do galo, testando-o; ele baixava a cabeça para examinar-me, conferenciava com as galinhas d’angola, bicando qualquer grão ou cisco; depois voltava a mim, levantando já agora a cabeça para marcar sua superioridade, talvez de tribuno, barítono, boxeador; desafiando-me a que com a crista? O galo me atraía e repelia; eu receava que me bicasse, ou que me disparasse um jato de dejeções. Embora admirando-os, nunca me senti muito à vontade com os bichos; mesmo algumas plantas ou certos frutos, por exemplo a begônia e o maracujá causavam-me receio. Desde o começo a natureza pareceu-me hostil.

•

Um dia abeirei-me do galinheiro manejando um bilboquê diante do galo; quis mostrar-lhe que o dominava, que ele seria incapaz de jogar bilboquê, jogo da moda. O galo farejou o objeto; julgando-o

certamente esotérico sacudiu a plumagem, empinou a crista, abanou a cabeça rindo, um riso voltaireano, adstringente. Polígamo que era, atacou à vista, alternativamente, duas galinhas carijó, cobrindo-as contundente, claro que para me fazer despeito. Atirei o bilboquê ao chão, arma inútil, vencida.

Declarou-se o estado de guerra fria entre as duas potências. Eu não perdoava ao galo que seu canto eclipsasse o outro, longínquo, dos galos de talvez Chapéu d’Uvas ou Mar de Espanha. Minha ojeriza aumentou ao recordar-me que o galo denunciara São Pedro na noite de entrega de Jesus Cristo à polícia. Tratava-se portanto de uma espoleta, raça de gente que sempre odiei. Chegando a situação de clímax, decidi atuar. Uma tarde penetrei precipitado no galinheiro, marchando para o adversário; fora de mim, transtornado, ignorante de que o galo era um dos bichos consagrados a Apolo, sem rodeios nem consideração pela sua caleidoscópica plumagem, a raiva aumentando-me a força, estrangulei-o, pisando-lhe ainda as esporas. Satisfeito, reconciliado comigo mesmo, senti num relâmpago o prazer concreto de existir; vi-me justificado.

•

Nessa noite tornei a ouvir o canto remansoso dos galos distantes de Chapéu d’Uvas ou Mar de Espanha, preanunciador, por exemplo, da mozartiana Serenata em ré maior K. 320, especialmente na parte em que soa a trompa do postilhão. Era óbvio que aqueles galos pertenciam a outra raça, não à do quinta-coluna que denunciara São Pedro na noite da entrega de Jesus Cristo.

(MENDES, 1995, p.979-980).

O que salta aos olhos é a extensão. De fato, à primeira vista, o poema não passa a ideia de brevidade da poesia lírica. No entanto, um olhar mais atento revela os blocos poéticos e as iluminações de cada face do galo. A ideia geral de organização da obra aponta para isso mesmo: dar a ver as múltiplas faces de um mesmo objeto. Nesse sentido, pode-se dizer que são dadas até de modo independente – cada trecho de poema dividido pelo sinal gráfico proporciona um ponto de vista outro (do animal e da pequena narrativa). Tais visadas, aliás, ligam-se de forma precisa ao executar o movimento que

forma o galo. Temos, portanto, quatro blocos que nos dão a dimensão do que seja o galo na ótica do eu-lírico muriliano.

O animal (inserido no primeiro setor da obra, o “Microzoo”) desponta eminentemente como uma lembrança infantil. Seu canto vem de longe, diluído aparentemente como a própria lembrança – o galo é o canto. Manifestação que é do universo do imaginário, pois vem das “abas redondas de Chapéu d’Uvas”, região de Juiz de Fora, ou de praias imaginadas. Interessante notar o pendor paradoxal do primeiro lance poético do texto: a presença do canto contrasta com um terreiro em que não existiam galos. Justamente nesse paradoxo floresce o poder da criação, da imaginação infantil. Então, como se estivéssemos observando um *slide*, uma outra face desse objeto aparece; o poema dá uma guinada temporal (“Até que um dia”) e nos coloca frente a um galo *sui generis*. Trata-se praticamente de uma materialização: este galo, ao contrário daquele da infância, é “próximo, tocável, fichável” – concretude que possibilita o contato com o eu-lírico. Diríamos até que se trata de um galo comum, mas diferente dos outros. Nesse encontro, tantas vezes ensaiado, distingue-se a superioridade do galináceo. E é interessante observar que a marcação de tal superioridade vem por meio do aceno de cabeça de tribuno, barítono, boxeador. Trata-se, afinal, de um só ou dos três (o defensor dos direitos populares; o sujeito cujo tom de voz é o barítono; o atleta)? Do contato nasce o desafio: a que desafia o galo com a crista em riste? Da materialização, passando pelo contato, até chegar ao desafio, a memória diluída do galo da infância continua presente como contraste pungente, enquanto este galo adquire cada vez mais cor, concretude, voz e vontade. Torna-se figura de fascínio e de repulsão, descortina o desconhecido num mundo em que a natureza parece hostil ao eu-lírico.

A hostilidade cresce ainda mais no momento em que o galo recusa o bilboquê, com riso voltaireano, adstringente. Esta junção entre cotidiano (o galo) e o literário (por meio do voltaireano e sua ironia) aponta mais uma vez ao esclarecimento do animal, mas, acima disso, revela o poder daquilo que o próprio poema constrói: a figura do galo. Em outras palavras, o processo de montagem pelo qual passa o objeto lhe confere uma potência tal que emula a do eu-lírico e a do galo da infância – “Declarou-se estado de guerra fria entre as duas potências”. Este galo que recusa o bilboquê e ri com rasgada ironia, além de eclipsar o canto do de Chapéu d’Uvas ou Mar de Espanha, aparenta-se ao galo bíblico, o denunciador. É remarcável o movimento de alargamento que temos na

construção do galo. Ele agora ganha ares de concretude extrema, é humanizado: “Tratava-se portanto de uma espoleta, raça de gente que sempre odiei”. Chegando ao insustentável da situação (não sabemos bem se a de Jesus ou do eu-lírico), este último acaba por estrangular o bicho, cedendo ao prazer, justificando-se. Dos acontecimentos do terceiro bloco do poema, vale ainda notar como se dá de maneira rápida e natural a passagem (quase que panorâmica) entre o cotidiano e o elevado. Tanto assim é que, do bilboquê passamos com facilidade a Jesus denunciado, movimento que confere ao animal uma individualidade singular. Estamos certos em dizer que ele é mitificado; entretanto, mais correto ainda seria dizer que ele adquire concretude, vida. Por fim, vale apontar como se misturam sem nenhum pejo o cristão e o pagão, por meio de Apolo (que, de fato, é o deus da luz, do Sol, da força, da música, das artes).

Morto o galo impertinente, o canto daquele de Chapéu d’Uvas ou Mar de Espanha volta a ser ouvido. E seu canto é assimilado à Serenata em ré maior K 320 de Mozart – mais uma vez o cotidiano e o elevado, a poesia esticada às outras artes. Todavia, o que nos parece mais importante é a distinção que se faz entre este galo da infância e o já mencionado quinta-coluna. Este, raça que o eu-lírico sempre odiara; aquele, de voz que soa como a trompa do postilhão. É desta distinção que nasce o galo: ele surge por contraste e por justaposição. Contraste pelo que difere do galo do galinheiro e justaposição pelo que dele afirma. Aliás, o poema todo parece ser uma afirmação da capacidade de criação e de imaginação. Não injustificável, portanto, que o galo a perecer seja mesmo o real, já que é da sua hostilidade para com o eu-lírico e do seu assassinato que ressurge o galo imaginário, aquele que só se concretiza pela palavra – que só tem vida na circularidade do poema. Vale dizer mais uma vez: o galo é o próprio canto.

O “galo” de Fernando Fiorese guarda algumas semelhanças com o de Murilo Mendes:

galo

Do galo não me agrada nem o bico nem as esporas. Ainda menos a crista. Rubra, rija, eriçada. Quase fállica. Espada ou glande manchada de sangue?

•

Dos galos, apenas o carijó. Parcimonioso nas cores. Discreto — o que é raro num galo. Quando parado, uma tela tachista à procura do zero da expressão. Em movimento, múltiplos dados lançados ao acaso, cintilações num lago turvo, camuflagem precisa para um mundo preto-e-branco.

•

No meu reduzido repertório de galos, o carijó tem no garnisé o seu antípoda. Reencenam no quintal o que Nietzsche, "dentro de suas sete solidões", denominou a moral do senhor e a moral do escravo.

(FURTADO, 2003a, p.29).

O fôlego curto deste poema valida a proposta do *dicionário mínimo*. A semelhança entre os dois galos está nos blocos poéticos – que, nesse caso, assemelham-se a pequenas pílulas poéticas. Deixando de lado a diferença da extensão, pode-se dizer que o poema de Fernando Fiorese parte de uma postura já contrária ao galo. Algo bem parecido com a hostilidade que o eu muriliano sentira pelo polígamo do galinheiro, mas não tão violenta. O que mais incomoda é a crista, “rubra, rija, eriçada”, pendendo ao fálico. Aqui também o galo se plasma como uma figura eminentemente sexualizada. Se em Murilo Mendes ele cobre despeitadamente as galinhas carijó, este galo mínimo traz em si a marca dessa sexualidade, entrevista como arma. A crista é fálica e se mancha de sangue – na guerra ou na defloração. Aliás, a quase total homofonia entre os vocábulos galo e falo (não mencionado efetivamente) soa no poema, bem como as aliterações desse bloco. Mesmo se respondida a pergunta, “Espada ou glande manchada de sangue?”, ainda soçobra a violência do galo que desagrada profundamente ao eu-lírico.

É a parcimônia das cores, o branco e o preto, que faz a descrição do galo carijó. É bom observar que, ao contrário do galo de *Poliedro*, este é discreto, nada de soberba, de superioridade, características marcantes do galo muriliano. Este carijó é fixado: torna-se mancha, seguindo as regras do tachismo, alcançando praticamente uma certa abstração lírica – da palavra e da imagem – à procura do grau zero da expressão, resultando num denominador comum. Por outro lado, quando em movimento, define-se como os mallarmaicos dados ao acaso. Essa aparição do galo carijó ganha as texturas de um acontecimento excepcional: ele cintila em lago turvo, distingue-se em meio à água suja e confusa. O galo é “camuflagem precisa para um mundo preto-e-branco”, pois

que, no movimento das suas cores, aquele preto-e-branco do mundo passa despercebido. O galo ilumina.

Voltando à carga e encerrando o poema, o eu-lírico coloca uma distinção: entre o carijó e o garnisé. Uma distinção semelhante àquela feita por Murilo Mendes entre o galo do galinheiro e o galo de Chapéu d’Uvas. Todavia, para Fernando Furtado, o carijó faz as vezes de senhor, dominando o mais fraco; enquanto o garnisé, seu antípoda ressentido, é o escravo dominado. Partindo das “sete solidões” nietzschianas, coloca-se aqui uma tensão entre explorador e explorado. Entretanto, para além disso, e pensando-se na genealogia da moral de Nietzsche, viceja a atividade da força dominante e a reatividade da força dominada. Tangenciando “O galo” de Murilo Mendes, poderíamos dizer que o galo do galinheiro é o escravo, enquanto o galo imaginado é o senhor. Nesse sentido, fica claro ainda a índole ruim do galo-escravo, impedido pelo mais forte de extravasar sua potência.

Tanto no *Poliedro* quanto no *dicionário mínimo* permanece a vontade de definir determinado objeto sob uma ótica bem particular. Seja ele um animal, um espelho, ou um verbo. Daí a importância do eu-lírico para ambas as obras, pois é a partir da visada de tal sujeito que se realiza a desmontagem do objeto real (o galo) e montagem do objeto poema, do poema-objeto, o galo. “O exercício do poema, do texto, [portanto,] é também necessariamente o exercício de uma *leitura* pelo poeta dos objetos que se oferecem à sua circunstância [...] Este direcionamento para o objeto – a transformação da matéria, qualquer matéria, da poesia, em *objeto* [...]” (BARBOSA, 1974, p.126). Um objeto com dedo em riste para a vida, como diria Fernando Fábio Fiorese Furtado (FURTADO, 2010a): “Pouco importa a extensão ou o peso das palavras, mas a vida que nelas se afirma.”



Onde se lê autor, leia-se personagem

A multiplicidade do *dicionário mínimo* pode, entre outras coisas, ser entrevista no modo como se configura seu eu-lírico. Inicialmente há o jogo que se estabelece com o dicionário, afinal, como reza a epígrafe de Eduardo Portella, “[n]inguém chora ou ri diante de um dicionário” (FURTADO, 2003a, p.15). Mesmo assim, o assalto lírico das

palavras é capaz de iluminar, ao contrário da objetividade dicionaresca, a vida em cada palavra. Outro jogo: com a obra de Murilo Mendes. Como vimos, ela serve de mote para alguns verbetes, na memorialística de *A idade do serrote*, no tom do *Poliedro*, nos lances linguísticos de *Convergência*, ela é tomada, aproveitada, alargada de modo marcadamente contemporâneo. E na base desses dois jogos, aquele que parece ser dos mais fundamentais na obra: o que o eu-lírico trava consigo mesmo e com o leitor ao inserir outras vozes no estabelecimento da sua própria.

Ao final do *dicionário mínimo*, temos um colofão. Esse tipo de inscrição fornecia nos livros medievais referências sobre a obra e sua feitura (tais como autor, impressão, local e data). Nesse caso, ele acaba funcionando à moda de mais um verbete. Sua função é clara: explicar e reforçar a veracidade das referências que foram dadas. Explicar e reforçar o jogo entre o sujeito que ali se coloca e o seu leitor²⁰.

colofão

ESTE LIVRO DE PALAVRAS SOZINHAS FOI COMPILADO ENTRE CITAÇÕES E ESCRITOS APÓCRIFOS, COLEÇÕES FALHADAS DE FOLHETOS E BROCHURAS, ANOTAÇÕES ESPARSAS, RECORTES DE LIVROS, JORNAIS E REVISTAS, HISTÓRIAS NARRADAS POR OUTROS, ORIGINAIS DEVORADOS POR CHRÓNOS, FRAGMENTOS DE CONVERSAS CASUAIS E ALGUNS OUTROS ITENS PERDIDOS NO ÚLTIMO INCÊNDIO DA BIBLIOTECA DO AUTOR. COMEÇOU EM AGOSTO DE MIL NOVECENTOS E NOVENTA E OITO, QUANDO ME SURPREENDEU UMA PALAVRA QUE, POR INDIZÍVEL, AQUI NÃO COMPARECE, E FINDOU EM DEZEMBRO DE MIL NOVECENTOS E NOVENTA E NOVE, COM NÃO POUCAS CORREÇÕES REALIZADAS ENQUANTO O RISO DE PEDRO, O PEQUENO ASSALTAVA O LÉXICO. NÃO FOI POSSÍVEL RECONSTITUIR *IN TOTUM* A TÁBUA DAS ORIGENS (CONSUMIDA PELO ALUDIDO SINISTRO), DE FORMA QUE AS PALAVRAS AQUI RESTARAM AINDA MAIS ÓRFÃS. **E EU – ESCRIBA A**

²⁰ Bem ao contrário da função do colofão, por exemplo, na obra completa de Murilo Mendes, no qual lemos: “A PRESENTE SEGUNDA REIMPRESSÃO DA PRIMEIRA EDIÇÃO DO VOLUME ÚNICO DA POESIA COMPLETA E PROSA DE MURILO MENDES FAZ PARTE DA SÉRIE BRASILEIRA DA BIBLIOTECA LUSO-BRASILEIRA DA EDITORA NOVA AGUILAR. O LIVRO TEVE SUA REIMPRESSÃO INICIADA NO MÊS DE AGOSTO DE MIL NOVECENTOS E NOVENTA E CINCO E ACABOU DE IMPRIMIR-SE NAS OFICINAS DA EDITORA SANTUÁRIO, EM APARECIDA, NO MÊS DE AGOSTO DO MESMO ANO. ELE FOI COMPOSTO EM TIPO MINION 9.5/10,5.”

QUEM COUBE APENAS REUNI-LA NESTA MORTE FELIZ – BOTO TESTEMUNHO NAS ORIGENS DE ALGUMAS DELAS, REGISTRANDO-AS CONFORME À MEMÓRIA COUBE INDEXÁ-LAS, ASSIM COMO NA PROCEDÊNCIA DE OUTRAS, POR MIM FORJADA ATRAVÉS DA PUBLICAÇÃO NAS REVISTAS *BABEL* (BRASIL) E *IL CONVIVIO* (ITÁLIA). (FURTADO, 2003a, p.69, grifo nosso).

O colofão deixa bem claro o quão ficcionalizada é a obra. Aliás, ficção que compreende um arco que se estende do formato e vai até seu autor-poeta. Há aqui um jogo que ocorre de maneira muito marcada com a própria ficcionalidade – o que dá a medida da consciência de linguagem do poeta. Todavia, estendê-la a limites tão teatrais é o que parece interessante no *dicionário mínimo*. Na verdade, pela leitura do “colofão”, percebe-se um falso (ou não) movimento de recolha de fragmentos e informações por parte do eu-lírico, que se autodenomina o “ESCRIBRA A QUEM COUBE APENAS REUNI-LA [a palavra] NESTA MORTE FELIZ”. É este movimento mesmo que, ao configurar a obra, acaba por configurá-lo. A partir disso, cabe ao leitor construir essa figura de múltiplas faces e dar como verdadeiras ou não as referências. Em outras palavras: é decisão do leitor dispor-se a compor, entre uma avalanche de elementos, o quadro que se pode formar²¹.

No que toca ao sujeito lírico contemporâneo, pode-se dizer que é característica sua a capacidade de recriar incessantemente sua aparência, ou seja, de se reconfigurar. Nesse processo, acaba por tomar a si mesmo como objeto. Outra especificidade desse sujeito é o fato de que é poeta por acumulação de pedaços, em estado de alinhavo, à revelia de si mesmo, à revelia de tudo. Assume, portanto, o “ser poeta” como tangência imprescindível para seu próprio existir. Daí a presença do sujeito lírico que vemos no *dicionário mínimo* ser condicionada ao diálogo que estabelece consigo e com o leitor. Este teatro que se instaura na obra lhe proporciona a oportunidade de, fazendo-se personagem, assumir múltiplas e variadas posições e configurações – cada voz que referencia acaba se tornando uma faceta que encena.

²¹ «Le lecteur est toujours, selon des degrés variables d'implication, destinataire ultime, mais aussi co-destinateur et sujet d'énoncé en même temps que le sujet de l'énonciation.» (SERMET, 1996, p.95).

Pode-se dizer ainda que, no caminho de sua autoconfiguração, este sujeito de Fernando Furtado ao outorgar-se a insígnia de escriba, de testemunha, de agente dessa recolha de fragmentos, coloca a si próprio no centro da problemática entre a verdade da poesia e a ficção. Até mais, pois como sujeito quimérico e por acumulação que é assume para o poeta a verdade da personificação, no sentido de representar várias *personae*. “Na cena da palavra, as vidas do poeta são tantas quantas forem as *personae* que ele lograr in-vestir. Penso o ator no poeta, para experienciar múltiplos ‘eus’, assumir vozes díspares, multiplicar-se em corpos e sentidos.” (FURTADO, 2010b, grifo do autor). Talvez a grande qualidade dessa pequena obra de Fernando Fábio Fiorese Furtado esteja mesmo em participar-nos de maneira performática e autocrítica a junção entre poeta e ator. Vale, enfim, a poder de figuração e de ficcionalização de um sujeito que se superpõe e se insinua – movimento bem característico da poesia contemporânea (HOLLANDA, 1998). O poema “linha” é indicativo dessa postura:

linha⁶

Quem leia linha saiba, linha ilude algum dentro. Pára em meio,
recolhe o ar, o arco, o caracol. No contorno da maçã, disfarça a mão
armada. Desvio longo, até onde?

Linha acode como apóstrofe ao espelho.

•

Lápis pássaro deslimita. Será varal ou meridiano? Rubrica sobre a
água ou giz na calçada?

Linha turista quando a pele é o único disfarce.

•

Rabiscar esconde armadilha no mapa. Olho não descansa até
desmontar a lâmina.

Linha é leque ou libelo?

•

Em sendo uma máquina simples, linha acomoda do horizonte a
medida, da ponte as aspas, da esquina o adeus, do caderno o entorno,
do gesto a infância.

A garatuja basta, inteira paisagem.

•

O que é a linha senão um capricho do tempo: bifurcações sem sentido até que se realize o arabesco.

•

Linha erra: onde se lê autor, leia-se personagem.

⁶ Excertos de anotações apócrifas realizadas durante as aulas ministradas por Paul Klee na Bauhaus, Weimar, em 1924. Manuscritas em inglês, as 149 páginas do original (em papel-linho branco, 33x22cm) incluem, além do texto, 26 desenhos a bico-de-pena, quinze deles com o autógrafo ST., o que levou alguns estudiosos ao equívoco de atribuir a autoria das notas ao desenhista romeno Saul Steinberg, à época com apenas dez anos. Traduzimos aqui fragmentos das páginas 11, 14, 40, 79 e 132. (FURTADO, 2003a, p.39-38).

O poema, segundo a indicação farsesca²², é fruto da tradução de alguns excertos de anotações apócrifas. O eu-lírico procura pensar a linha e, conseqüentemente, a poesia e o autor. Dividido em blocos à moda muriliana, esses versos discutem de maneira cerrada a questão do disfarce, do jogo, da ilusão, de que é capaz a poesia. Não ficam de fora, é claro, os mecanismos do poema, a presença do leitor e a do tempo. É farto o léxico que se volta aos enganos (iludir, disfarçar, esconder). O poema, aliás, é uma forma de alerta: “Quem leia linha saiba” que o poema ilude. Toma outras vozes e mundos como seus; toma o próprio leitor como parte de si mesmo, como espelho. Se o eu-lírico de “linha” por vezes alerta, por outras deixa em suspenso questões: “Varal ou meridiano? Rubrica sobre a água ou giz na calçada?” O poema parece validar o mínimo de todo esse dicionário. Sendo leque ou libelo, a linha se apresenta contendo o mundo. Sabe-se, o que é mais importante, situada entre a palavra e a ficção que ela cria – é autoconsciente, autocrítica.

²² Em entrevista, Fernando Furtado (2010a) diz, asseverando a importância do leitor e, por tabela, do farsesco: “Não sei porque o prefaciador e poeta Iacyr Anderson Freitas atribui às notas de rodapé o adjetivo de ‘farsescas’. Posso afiançar que todas são absolutamente verdadeiras. E também absolutamente falsas. [...] Por conta disso, reconstituí os verbetes de memória, o que pode ter gerado algumas traições, embaralhamentos ou acréscimos. Mas os signos de todos os autores referenciados estão presentes nos textos. Assim, que fique reservado ao leitor o ônus de decidir acerca da farsa ou da veracidade dos textos e das notas...”

De fato, a linha é uma máquina simples que toma o assalto das coisas: a garatuja é a paisagem inteira. Como não poderia deixar de ser, está presente a infância pelo gesto e pelo tempo. A linha é capricho, bifurcação entre passado e presente, ou melhor, convergência entre passado e presente. O verso final adverte o grande erro (de quem? da literatura, do leitor, do poeta, do ator?), que trata da ficcionalidade não só da poesia, mas da literatura como um todo: onde se lê autor, leia-se personagem. Linha mordendo a própria cauda, este poema entorna-se em verbete que explica o próprio *dicionário mínimo*.



Fernando Fábio Fiorese Furtado vale-se da lírica final de Murilo Mendes no que ela tem de mais competente. Nas palavras de Fábio Lucas (2001, p.51), trata-se da “[...] absorção de uma multiplicidade de textos na mensagem poética instaurando-se um movimento de polivalência generalizada. Os blocos temáticos se articulam sem se ligarem, de tal sorte que cada signo dialoga com todos os outros.” Além disso, recorre aos jogos e enganos da memória, que, após o incêndio na biblioteca do autor, tornaram-se fundamentais para a elaboração do pequeno dicionário. Sobre o *modus operandi* da memória em *A idade do serrote*, Fernando Furtado (2002b, p.36, grifo do autor) diz: “Na medida em que proliferam as citações e as referências à tradição literária, plástica e teatral, a prosa muriliana instaura um **entre-lugar** onde a memória própria se confunde (quando não se dissolve) com a memória impessoal, onde excertos de outras escrituras retornam como lembranças pessoais.” No *dicionário mínimo*, o mesmo ocorre, à diferença que o poeta extrapola os limites do simples arquivo ao criá-lo. Aqui, os excertos de outras escrituras retornam como lembranças criadas em sua totalidade, não só edulcoradas e até criadas pela imaginação, mas completamente inventadas pela palavra. Uma tensão se faz: aquela entre matéria/ação da poesia *versus* a memória – “porque imolamos a infância na memória”. Mas, como já se observou, de maneira muito contemporânea. E se o gerador da poesia muriliana (pelo menos a final) é um simples pormenor, para Fernando Fábio é o assalto da palavra – o que só corrobora a junção entre palavra e memória. E o jogo consigo mesmo e com as várias vozes que insere – o poema é além.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, L. C. de. **Murilo Mendes**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972. (Poetas Modernos do Brasil, 2).
- BARBOSA, J. A. Convergência poética de Murilo Mendes. In: _____. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974. (Debates, 105). p.117-136.
- BERNARD, S. **Le poème en prose de Baudelaire jusqu'à nos jours**. Paris: Nizet, 1959.
- CAMPOS, H. de. Murilo e o mundo substantivo. In: _____. **Metalinguagem & outras metas**. 4.ed. São Paulo: Perspectiva, 1992. p.65-75.
- CANDIDO, A. Poesia e ficção na autobiografia. In: _____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 1989. p.51-69.
- CARDOSO, M. R. Prefácio. In: MENDES, M. **A idade do serrote**. Rio de Janeiro: Record, 2003. p.7-19.
- FRANCO, I de M. **Murilo Mendes: pânico e flor**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2002.
- FREITAS, I. A. Minerações do mínimo. In: FURTADO, F. F. F. **Dicionário mínimo**. São Paulo: Nankin, 2003a. p.7-9.
- FURTADO, F. F. F. **Poeta lança o livro "dicionário mínimo"**. [23 mar. 2004]. Entrevistador: Odirlei dos Santos. Disponível em: <<http://www.acesa.com/cidade/arquivo/jfhoje/2004/03/23-fiorese/>>. Acesso em: 17 fev. 2010a.
- _____. **Entrevista concedida a Rodrigo de Souza Leão para o Balacobaco**. [2002]. Entrevistador: Rodrigo de Souza Leão. Disponível em: <<http://www.gargantadaserpente.com/entrevista/fabiofiorese.shtml>>. Acesso em: 19 fev. 2010b.
- _____. **Corpo Portátil**. São Paulo: Escrituras, 2002a.
- _____. A idade do serrote: o menino experimenta suas ficções. In: PEREIRA, M. L. S. et al. **Murilo Mendes. Ipotesi**, Juiz de Fora, v.6, n.1, jan/jun 2002b. p.33-47.
- _____. **dicionário mínimo**. São Paulo: Nankin, 2003a.
- _____. **Murilo na cidade: os horizontes portáteis do mito**. Blumenau: Edifurb, 2003b.
- HOLLANDA, H. B. De. (Org.). **Esses poetas: uma antologia dos anos 90**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- HOMERO. **Iliada**. Tradução de Odorico Mendes. São Paulo: Martin Claret, 2003.

- LUCAS, F. **Murilo Mendes**: poeta e prosador. São Paulo: EDUC, 2001.
- MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- PICCHIO, L. S. Prosas de Murilo Mendes. In: MENDES, M. **Transístor**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980. p.11-22.
- PINTO, Manuel da Costa. **Literatura brasileira hoje**. São Paulo: Publifolha, 2004. (Folha Explica, 60).
- SECCHIN, A. Poesia brasileira, impasses e caminhos. **Fragmenta**, Curitiba, n.16, 1999, p.35-40.
- SERMET, J. de. L'adresse lyrique. In: RABATÉ, D. (Org.). **Figures du sujet lyrique**. Paris: PUF, 1996. p.81-97.

Artigo recebido em 10/04/2010.

Aceito para publicação em 01/06/2010.

**PERCALÇOS COMPOSITIVOS EM “NOTAS DE OFICINA”, DE ALBERTO
MARTINS**

**MISHAPS OF THE COMPOSITION IN “NOTAS DE OFICINA”, FROM
ALBERTO MARTINS**

Fabiane Renata BORSATO²³

RESUMO: À utopia de um presente forte modernista que edificaria um futuro grandioso, a literatura contemporânea registra riscos, tensões existenciais, violência moral e física, justaposições espaciais, ilusões referenciais. O artista contemporâneo, consciente da incerteza do futuro e da queda das utopias, empurra o presente e aceita supressões temporais. Para reflexão sobre o fato, selecionamos, da produção modernista e contemporânea, os poemas “O elefante”, de Carlos Drummond de Andrade, e “Notas de oficina”, de Alberto Martins. O estudo desses textos deve favorecer a compreensão do diálogo estabelecido entre os dois momentos. O elefante drummondiano, apesar da frágil condição de execução e da indiferença dos leitores, não desestabiliza o criador, que afirma: “Amanhã recomeço”. As “Notas de oficina” registradas pelo eu poético criado por Alberto Martins discutem o sofrimento do criador proveniente do processo criativo e indicam que o corpo do artesão sofre fisicamente as dificuldades do fazer artístico e despense mais tempo de descanso que de execução. A elipse temporal estende-se e impede a criação porque o erro é incompreensível e conseqüentemente não ajustado pelo eu poético. O artista contemporâneo revela a condição limite entre

²³ Departamento de Literatura – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Araraquara – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil – E-mail: fabiane@fclar.unesp.br

o fazer discursivo e sua impossibilidade, entre a ignorância e a dor de saber que “alguma coisa está errada”.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira moderna e contemporânea; Carlos Drummond de Andrade; Alberto Martins; Metalinguagem; Intertexto.

ABSTRACT: After a strong and optimistic modernist present time that was believed to result in a future of grandeur, follows a contemporary literature showing cuts, existential tensions, physical and moral violence, blurred spaces and referential illusions. Being aware of the future's uncertainty and of the fall of utopias, the contemporary artist pushes forward the present time and accepts temporal suppressions. From the modernist and contemporary writings, we chose the poems “O Elefante (eng. “The Elephant”)", from Carlos Drummond de Andrade, and “Notas de oficina (eng. “Notes from the workplace”)", from Alberto Martins, in order to understand the dialogue between the two periods. Drummond de Andrade's elephant, fragile as it may seem from the production point of view and from the readers' unawareness, doesn't challenge the status of the artist, who says: “Tomorrow I'll start over”. The poem “Notas de oficina”, presented by the poetic self created by Alberto Martins, debates the artist's sufferings during the creative process and shows that this craftsman's body suffers physically during the artistic production and, therefore, spends more time resting than actually creating. The temporal ellipsis is extended and prevents the creation because the error cannot be acknowledged and consequently isn't emended by the poetic self. The contemporary artist presents the thin red line between the discursive production and its impossibility, between the ignorance and the suffering of knowing that “something is utterly wrong”.

KEYWORDS: Brazilian modern and contemporary poetry; Carlos Drummond de Andrade; Alberto Martins; Metalanguage; Intertext.

No século XIX, ocorrem significativas rupturas social, econômica e política, desencadeadoras de uma complexa estrutura social, de estilo capitalista e burguês que, no campo das artes, desenvolve a consciência da contradição e da cisão do homem no mundo. O artista e a produção literária da modernidade voltam-se para a construção da tradição da ruptura mediante a revelação da ironia que, conforme Octavio Paz (1981, p.111), é “*hija del tiempo lineal, sucesivo e irrepitible [...] la herida por la que se desangra la analogía [...] la ironía no es una palabra ni un discurso, sino el reverso de la palabra, la no-comunicación.*”

Consciência e reflexão fundamentam a utopia da modernidade baseada na construção de um código novo e forte capaz de lirismo e participação social. Contra a ironia, a poesia moderna “[...] propõe a recuperação do sentido comunitário perdido [...], lirismo de confissão [...] [e a] crítica direta ou velada da desordem estabelecida [...]” (BOSI, 2000, p.167).

Lirismo e reflexão são traços de um *modus faciendi* poético baseado na metalinguagem e na analogia, princípios poéticos que unidos à necessidade de comunicação formam a essência da poesia, conforme palavras de Adorno (2003, p. 74):

O auto-esquecimento do sujeito, que se põe ao dispor da linguagem como de algo objetivo, e o que há de imediato e involuntário em sua expressão são o mesmo: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. [...] a lírica se mostra mais profundamente garantida socialmente ali onde [...] o sujeito acerta com a expressão feliz, chega ao pé de igualdade com a própria linguagem [...]

A condição analógica de sujeito e linguagem é essencial ao projeto estético moderno. Por outro lado, o poeta apresenta plena consciência de sua historicidade. Este

paradoxo opera por desdobramento da linguagem em metalinguagem, colocando a própria poesia no divã, evidenciando que entre lirismos de confissão e auto-reflexão estão as múltiplas faces de uma poesia que precisa reinventar a tradição e revolucionar a arte em prol de um projeto ético e estético forte, em que a linguagem, erigida desde a raiz, na origem cultural da língua, busca conciliação de contrários e comunhão das duas faces: a comunicação e a composição.

A análise da literatura brasileira contemporânea sob o prisma de um sistema literário que, segundo Antonio Candido (1971), inicia sua formação no Romantismo, leva-nos à compreensão de heranças e revisões. A descrição sintética das conquistas do Modernismo brasileiro aponta para a consolidação do sistema literário e revela ao menos duas linhas de tradição da literatura brasileira, a elíptica e a reiterativa. Experimentalismos, manifestos, implosões de gêneros e construções de projetos utópicos serão marcas das vanguardas e do Modernismo herdadas e ressignificadas na produção das últimas décadas do século XX e princípio do XXI.

A face elíptica de nossa literatura faz-se presente por meio de poemas-pílulas, poesia substantiva, ironia reflexiva, eliminação de excessos retóricos, supressão e economia verbal, traços elementares às poéticas de Oswald de Andrade, Carlos Drummond de Andrade e João Cabral de Melo Neto.

O traço reiterativo revela, além das obsessões temáticas e formais, repetições rítmico-expressivas coerentes com a necessidade de reflexão constante sobre arte e sociedade.

Elipse e reiteração são traços potencializados pela poética do Modernismo, sob o viés de predominâncias e tensões da linguagem literária. A reiteração na poesia brasileira contemporânea aparecerá como indício da permanência das vozes que compuseram a nova tradição moderna.

A leitura analítica do texto poético “Notas de oficina”, de Alberto Martins, em sua relação e retomada dinâmica do texto “O elefante”, de Carlos Drummond de Andrade, deve mostrar permanências e reiterações da ordem da resistência da poesia e da especulação sobre e na linguagem. Por outro lado, ainda que o elefante drummondiano pareça um esboço frágil, o poema descreve sua caminhada diária, sua capacidade estética e carência de espectador-leitor. “Notas de oficina” confidenciam o estado físico doloroso do artista e sua fragilidade humana. Para além do tratamento da

linguagem e do fazer, os versos de Martins problematizam a humanidade do artista em sua frágil condição de ser no mundo para a morte. A análise proposta deve tornar manifesta a questão.

Notas de oficina: o difícil ofício do poeta

“Notas de oficina”, poema de Alberto Martins, foi publicado por primeira vez na *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*, organizada por Manuel da Costa Pinto em 2006:

“Notas de oficina”

1.

até mesmo a madeira mais dura
entrega sua alma

como paina

quando se usa
o instrumento adequado

não é esse o nosso caso

nem se parece com serragem
isso que sai de nosso corpo
quando cortado

2.

sinto que o ombro dói
e os nervos do antebraço
parecem cada vez mais inflamados

talvez eu não esteja
empunhando as ferramentas
da maneira adequada

agora cada vez mais
 tem sido assim:
 para uma boa sessão de trabalho
 vários dias parados

alguma coisa está errada
 preciso começar tudo de novo

(MARTINS apud PINTO, 2006, p. 260-261).

Formalmente, o poema divide-se em 2 partes numeradas. Cada parte se subdivide em outras duas quando as analisamos semanticamente, devido aos desdobramentos lógico-argumentativos. Na parte 1, encontram-se a tese e a antítese. Na parte 2, há hipóteses explicativas da antítese presente na parte 1, seguidas da síntese e da evidência cartesiana.

A tese presente nos versos 1 a 5 da parte 1 apresenta o objeto sob o qual a ação incide e o instrumental para exercício da ação. O privilégio é dado ao adequado instrumento, capaz de favorecer o trabalho em situações-limites e moldar o objeto mais resistente. A sintaxe entrecortada desses versos insinua comparação entre sujeitos e ofício, expressa no advérbio **até** (verso 1) que, grafado em minúscula, denota a condição de anotação do texto, de esboço inicial com seu traço de eventualidade e também a comparação com outra situação não mencionada, mas subentendida: a madeira mais dura se entrega mediante uso adequado do instrumental de trabalho. Há materiais que se entregam por natureza propícia a isso, mas há aqueles que resistem, arriscamos dizer que se trata da palavra poética, moldável somente por justo instrumento.

Os versos 6 a 9 apresentam a antítese, lugar em que um enunciador plural (**nosso caso**) torna o sujeito ambíguo. A primeira pessoa do plural, no texto de Martins, pode metaforizar artistas, dentre eles a voz enunciativa de “Notas de oficina”, mas não exclui a possibilidade de uma circunscrição da informação ao sairmos da sintaxe e passarmos para as relações intertextuais e afirmar que o sujeito plural pode desdobrar-se em outros eus poéticos, como o drummondiano. Conforme anunciamos acima, o poema “Notas de oficina” dialoga com o texto antológico de Carlos Drummond de Andrade, “O Elefante”, publicado em *A rosa do povo* (1945). O intertexto pode ser apreendido nos

versos iniciais do poema de Drummond, citados a seguir: “Fabrico um elefante/ de meus poucos recursos./ Um tanto de madeira/ tirado a velhos móveis/ talvez lhe dê apoio./ E o encho de algodão,/ de paina, de doçura./ [...]” (ANDRADE, 1983, p.162).

Madeira e paina são signos retomados por Alberto Martins. A madeira não serve de enchimento ao desejado elefante-poesia, mas é tratada como material propício a incisões xilográficas. Paina é metáfora da alma da madeira, portanto, em “Notas de oficina”, não serve de enchimento para o “elefante”, porque é elemento relativo à natureza moldável da madeira.

Enquanto a madeira libera de seu corpo serragem, o corpo do artista, sob incisão similar, revela conteúdo diverso, sugerido e não evidenciado. Convém ressaltar que, de modo elíptico, encontramos o enunciador de “O elefante” disfarçado na matéria de ofício, ou seja, no corpo do poema-elefante. Drummond menciona o disfarce nos versos finais do texto: “[...] Ele não encontrou/ o de que carecia,/ o de que carecemos,/ eu e meu elefante,/ em que amo disfarçar-me./ [...]” (ANDRADE, 1983, p.164).

Alberto Martins, em lugar de projetar o eu poético na criação, lida com o corpo do artesão-poeta e talvez isso se justifique pelo gênero de discurso escolhido. As notas-poema apresentam os bastidores da criação e, ao se tratar de exercício metalinguístico, refletem e explicam, sob a aparência de texto menor, os percalços criativos do fazer artístico.

Enquanto o elefante drummondiano é fabricado e apresentado a um público impassível, as “Notas de oficina” concentram-se no corpo do artista, sendo as duas primeiras estrofes da parte 2 eleitas para relatar seu sofrimento físico e a ausência da criação. Também o elefante-poema e o enunciador drummondianos sofrem a dor de ser ignorados, conforme fragmento abaixo: “[...] E já tarde da noite/ volta meu elefante,/ mas volta fatigado,/ as patas vacilantes/ se desmancham no pó./ [...]” (ANDRADE, 1983, p.164).

Em “Notas de oficina”, a dor resulta da inflamação do corpo do artista, corpo não metaforizado em elefante, mas explicitamente presente em **ombro, nervo do antebraço** e ação de empunhar ferramentas. O sofrimento não se apresenta por via oblíqua, mas clara e objetivamente, como devem ser as notas de ofício.

A descrição dos bastidores da criação gera um texto poético altamente dissertativo. Na estrofe 6, tese, antítese e argumentações explicativas recebem o

acréscimo da síntese. Nela, há marcas da dialética hegeliana na fusão de tese e antítese em uma proposição nova, conservando o fazer (criar) da tese e o não fazer (não criação) da antítese: “agora cada vez mais/ tem sido assim:/ para uma boa sessão de trabalho/ vários dias parados”. (MARTINS apud PINTO, 2006, p. 261).

A última estrofe, por sua vez, mostra-se cartesiana, pois parte da evidência imediata de alguns elementos (constatação da dor da criação e da inabilidade do criador) e anuncia a atitude necessária para revisão da situação: “alguma coisa está errada/ preciso começar tudo de novo” (MARTINS apud PINTO, 2006, p. 261). O *cogito* apresentado pelo eu poético desvela a certeza do erro e a necessidade de revisão.

O incansável enunciador drummondiano não vacila em afirmar de modo sintético e poético que “Amanhã recomeço”; o enunciador de Martins o faz em cadência prosaica, não só por se tratar do gênero textual nota, mas por tratar de momento anterior à criação, ou melhor, de momento não criativo, dos “vários dias parados” necessários à recuperação do artista fatigado: “alguma coisa está errada/ preciso começar tudo de novo” (MARTINS apud PINTO, 2006, p. 261). Portanto, enquanto “O elefante” lida com o fazer poético e a divulgação do fazer entre um público nada suscetível; “Notas de oficina” descreve momentos anti-criativos, a elipse temporal estendida entre dois momentos criativos. Entre a permanência do objeto madeira dura-poesia e a historicidade do sujeito que sofre, “Notas de oficina” focaliza o drama da história humana, da descontinuidade tanto da criação, quanto do sujeito: “vários dias parados”. A contingência do erro é dramática, apesar da contenção subjetiva dos eus poéticos de Martins. Sua poesia exige objetividade enunciativa, precisão e concisão vocabulares, antilirismos, o que não ameniza o drama da inércia física do enunciador e a apresentação da arte como resultado de exercício corporal, do embate entre matéria e sujeito, em que “[...] a superfície bruta se funde com a matéria espessa da percepção, da memória e da imaginação.” (PINTO, 2006, p.263). A crítica à poética de Martins ainda afirma que “Isso acaba por conferir à poesia de Alberto Martins um sentido de anticlímax, de rebaixamento da vivência ao plano das coisas elementares [...]” (PINTO, 2006, p.263); entretanto, quando lemos “Notas de oficina” em relação com “O elefante”, o clímax ressurgue na diferente condição dos enunciadores. Os poucos recursos com que o poeta executa o elefante não impedem a criação e a recriação mítica. O enunciador de Martins, por outro lado, instaura-se no aqui/agora da situação, possui

ferramentas para criar, mas não está seguro de que as maneja com adequação ou de que está fisicamente saudável para criar. Como consequência, apresenta cortes e evidente inflamação de nervos, situação conotativa da desproporcional excitação física e tensão interior. Os sintomas não escondem a causa e a dor da descontinuidade.

O fluxo natural do *cronus* devorador coloca o enunciador em contato com sua humanidade efêmera. A censura que, segundo Sússekind (2004), torna-se muitas vezes álibi inconsistente e personagem criada pelos literatos para a construção de uma literatura do espetáculo, aqui reaparece em sua dimensão contingente, na inexorável descontinuidade da existência. O enunciador sofre duplamente, pela dor física advinda da ação e pela impossibilidade de continuidade e estabilidade rítmica do processo de composição da linguagem. Entre oclusivas nasais e orais, apreendemos formalmente que o recurso à aliteração reitera obstruções, fechamentos e o caráter irresoluto da situação.

A liberdade métrica dos versos de Martins não esconde o paralelismo de dois decassílabos heróicos que encerram as estrofes 4 e 7, sugestivos do estado do eu poético cindido entre o dramático e o épico: “parecem cada vez mais inflamados” (verso 12); “preciso começar tudo de novo” (verso 21). (MARTINS apud PINTO, 2006, p. 261).

O enunciador, aparentemente, reitera o tema do fazer artístico, amplamente tratado por poetas da tradição da modernidade; entretanto uma leitura mais rigorosa constata que o poema trata de problemas relativos ao não fazer artístico. A estrofe 6 revela o paradoxo “para **uma** boa sessão de trabalho/ **vários** dias parados” (grifo nosso). O pronome **vários** indica pluralidade, mas não totalidade, e quando contraposto ao artigo **uma** ressalta o descompasso quantitativo.

A elipse criativa passa da história ao discurso poético e preenche as 5 últimas estrofes do poema. A preocupação do enunciador com o tempo extenso da não criação alcança teor dramático diante da incompreensão das causas da extensão de momento incriável. A parte 2 do poema concretiza a instabilidade da situação na seleção lexical, como é possível notar nos versos “sinto que o ombro dói/ e os nervos do antebraço/ **parecem** cada vez mais inflamados” (grifo nosso). O verbo **parecer** implica incerteza e possível falsidade. O verso “talvez eu não esteja” abre-se com o advérbio que indica possibilidade, mas não certeza. Os dois primeiros versos da estrofe 6, “agora **cada vez mais/** tem sido assim:”(grifo nosso) insinuam a extensão reiterativa do problema;

enquanto a última estrofe apresenta a certeza do erro e a indefinição da causa: “alguma coisa está errada/ preciso começar tudo de novo”. A expressão **alguma coisa** compõe-se de pronome indefinido em referência ao substantivo **coisa**, este último de acepção ampla e tão generalizada que nele recai traço de indeterminação. Esta é a posição dilemática do enunciador de “Notas de oficina”, espaço de ação, inação e, sobretudo, de reflexão sobre o ofício da poesia.

Considerações finais

Retomando aspectos da análise e ressaltando o intertexto com o poema de Drummond, vemos que o verso final dos dois poemas é de fundamental importância para a compreensão dos valores textuais modernistas e contemporâneos.

O verso derradeiro de “O elefante”, “Amanhã recomeço.” (ANDRADE, 1983, p.165), torna preciso o tempo de retomada da ação ao preferir a isenção de ambiguidades do advérbio **amanhã**. Há o anúncio de descontinuidade da ação para recomposição do elefante ávido de nova caminhada. O emprego do tempo presente em lugar do futuro empresta certeza à ação e proximidade da execução. Sintaticamente, o sujeito do verso final se oculta para dar privilégio à ação e ao momento de sua execução.

A estrofe final do poema de Alberto Martins anuncia matizes temporais e aspectuais do desenvolvimento da ação. Nela estão presentes a carência e o propósito de executar a ação em tempo futuro: “Preciso começar” (MARTINS apud PINTO, 2006, p.261). A forma nominal infinitiva denota processo verbal potencial, não realizado. O aspecto descontínuo da ação explicita a necessidade da incoação. Trata-se de tempo presente habitual e frequente, de um fazer modalizado por imprecisão e indefinição, pois o descanso é necessariamente maior que o tempo de trabalho. O eu fatigado anuncia sua contingência e humanidade dolorosa frente à presença forte do mundo da permanência inorgânica (madeira, serragem). A madeira e o produto dela extraído, “xilopoema”, não estão fadados à historicidade humana e à descontinuidade, mas formam um lugar de comunhão verbal e visual, espaço de instauração da poesia.

Enquanto o enunciador de “O elefante” compreende sua tristeza mais essencial e universal e, em decorrência disso, anuncia, no verso final, que é preciso resistir, o enunciador de Martins luta com a matéria de seu fazer artístico. Matéria e instrumentos

propícios não amenizam a dor do artista que se revela inábil para o manejo do instrumental. Restam poucas certezas para ele: a sensação dolorosa, o erro, a descontinuidade e a imprescindível continuidade.

A dor da falta de espectador desmonta o mito elefante, mas não o priva da recomposição e da analogia mítica: “[...] A cola se dissolve/ e todo seu conteúdo/ de perdão, de carícia,/ de pluma, de algodão,/ jorra sobre o tapete,/ qual mito desmontado./ Amanhã recomeço.” (ANDRADE, 1983, p.164-165).

Em “Notas de oficina”, a dor resultante da “luta corporal” com a matéria artística é tão evidente e latente que instaura o drama da condição humana do enunciador, de sua finitude e descontinuidade. Essa evidência não se resolve nos versos do poema. A dúvida permanece. O enunciador sabe que ocupa espaço intersticial. Sua contingência dramática o desloca do espaço da criação e das analogias míticas da poesia para o espaço da esterilidade criativa e da historicidade humana.

O poeta moderno, em sua poesia altamente crítica, reflete sobre os percalços de seu ofício, mas seu projeto estético forte limita as concessões à finitude. Resistir e persistir são naturais ao sujeito elefante.

A poesia contemporânea, segundo o crítico Nunes (1991), tem por marca a resistência, construída por meio do lúdico e da reflexão. O jogo da, para e pela linguagem é meio de reflexão sobre a nossa irreversível historicidade. O poeta desacredita as utopias e adquire consciência da ilusão e da necessidade de resistir. Corroído pela ironia moderna (PAZ, 1981) e pela perda da inocência, sabe que a comunhão e reintegração de eu e linguagem são ilusórias. Por isso, textualiza momentos não poéticos, de impossibilidade analógica, em que as dores impedem qualquer concepção simpática e instauram a certeza da descontinuidade humana.

Resta, entretanto, tal qual nos modernos, o desejo e a expectativa de encontro das correspondências, “Ânsia de ser em outra coisa, ser outra coisa. A poesia do poema pode, analogicamente, evocar e reconstruir existências. As imagens do poema são a irrupção de outra coisa, de ser outro.” (CORTÁZAR, 2004, p. 380). O enunciador de “Notas de oficina” textualiza a ironia de quem se encontra no limiar entre o discurso e sua impossibilidade. Começar tudo de novo é a lei da resistência. A suspensão da práxis poetizada em “Notas de oficina” precisa ser passageira e aparente para o reencontro do poético e da efêmera sensação analógica. Segundo BOSI (2000, p.227), “[...]”

aproximando o sujeito do objeto, e o sujeito de si mesmo, o poema exerce a alta função de suprir o intervalo que isola os seres. [...] A poesia traz, sob as espécies da figura e do som, aquela realidade pela qual, ou contra a qual, vale a pena lutar.”

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. Palestra sobre lírica e sociedade. In:_____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. p. 65-90.
- ANDRADE, C. D. de. O elefante. In:_____. **Nova reunião**: 19 livros de poesia. Rio de Janeiro: J. Olympio; Brasília: INL (MEC), 1983. p. 162-165.
- BOSI, A. **Poesia e resistência**. In:_____. O ser e o tempo da poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2000. p.163-227.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira**. São Paulo: Martins, 1971 (2 v.).
- CORTÁZAR, J. Para una poética. In:_____. **Obra crítica 2**. Buenos Aires: Suma de Letras, 2004. p. 361-390.
- HEGEL, G. W. F. **Textos dialéticos**. Tradução Djacir Menezes. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1969.
- MARTINS, A. Notas de oficina. In: PINTO, M. da C. (Org.). **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006. p. 260-261.
- NUNES, B. A recente poesia brasileira: expressão e forma. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n.31, p.171-183, out. 1991.
- PAZ, O. **Los hijos del limo**. Barcelona: Seix Barral, 1981.
- PINTO, M. da C. (Org.). **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.
- SÜSSEKIND, F. **Literatura e vida literária**: polêmicas, diários e retratos. 2.ed., rev. Belo Horizonte: UFMG, 2004.

Artigo recebido em 10/04/2010.

Aceito para publicação em 01/06/2010.

DA BOCA VAZIA AO BEIJO NA BOCA**FROM EMPTY MOUTH TO BEIJO NA BOCA**Débora Racy SOARES²⁴

RESUMO: O objetivo deste artigo é refletir sobre as artimanhas construtivas de *Beijo na boca* que oscilam entre o velar e o revelar e afetam a configuração cindida do sujeito lírico. A forma-fragmento, os deslocamentos – irônicos e temporais – correspondem à passagem do interdito pela linguagem. Nesse sentido, recuperamos a idéia de trauma e de catástrofe para pensar sobre a aparência estética, seu jogo de representações e as formas de dizer o silêncio.

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

ABSTRACT: The purpose of this article is to reflect on the constructive tricks of Beijo na boca that wave between hiding and showing, affecting the split configuration of the lyric subject. Fragmentary form, dislocations – both ironic and related to time - correspond to the passage of interdict through language. Accordingly, we retrieve the idea of trauma and catastrophe to think about the aesthetic appearance, its role-playing games and the ways to say about the silence.

KEYWORDS: *Brazilian poetry; Cacaso; Beijo na boca; Trauma; Catastrophe.*

²⁴ Doutoranda do Programa de Pós-Graduação em Teoria e História Literária (Bolsista FAPESP) – Instituto de Estudos da Linguagem – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – CEP 13083-970 – Campinas – SP – Brasil – E-mail: debora_racy@yahoo.com.br

A aparência poética é jogo de representações.

Schlegel

À primeira vista, *Beijo na boca* (1975), escrito por Antônio Carlos Ferreira de Brito (1944-1987) – doravante Cacaso – é um livrinho despretensioso, recheado de pequenos poemas de amor. À segunda visada, entretanto, começamos a perceber que o livro oculta mais do que revela. Ou, deveríamos dizer, revela mais do que oculta? De qualquer forma, Cacaso parte desta tensão – espécie de artimanha construtiva – entre o velar e o revelar para sustentar uma lírica que, *pour cause*, traz para o cerne dos poemas – através da configuração do sujeito lírico – conflitos de difícil resolução.

Assim, ancorada entre o desejo de dizer e sua impossibilidade fundante, essa lírica – que elege a temática amorosa para tocar em questões que a transcendem – tão-somente (re)vela a “inadequação entre aquilo que está sendo dito e o que se pretend(e) dizer” (BRITO, 1997, p. 284).

No entanto, o que “se pretend(e) dizer”? Seria esta intenção da ordem do indizível, do intraduzível em palavras? E ainda: como “o que se pretend(e) dizer” se dá a ver no poema, concretizando a passagem da intenção ao ato? Se o que é da ordem do indizível também atinge a linguagem poética, pois ali está, a ponto de se deixar perceber, então o indizível, embora *a priori* arredo à linguagem, não escapa à percepção. É certo: “o que se pretend(e) dizer” acaba sendo dito pelo poema. Dessa maneira, se o que se quer dizer parece interdito pelo que se pode dizer, a “linguagem conserva o indizível, dizendo-o, ou seja, colhendo-o na sua negatividade.” (AGAMBEN, 2006, p.28). Por isso, ao manter o indizível no “próprio coração da palavra”, a linguagem hospeda o silêncio (AGAMBEN, 2006, p.28).

Uma das maneiras de sinalizar a permanência do indizível na linguagem e, ao mesmo tempo, operar a passagem da intenção ao ato é através da forma poética fragmentária. Se a forma é indissociável do que se diz, a eleição do fragmento para dizer, além de reafirmar a precariedade de todo dizer, traz para a cena da escrita a ordem do não-dito. O fragmento convoca ainda a ideia do *work in progress* que, à maneira da “vontade hermenêutica sub-versiva e inconclusiva”, deixa entrever certo “pudor do definitivo”, certo “temor da conclusão” (BARRENTO, 1999, p.11).

Ademais, ao introduzir o conteúdo aos poucos e em frações, a forma fragmentária reafirma a incompletude da experiência e a falta de transparência do conhecimento. Logo, além de problematizar o conceito de verdade, este tipo de construção estética acaba inaugurando, no cerne dos poemas, uma espécie de crise da verdade. Crise que rebata na instabilidade do sujeito lírico, dividido entre sucessivos estranhamentos, com problemas de identidade e de identificação com e de seus amores, namoradas. Amores e namoradas que, diga-se de passagem, sintomaticamente não são nomeados. Essa constatação, por si só, já seria impeditiva para a concretização do amor, pois se “só existe amor por um nome”, é imprescindível que esse nome seja explicitado, “pronunciado” (LACAN, 2005, p.366). Assim sendo, embora se proponha amorosamente – mediante sua temática – essa lírica só faz alegorizar ausências, através da “falta de quem nos olhe” (BRITO, 2002, p.161), “daquele amor que nunca tive” (BRITO, 2000, p.53). Se, por um lado, ela sinaliza a hiância constitutiva do sujeito, por outro enfatiza a presença da ausência no cerne dos poemas. De certa forma, o sujeito só pode ser à medida que não é, isto é, à medida que existe enquanto desejo, enquanto ser em falta, falta a ser. Esta consciência da carência, esta explicitação da falta que constitui a subjetividade do sujeito lírico, não é nada reconfortante. Pelo contrário, seu reconhecimento conduz à angustiante sensação de estranhamento.

A configuração cindida do sujeito lírico seria, portanto, a outra maneira de realizar aquela passagem da intenção ao ato. Dividido entre seus “dois amores” e com o “coração em frangalhos”, este sujeito – “parte” que se “reparte” – sofre com a dificuldade, impossibilidade até, de afirmar sua subjetividade (BRITO, 2000, p.20 e p.22). Se esta dificuldade repercute na desarticulação do discurso, também conduz, no limite, à própria decomposição subjetiva do ser em “suave dispersão na inexistência”. (BRITO, 2000, p. 56). Por isso, não causa espanto perceber que, à medida que avançamos na leitura de *Beijo na boca*, presenciamos o estiolamento do sujeito lírico. Os conflitos internos que experimenta são tantos e tamanhos – seja em relação às expectativas do outro, figurado pelas namoradas e ex-namoradas – seja em relação a si próprio – “já não recordo meu nome” – que só poderiam conduzir à radical dissociação de sua subjetividade (BRITO, 2000, p.56). “Não recordar” o próprio “nome” significa não saber mais quem se é, pois se o nome identifica, sua ausência expõe a alienação que

reifica e desumaniza, além de sinalizar certa amnésia sintomática, em consonância com a violência conjuntural.

Se esta amnésia, na verdade, não é bem uma amnésia, isto é, não consiste em um total esquecimento ou apagamento da memória, dado que o sujeito insiste em afirmar e confirmar, ainda que pela ausência, sua certeza, sua falta de nome, a violência, por outro lado, é evidente. Nesse ponto, perpassado pela experiência da dor, este sujeito estilhaçado, ao revelar seus traumas mais radicais também expõe as dores de um “país traumatizado”, cuja história, desde o período da colonização, tem sido marcada pela “injustiça” e pela “iniqüidade” (RIBEIRO, 1999, p.10-11). De fato, enquanto este sujeito lírico que, sublinhamos, fala no plural, for incapaz de elaborar suas dores, estará fadado à sua compulsão repetitiva.

Assim, encontramos um sujeito em franco desajuste com o outro, com o mundo, a experimentar a patente e patética impossibilidade de (re)conciliação que deságua no lirismo da desilusão, no qual se ancora este *Beijo na boca*. Em tempo: gostaríamos de deixar registrado que este outro – pronome indefinido que tudo acolhe – refere-se também ao país em que se vive, ao lar, ao familiar (*Heim*). Dadas as ambiguidades semânticas que se acumulam em *Beijo na boca*, essa possibilidade de leitura é pertinente, como veremos mais abaixo. Esclarecemos, ainda, que o adjetivo patético, em sentido etimológico, remete às paixões da alma que nos fazem sofrer, como se fossem doenças. Embora esteja associado à passividade, o *pathos* – em sentido aristotélico – também incorpora a atividade, a ação. Portanto, a capacidade de agir, no sentido de “poder-tornar-se”, é inerente ao sujeito que sofre uma ação, o paciente (LEBRUN, 1995, p.18). Logo, o ser que padece é indeterminado por natureza, pois sua característica principal é “ser movido”, ser “mutável”, sujeito à paixão (LEBRUN, 1995, p.18). Podemos pensar que agir, no contexto da década de setenta, significa resistir, não se deixar “paralisar pelos esquemas paralisantes” (BRITO, 1997, p.54). Se a “paixão é sempre provocada pela presença ou imagem de algo que me leva a reagir”, então, o ser que sofre é o ser que, de alguma forma, re(age), resiste e “pode-tornar-se” (LEBRUN, 1995, p.18). Em consequência, a paixão “é um sinal” de que se “vive na dependência permanente do Outro” (LEBRUN, 1995, p.18).

Em resumo: ambas as estratégias construtivas mencionadas – a forma poética fragmentária e a cisão do sujeito lírico – são modos de validar o conteúdo latente,

expondo “o que se preten(de) dizer” em versos. Nesse sentido, a escolha temática amorosa também participa destas estratégias mencionadas, à medida que funciona como um filtro ou “isca” poderosa, capaz de ludibriar o leitor (BRITO, 1997, p.283). Explique-se: o leitor moderno, isto é, participativo, precisa “morder” a “isca” para ter “acesso àquilo que as aparências não revelam” (BRITO, 1997, p. 283). Em tempo: “morder” a “isca” significa, em sentido figurado, perceber nas entrelinhas, entender rapidamente e, não, como pode parecer, se deixar físgar, enganar, embora essa possibilidade não esteja totalmente excluída.

Por conseguinte, se a “linguagem está cifrada”, precisamos, através da leitura, “decifrá-la” (BRITO, 1997, p.284). Imperativo, portanto, é que se “decifre a aparência amável” e se “leve o jogo a sério” (SCHLEGEL, 1997, p.158). No entanto, de acordo com a hermenêutica moderna, perdemos a “chave para a leitura desta escrita cifrada do mundo” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.30) Em outras palavras: não há mais um “sentido transcendental” que garanta o significado, dado que ele sempre nos “escapa” (SELIGMANN-SILVA, 1999, p.30). Assim, restaria ao leitor a incompleta e melancólica tarefa de ler, “traduzi(ir) e altera(r)” os sentidos “multiplamente” (SCHLEGEL, 1997, p.98).

Partindo deste pressuposto, poderíamos pensar que a linguagem poética guarda um segredo que só poderia vir à tona no encontro com outra subjetividade leitora. Do segredo, na verdade, só temos os resquícios, pois ele é, por definição, da ordem do interdito. No entanto, se a “linguagem pode perfeitamente nomear aquilo de que não pode falar”, então, este segredo pode ser compartilhado (AGAMBEN, 1999, p.104). A operação de leitura, por sua vez, menos do que se contentar em acolher a “aparência”, aceitando o “jogo de representações”, pode contribuir para problematizar este “jogo” e “colocar em palavras o inominável” (SCHLEGEL, 1997, p.61; ABRAHAM; TÖROK, 1995, p.239). Nesse sentido, a leitura pode resgatar e reafirmar sua dimensão ética, à medida que colabora para explicitar a violência inerente ao inominável. Quando as “cicatrizes” não podem ser “transfer(idas)”, ficamos impossibilitados de sentir na própria pele as marcas do sofrimento alheio (BRITO, 2000, p.54). No entanto, ainda podemos escutar e testemunhar a violência da história através da dor que perpassa o sujeito lírico.

Dessa forma, se Cacaso é poeta moderno, isto é, “sentimental”, de acordo com as categorias estabelecidas por Schiller, isto é, se precisa lidar com “representações e sensações conflitantes”, também exige um leitor que não seja ingênuo (SCHILLER, 1991, p.64). E ingênuo, de acordo com Cacaso, e não com Schiller, seria aquele leitor “distráido ou superficial”, “vítima d(as) aparência(as) enganosas” dos poemas (BRITO, 1997, p.284). Assim, os poemas, à semelhança de uma “casca”, ainda que fiquem “marcad(os) por aquilo que el(es) abriga(m), aquilo que é ocultado por el(es) nel(es) se revela” (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p.192).

A esta altura, gostaríamos de retomar a ideia de segredo, a partir do ponto de vista da psicanálise, lembrando que ela pode nos auxiliar, já que um de seus maiores temas é a “oposição entre o aparente e o escondido, o manifesto e o latente, os disfarces e o desejo” (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p.238). É importante entender que a “realidade metapsicológica” do segredo não se dissocia da “realidade do mundo exterior”, tanto que a “negação” daquela implica na “recusa” desta (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p.237-238). Dessa perspectiva, se a “realidade” é sempre “realidade a escamotear”, ela é o próprio “lugar em que o segredo está escondido” (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p.237). Assim sendo, o segredo abriga o que é “recusado, mascarado, denegado” (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p.237). Posto de outra forma: o segredo encerra o recalcado que se revela nas palavras como sintoma. Nesse sentido, podemos pensar que os poemas de *Beijo na boca* são sintomáticos, à medida que abrigam o segredo de uma “realidade” que “nasce pela exigência de permanecer escondida, vergonhosa” (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p. 238). É como se “as palavras do sujeito” tivessem sido “atingidas por uma catástrofe que as pôs fora de circuito”, tornando-as indizíveis (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p. 238). Por outro lado, quando o sujeito lírico enuncia nos poemas seus “neo-românticos segredos”, deles se liberta (BRITO, 2000, p.31). Desse modo, a escrita pode ser encarada como um esforço terapêutico, capaz de conduzir à elaboração, à assimilação do “que não cabe nas palavras” (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p. 239). É aí, neste ponto, que o “indizível” muda de signo, tornando-se “desejo recalcado” de “não dizer” e se diz, se enuncia através de seus “desvios”, de “suas mil maneiras de se simbolizar” (ABRAHAM; TÖROK, 1995, p. 242).

A ideia de catástrofe, mencionada há pouco, está relacionada à questão da representação, à medida que a problematiza. Catástrofe deriva do grego e, em sentido

literal, quer dizer “virada para baixo”, podendo também significar “desabamento ou desastre”. Sua definição remete a “um evento que provoca um trauma, um ‘ferimento’” (NESTROVSKI; SELIGMANN-SILVA, 2000, p.8; aspas dos autores). O conceito de trauma, do ponto de vista da psicanálise freudiana, remete a acontecimentos que não podem ser assimilados enquanto ocorrem e, tampouco posteriormente, a não ser de modo precário. Pelo fato de estes acontecimentos não terem sido inteiramente compreendidos, tendem a retornar, de forma insistente, através, por exemplo, da repetição.

De certa forma, observar o que se repete nos versos de *Beijo na boca* é uma das maneiras de descobrir o que escapa à representação. Escapa e, paradoxalmente, está lá representado, dado que o sujeito lírico insiste em falar sobre o interdito. Assim, é possível entrever os “traumas psíquicos” desse sujeito, atentando para a “cena traumática” configurada nos poemas (FREUD, 1978, p.6). Vejamos o poema de abertura de *Beijo na boca*:

E com vocês a modernidade

Meu verso é profundamente romântico.

Choram cavaquinhos luars se derramam e vai
por aí a longa sombra de rumores e ciganos.

Ai que saudade que tenho de meus negros verdes
anos!

(BRITO, 2000, p.11).

Operar por deslocamentos ou desvios é um dos procedimentos estéticos mais caros a Cacao. Este tipo de recurso é eficiente, pois mobiliza a ironia que emprega os contrastes, as incongruências, com efeito zombeteiro. Lembramos que zombar, em sentido figurado, significa escapar por meio de artimanhas, burlar. Além disso, a ironia promove a instabilidade semântica, propícia para fazer os sentidos deslizarem. Assim, o deslocamento temporal sugerido, no primeiro verso, só faz contrariar as intenções anunciadas pelo título.

Através da ironia, o que é posto tão-somente contradiz o que é pressuposto. Atente-se para o efeito irônico decorrente da utilização do advérbio “profundamente”. Na tensão entre o que é prometido – “a modernidade” – e o que aparece no corpo do poema – “versos profundamente romântico(s)” – os sentidos vacilam. Será o caso de questionarmos se apenas o primeiro verso é “profundamente romântico” e os demais, modernos? Pois “meu verso” pode se referir tanto ao primeiro verso do poema, como aos demais que o compõem. Em sentido extensivo, pode remeter também à composição literária, à poesia. Esta indeterminação, provocada pelo desvio semântico, redundando na estratégica tentativa de descontextualização por despistamento.

Outra maneira de utilizar os deslocamentos é não chamando as coisas pelos nomes, isto é, não dando “nome aos bois”, pois eles “nunca [...] estiveram com os nomes tão impróprios e trocados” (BRITO, 1997, p.228). Em meio aos “Problemas de nomenclatura”, o poeta revela que “o nome” da “primeira namorada” “dançou”, pois “Lá em casa é assim”: “o meu amor diz que me ama/ mas jamais me dá um beijo” (BRITO, 2000, p.14-15). Logo, o descompasso entre a essência e a aparência fecunda poemas cujos “estilos” estão “trocados”, pois o desencontro é marcado e o “Ciclo vicioso” (BRITO, 2000, p. 17).

Quanto à cena do poema acima, os versos modernos sugerem uma atmosfera aparentemente romântica, seja através da presença da noite ou da utilização da prosopopeia – “Choram cavaquinhos luares se derramam” – como recurso estilístico. Em outras palavras: o estado d’alma do sujeito lírico é correlato à configuração da paisagem, pois interioridade e exterioridade se confundem, como num “Jogo de reflexos”. A atmosfera sombria é sinalizada pelos “luares” que, se mantida a ambiguidade do verbo derramar, podem tanto verter lágrimas, como estarem tomados de paixão ou dispersos, espalhados. A ideia de que os “luares” testemunham pessoas que foram postas em debandada também cabe dentro do significado do verbo derramar. Quanto à natureza – sugerida pela presença de “luares” – menos do que *locus amoenus*, refúgio edênico, à maneira romântica, figura como *locus horribilis*, incapaz de confortar o sujeito lírico. Aliás, à medida que o livro avança, vamos percebendo que o cenário traumático responde pela desarticulação do poema, do sujeito, clivado em “part(es)” que se “repart(em)” (BRITO, 2000, p.22). Se o poeta romântico era o vate, o decifrador da natureza *par excellence*, ao poeta moderno, atado à sua trágica existência, resta a

constatação de que não há nada a decifrar, pois o “enigma” não é “mais que aparência” e se “refere apenas à linguagem e à sua(s) ambigüidade(s)” (AGAMBEN, 1999, p.106).

Novamente a indeterminação gera ambigüidades semânticas produtivas do ponto de vista poético. Por quem “choram” os “cavaquinhos” quando emitem sons plangentes? Por quem “luares se derramam”, manifestando efusivamente seus sentimentos? O profundo sentimento de tristeza – sugerido pela escolha dos verbos líquidos chorar e derramar – leva a crer que o sujeito lírico suspire de dor, não de amor. “A longa sombra de rumores e ciganos” traz a questão do exílio para o cerne do poema. Os “negros verdes anos”, se podem remeter à infância, também recolocam o poema no contexto de produção, anulando o deslocamento temporal sugerido no primeiro verso. Em outro momento do livro, em “Aos pés! Da musa”, o sujeito lírico revela: “ainda somos crianças” e “assim voam verdes anos” (BRITO, 2000, p.31).

Ao longo deste *Beijo na boca*, a reiteração de determinadas expressões – “negros verdes anos”, “história” de “fatalidade”, “pensamento” que “sangr(a)”, poesia “contra o tempo e o momento” – deixa entrever os impactos de eventos sentidos como traumáticos pelo sujeito lírico (BRITO, 2000, p.26-27, 36). A dificuldade em nomear, portanto, em representar, confirmada pela fragmentação da forma, pela indeterminação geradora de ambigüidades, pela ironia que promove desvios semânticos, valida uma experiência poético-existencial de dimensões catastróficas. O poema, portanto, é uma “quebra do silêncio”, mas também uma “forma d(e) (o) poeta silenciar” (BRITO, 1997, p.247).

Encaminhando-nos para a conclusão, gostaríamos de recuperar um poema que está em *Segunda classe*, livro escrito no mesmo ano de *Beijo na boca* (1975), por Cacaso e Luís Olavo Fontes. No poema “Lar doce lar”, Cacaso diz:

Minha pátria é minha infância:

Por isso vivo no exílio

(BRITO, 2002, p.53).

É interessante lembrar que a infância se relaciona ao período de aquisição da linguagem. Por isso, a palavra “infância”, derivada do latim *infans*, significa aquele que não fala. Em *Beijo na boca*, o sujeito lírico afirma ser “ainda criança”, sinalizando sua

dificuldade ou impossibilidade de falar. De certa forma, *Beijo na boca* configura uma poética de balbucios que hesita em se pronunciar e promove confusões (desvios, deslocamentos) para enunciar os traumas do sujeito lírico.

Se pátria é sinônimo de infância, então, carrega toda a conotação inerente ao *infans*. Logo, pátria = infância = sem fala. O poeta figura agora como exilado, expatriado, fora da pátria. Mais uma vez, pelo deslocamento irônico, os sentidos estão em conflito. O poeta só pode falar na condição de expatriado e, para isso, precisa assumir a figura do exilado. O exilado, por definição, é o sujeito que incorporou a dimensão da perda, seja do país, da linguagem ou da própria identidade. Nesse sentido, o sujeito expatriado experimenta a sensação de não-reconhecimento, de não-pertença frente ao país estranho, estrangeiro. No entanto, em “Lar doce lar”, o sujeito lírico – exilado em sua própria pátria-linguagem – precisa lidar com o *Das Unheimliche* freudiano. Assim, a travessia do *Heim* – do lar, do familiar, do país natal – para o *Unheim* – desconhecido, não-familiar – talvez possa ser acompanhada por outra (ultra)passagem correlata que conduz da ausência da fala à fala em ausência. Se a ausência da fala corresponde à boca vazia, a fala em ausência convoca a boca, cheia de palavras, a compartilhar a linguagem no *Beijo*.

REFERÊNCIAS

- ABRAHAM, N.; TÖROK, M. **A casca e o núcleo**. Tradução Maria José R. Faria Coracini. São Paulo: Escuta, 1995.
- AGAMBEN, G. **A linguagem e a morte**: um seminário sobre o lugar da negatividade. Tradução Henrique Burigo. Belo Horizonte: UFMG, 2006.
- _____. **Ideia da prosa**. Tradução João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- BARRENTO, J. Prefácio. In: AGAMBEN, G. **Ideia da prosa**. Tradução João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999. p.9-11.
- BRITO, A. C. F. **Lero-lero**. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- _____. **Beijo na boca**. 2.ed. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000.
- _____. **Não quero prosa**. Organização Vilma Arêas. Campinas, SP: UNICAMP; Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.

- LACAN, J. **O seminário**. Tradução Vera Ribeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005 (Livro 10: A angústia).
- LEBRUN, G. O conceito de paixão. In: NOVAES, A. (Org.). **Os sentidos da paixão**. São Paulo: Companhia das Letras, 1995. p.17-35.
- NESTROVSKI, A.; SELIGMANN-SILVA, M. Apresentação. In: _____. **Catástrofe e representação**. São Paulo: Escuta, 2000. p.7-12.
- FREUD, S. **Cinco lições de psicanálise**. Tradução Durval Marcondes e J. Barbosa Correa. São Paulo: Abril Cultural, 1978.
- RIBEIRO, R. J. A dor e a injustiça. In: COSTA, J. F. **Razões públicas, emoções privadas**. Rio de Janeiro: Rocco, 1999. p.7-12.
- SCHILLER, F. **Poesia ingênua e sentimental**. Tradução, apresentação e notas Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.
- SCHLEGEL, F. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SELIGMANN-SILVA, M. **Ler o livro do mundo** – Walter Benjamin: Romantismo e crítica poética. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1999.

Artigo recebido em 10/04/2010.

Aceito para publicação em 26/05/2010.

**O MODERNISMO CABRALINO E A ESTRUTURA DO HORIZONTE:
BREVE ESTUDO SOBRE A PAISAGEM EM *O ENGENHEIRO* E *O CÃO SEM
PLUMAS***

**MODERNISM IN JOÃO CABRAL DE MELO NETO AND THE STRUCTURE
OF HORIZON: A BRIEF STUDY ON POETIC LANDSCAPE IN *O
ENGENHEIRO* AND *O CÃO SEM PLUMAS***

Márcia Marques RAMBOURG²⁵

Ao Hugo Rambourg

Ao Eduardo Marques Loureiro, *In memoriam*

RESUMO: O artigo que aqui propomos apresenta um breve estudo sobre o conceito de paisagem na poesia moderna de João Cabral de Melo Neto, em *O engenheiro* (1942-45) e *O cão sem Plumas* (1949-50). Propomos uma reflexão sobre a paisagem a partir de conceitos de extensão epistêmica e fenomenológica, observando o espaço na poesia de Cabral como experiência estética e como horizonte criador de outros referenciais; isto é, como espaço capaz de (re)criar mundos possíveis dentro de uma “cosmogonia” poética moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Modernismo; Paisagem; *Poiesis*; Rizoma.

ABSTRACT: *In this article, we will try to establish a brief study on the poetic landscape of João Cabral de Melo Neto’s poetry, essentially in O engenheiro (1942-45) and O cão sem plumas (1949-50). When it comes to the theoretical field proposed for the present article, concepts on phenomenology and epistemology will be held, as well as a critical scope on the poetic space of Cabral’s works in terms of aesthetic*

²⁵ ATER (*Attachée Temporaire d’Enseignement et de Recherche*), Departamento de Espanhol e de Português, Instituto de Letras e Línguas, Université François-Rabelais, 37540, Tours, França. Doutoranda em Estudos portugueses, brasileiros e da África lusófona; Departamento de Português. Instituto de Estudos Ibéricos e Latino-americanos, Université Paris IV, Sorbonne. 75005, Paris, França. Não-bolsista. E-mail : mrsmarques9@gmail.com

experience as being the fundamental element capable of creating other infinite possible worlds in the dynamics of a Modern poetic “cosmogony”.

KEYWORDS: Brazilian poetry; Modernism; Landscape; Poiësis; Rhizome.

Introdução

«Aujourd'hui, images, notes de perception et de relations ne se donnent plus comme des ornements et accessoires de quelque discours [...]; mais comme mise au jour, isolement chimique, analyse selon le langage de propriétés réelles – Ce n'est ni pour renforcer, préciser, approfondir quoi que ce soit – autre que la faculté même de percevoir et fixer ces relations.»

VALÉRY, Paul.²⁶

Ao conceito de paisagem – isto é, ao complexo sistema espaço-temporal que, em sentido largo, reagrupa informações e sensações apreendidas (e compreendidas) através da visão e **desenhadas** num determinado plano (ou horizonte) –, unem-se, peremptória e indubitavelmente, as múltiplas relações que o espectador mantém com o Real. Estas relações são, com efeito, o amálgama da percepção do mundo feito pelo sujeito observador, e integram – sobretudo a partir da crítica pictórica do início do século XV da Europa Ocidental²⁷ – uma extensa teia fenomenológica de percepção (e recepção) da Realidade extra-linguística.

26 VALÉRY, P. *Cahiers 1894-1914*. XI, Édition intégrale. Paris: Gallimard, 2009; p. 89.

27 O termo «paisagem» surge no século XV, na Holanda, para designar o conjunto de elementos pictóricos dispostos em um quadro. Faz-se-nos necessária a leitura dos Cadernos do CREPAL, n° 14 e 15, que tratam, amplamente, da paisagem no escopo literário lusófono. Cf. CAHIERS du CREPAL. **Voies du paysage**, n° 14, sous la direction de Jacqueline Penjon. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007.

Nesse espaço referencial e rizomático²⁸, encontram-se, assim, todo um conjunto de experiências, de criações e recriações subjetivas e unem-se-lhe, por conseguinte, valores epistêmicos e ontológicos oriundos da dupla estrutura fenomenológica do olhar e do saber. Na referida dialética sensorial em que ver é sentir, perceber, receber e, finalmente, experimentar para conhecer, mostrar é, assim, não somente apontar e identificar um objeto, mas criar, a partir desta perspectiva dêitica, uma nova paisagem através da qual outros referenciais serão recriados e na qual novas esferas de espaço e tempo serão atualizadas. Assim, se o espaço da percepção é, em princípio, igualmente um espaço da recriação e da Relação (GLISSANT, 2009; DELEUZE, 1980) das sensações que filtram e integram nosso (re)conhecimento enciclopédico do Real, o que se observa no campo dos estudos literários – sobretudo no campo dos estudos em poesia – é que o espaço da percepção será tanto aquele da experiência, como o da relação e, conseqüentemente, da **consciência** poética. Tal consciência forma-se na leitura dos horizontes e, logo, na busca de seus infintos pontos de fuga formadores de tantas outras linhas de horizonte. Como bem expõe Édouard Glissant em sua *Philosophie de la relation*, a consciência das coisas passa, inexoravelmente, pela Relação que elas têm e mantêm com o mundo em suas diferenças e similaridades, instaladas na dinâmica do *Tout-Monde*; isto é, na relação rizomática entre as ideias, identidades e instituições no mundo.

A poética não foge a esta regra e a constituição de sua paisagem tampouco; ao contrário: é nas camadas «fractais» do Real, ou na construção de percepções do mundo (isto é, na multiplicação de percepções **das Relações** de/do mundo), que as instâncias fenomenológicas e, por fim, interpretativas e produtoras de sentido se manifestam. Por esta razão, na estrutura da recepção/percepção da paisagem poética, o conceito de horizonte como perspectiva visual aberta – porém, enquadrada, limitada pelo ponto de vista do espectador – corrobora a consciência poética moderna na medida em que aquele constitui, pela fertilidade do seu espaço «vazio», a própria escritura – ou, como observado por Collot (1988, p. 165), o horizonte interno²⁹ da poesia.

28 Retomo as considerações sobre a estrutura do rizoma em literatura por Glissant e Deleuze. Cf. GLISSANT, É. **Philosophie de la Relation, poésie en étendue**. Paris: Gallimard, 2009, pg.72; e DELEUZE, G.; GATTARI, F. **Mille Plateaux (capitalisme et schizophrénie 2)**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980, p. 9-37.

29 Cf. COLLOT, M. **L'horizon fabuleux, II XX^e siècle**. Paris : José Corti, 1988.

Assim, o projeto poético de João Cabral permite-nos pensar como a arquitetura da paisagem instaura-se na sua estética de criação e como esta última permite, por sua vez, vislumbrar um recorte da *poiësis* brasileira na primeira metade do século XX. O estudo de sua paisagem inscrever-se-ia, então, não somente na reflexão acerca da criação e da representação poéticas em suas categorias fenomenológica e cognitiva do mundo sensível, mas nos estudos acerca da **perspectiva fabulosa** da poesia moderna, em suas paisagens desenhadas e em seus pontos de vista (e de fuga) construtores dos horizontes imagéticos.

Da janela, o jardim; das pedras, as folhas

Em «A lição de poesia» (MELO NETO, 2006), lemos:

[...]

E as vinte palavras recolhidas
nas águas salgadas do poeta
e de que se servirá o poeta
em sua máquina útil.

Vinte palavras sempre as mesmas
de que conhece o funcionamento,
a evaporação, a densidade
menor que a do ar.

Neste muito estudado poema d’*O engenheiro*, podemos ler o espaço das «vinte palavras» como o lugar do trabalho poético e da construção do *logos* funcional, relacional e, como observado nos parágrafos acima, **multiplicador**; espaço este construído a partir d’«As águas salgadas do poeta» que constituem, por sua vez, o filtro da percepção do mundo, ou o espaço da emoção³⁰, da matéria-prima poética e da potência. Tanto a origem sensorial do poema, como a sua atualização em «vinte

30 Tomo o termo de Michel Collot, cf. **La matière-émotion**. Paris : PUF, 2005. Em linhas gerais, Collot retoma conceitos essenciais da fenomenologia para questionar a atitude da crítica literária quanto à emoção em poesia. P. 20-92.

palavras» farão funcionar a «máquina útil»³¹ da poesia. Há, aqui, uma infinidade de aspectos a serem abordados, dentro da qual restrinjo-me a somente dois.

Se, por um lado, o espaço fenomenológico da poesia de João Cabral de Melo Neto permite-nos pensar a dimensão da poesia moderna como aquela da circulação e das relações entre a potência e o ato na economia do discurso poético, o resultado desse mecanismo mental aponta para a busca da construção do espaço poético não como relação continente-conteúdo – ou como esfera isolada e inteligível –, mas como *modus operandi* através do qual as coisas do mundo tornam-se possíveis³².

Em *A escola das facas* e em *Agrestes*, para tomarmos outros exemplos, a poesia «do menos» cabralina é capaz de abarcar, a partir de sua «econômica» matéria-prima lexical, tantos horizontes tipográficos desenhados nos versos da página em branco quanto versos em perspectiva na formação/re-invenção do Real. Alinhada a esta ideia, a didática ou a «pedagogia» de seu projeto responde, assim, aos níveis de consciência metapoética que provêm do espaço d'«as águas salgadas», espaço moldado pela matéria-emoção³³ de sua poemática e medido pelo trabalho – e pela beleza – da precisão. Assim, se n'«A lição», o espaço das «vinte palavras recolhidas nas águas salgadas do poeta» constitui-se como *topos* da arquitetura lexical cabralina em função do deslocamento, da transição e do desdobramento dos mundos possíveis, o espaço da experiência poética em «A imaginação do pouco» (2006, p.455) convida, igualmente, à construção metonímica do visível, do **dar a ver** dos pontos de fuga da paisagem poética, como vimos anteriormente:

Siá Floripes veio do Poço
para Pacoval, Dois Irmãos,
para seguir contando histórias
de dormir, a mim, meu irmão.
Sabia apenas meia dúzia
(todas de céu, mas céu de bichos);

31 Quanto ao «útil» (grifo meu), refiro-me ao *prodesse cum delectare* da arte; i.e., à função de encantar e de ser útil ao mesmo tempo. Quanto à «máquina», cf. SECCHIN, A.C. em seu premiado **João Cabral: A Poesia do Menos**. São Paulo : Duas Cidades, 1985, cap. V, p. 71.

32 Para tal reflexão, cf. MERLEAU-PONTY, M. **Phénoménologie de la perception**. Paris :Gallimard, 1945, pg. 290.

33 Cf. COLLOT, M. **La matière-émotion**, *op.cit.*

nem precisava saber de outras:

tinha fornido o paraíso.

[...] ³⁴

Aqui, a construção dos *topoi* textuais é determinada pelo funcionamento e pela capacidade de sugestão e de representação que se dão em poesia. A paisagem poética desenhada por João Cabral é, desta forma, determinada pelos «poucos» elementos ou pela economia de imagens na travessia da palavra poética ao visível: suas linhas em perspectiva determinam pontos de fuga imaginários que, quando alcançados, darão a ver outros tantos pontos de fuga. Se Siá Floripes contará histórias que se projetarão e reproduzir-se-ão *ad infinitum* na memória e na imaginação de seus interlocutores, e se «meia dúzia» delas basta para construir o paraíso, é porque na economia do olhar voltado para o horizonte e submetido ao enquadramento do ponto de vista, a função mesma da poesia de Cabral é a de mostrar **como e onde** o «paraíso» se desenha, e, sobretudo, a de mostrar **como** ele se pode reproduzir, alargando o enquadramento do olhar e reformulando não somente outras paisagens, mas a **maneira** como podemos observá-las.

Deste modo, na dinâmica «fractalizada» ³⁵ de sua poética em que todos os elementos fabulosos dispõem-se na organização da *mise en scène* do visual e em que os signos serão teatralizados e **reescritos** na dialética do visível-invisível ³⁶, a estrutura semiótica dá à luz a estética da própria palavra poética, estendendo, assim, as perspectivas do Real.

Voltemos a *O engenheiro*. Se tomamos alguns versos d'«A [outra] lição de poesia» (SÜSSEKIND, 2001) ³⁷, antes de prosseguirmos o estudo d'*O cão sem plumas*, veremos alguns elementos que corroboram a composição daquela dialética do ver-entrever do texto.

34 Marianne Moore figura na introdução deste poema, ilustrando a idéia da potencialidade representativa da paisagem poética: «... *imaginary gardens with real toads in them...*»

35 Aqui, tomo a imagem do fractal em consonância com aquela da *xenia* (símbolo da hospitalidade à mesa, ξενία em grego), analisada por Anne Cauquelin em **L'invention du paysage**. Paris:Quadrige/PUF, 2007, pg. 95-99. A filósofa francesa retoma a idéia original da ξενία para analisar a construção de desdobramentos infinitos do Real através da ficção.

36 Cf. MERLEAU-PONTY, **Le visible et l'invisible**. Paris: Gallimard, 1964.

37 Aqui, trata-se, na verdade, da primeira versão d'«O Poema», que encontramos em *O Engenheiro*. Cf. Flora SÜSSEKIND, F. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001, p. 272-273.

Ali, lemos que:

A tinta e a lápis
 escrevem-se todos
 Os versos do mundo.
 [...] O papel nem sempre
 É branco como
 A primeira manhã.
 [...] Mas é no papel
 No branco estéril
 Que o verso começa.
 [...]

As palavras – entidades latentes e letárgicas – serão esculpidas e atualizadas no papel branco, às vezes o «triste e pobre papel de embrulho», vazio e «estéril» em que «Todos os versos do mundo», à maneira do Livro absoluto mallarmeano, se podem criar e recriar, ao infinito, e em que todas as paisagens do mundo, impuras, tortas ou brancas como a «primeira manhã» se podem desenhar. Entretanto, o que os quatro tercetos da primeira versão de «O poema» aqui escolhidos nos mostram é que a palavra cabralina é, sobretudo, a palavra-gênese, a palavra-árvore, o jardim a ser criado. Nessa mineralização do vocábulo escrito, tornam-se vegetais as paisagens que se nos mostram.

O poema é, assim, corpo³⁸, forma, organismo; é o «ser vivo» que «brota» «de um chão mineral» e transforma a página em branco em folhas, árvores, jardins; é o Anfion que, no deserto linguístico, arquiteta as paisagens («paisagem de seu vocabulário») de «ervas entre pedras».

Nessa perspectiva mineral-vegetal da poesia cabralina, vejamos «A árvore», d'*O engenheiro*, da qual extraio os dois primeiros tercetos e o primeiro quarteto (2006, p.77):

O frio olhar salta pela janela

38 A questão do corpo é um dos temas centrais da poesia moderna. Também para este tema, conferir Michel Collot, em seu *Le Corps Cosmos*. Paris: La Lettre Volée, 2008; e Jean-Luc Nancy, *Corpus*. Paris: Éditions Métailié, 2000.

para o jardim onde anunciam
 a árvore.
 A árvore da vida? A árvore
 da lua? A maternidade simples
 da fruta?
 [...]
 (O frio olhar
 volta pela janela
 ao cimento frio
 do quarto e da alma:
 [...])

Aqui, à paisagem formal do poema (quatro tercetos anafóricos que introduzem e retomam o objeto-árvore, três quartetos que desenvolvem e explicam as primeiras estrofes, e, finalmente, um dístico «como na frágil folha/ daquele jardim» que fecha o poema, retomando a primeira estrofe), liga-se a viagem da palavra em busca dos versos da página vazia, do território moldável da *poiësis*, para lhe dar jardins, significações, mundos em construção, novos artefatos do saber. N’“A árvore”, a gênese do poema (a «maternidade da árvore») dá à luz a estratégia textual metapoética, por um lado, repousando-se na densidade da emoção **organizada** pelo olhar analítico, antilírico e pedregoso do poeta; por outro lado, interferindo no retorno desse olhar-contador de “estórias”, desse olhar-viajante e observador das muitas árvores que geram frutas simples. Aqui, as palavras-paisagem fazem-se, na travessia (dinâmica) do retorno, lugares habitados, habitáveis, novos mundos, novas “coisas”; elas fazem-se mais palavras-rizoma do que palavras-raiz, dando, assim, lugar ao espaço do possível, da imagem da árvore «da vida», «da lua» e «da fruta simples», que é ao mesmo tempo a palavra da **árvore-coisa**, «que vi numa cidade», mas também daquela **árvore-gente**, complexa, «que nos homens advinho». *O engenheiro* segue, assim, construindo os caminhos da reflexão metapoética de suas paisagens, abrindo caminhos para a visão dos poemas, das lições de poesia, da psicologia da composição, dos cães nus.

Diríamos que, aqui, João Cabral começa a composição de sua *poiësis* como instrumento e atualização da lógica na construção da arte literária em sentido largo; ou seja, no escopo ontológico **do que é**, com efeito, a técnica do poema. Os limites

racionais do olhar do poeta se devem inscrever, deste feito, na fabricação da palavra que foge precipuamente ao lirismo – ou a uma tradição da atmosfera lírica que se esperaria no *horizon d'attente* da leitura poética – não somente porque assim se constroem os versos cabralinos, mas, sobretudo, porque assim se fazem os versos **porque** poéticos. João Cabral de Melo Neto começaria, então, com os poemas aqui propostos, tanto uma leitura crítica da poesia moderna a fim de antecipar o «fazimento» técnico da arte de compor em versos, como a proposta de como devem ser escritos e lidos os seus poemas já construídos e aqueles que estão por vir; seus de tantos outros.

É, logo, nessa estrutura de análise, de observação e de experiência poéticas que Cabral sugere, com maestria, a construção da arte literária, prescrevendo, proscrivendo e estudando os mecanismos semióticos do saber e do fazer, explorando, enfim, as veias da criação através da lógica e da clareza sógnicas; não porque se quer professoral, mas porque quer a beleza dos meandros que se percorrem para chegar à página branca e lhe dar janelas; para chegar à tinta e ao lápis para lhes dar olhar, ferramentas, sentido; para alcançar a essência da *poiësis* e lhe dar leituras. A estrutura de análise cabralina é, assim, o exercício poético *per se* e não corrobora a arte do poema pelo lirismo ou pela facilidade da inspiração, mas pelo trabalho de contemplar tal arte como exercício da inteligência do espírito (do *ḍaïmon* socrático) e como, talvez, único instrumento de reflexão superior através, deliberada e paradoxalmente, da simplicidade do signo linguístico.

Paisagem e arquitetura poéticas d'O cão sem plumas: os mundos da poesia moderna

A paisagem é limitada pelo olhar, pela janela, pelos pontos de vista, pelo enquadramento; ela é determinada pelo espaço físico da página, pela disposição tipográfica dos versos, pela organização dos signos do discurso poético. No horizonte cabralino, os versos constituem os rizomas que se desenham no espaço da página em branco, atravessando os vazios e indo ao encontro de outros rizomas – horizontais, relacionais e desdobrados – que, à imagem da árvore glissantiana e deleuziana, compõem-se na complexidade e na verticalidade da significação³⁹.

³⁹ À imagem do rizoma em sua forma vegetal original, une-se aquela da horizontalidade da extensão, da propagação das raízes de forma a se estenderem e a ocuparem novos espaços. Quando adotamos, para

O horizonte de Cabral é, assim, «vegetal»: seus *topoi* constituem-se como as folhas de uma árvore ora na metaforização das paisagens «reais» nordestinas, ora na paisagem verticalizada da semiose. É, portanto, no **desejo** de Real que o ver, o ouvir e o sentir textuais constroem-se na relação rizomática poeta-poema, ou ainda (e sobretudo) na Relação poema-mundo; mas é, sobretudo, no estranhamento, na coisa *qui cloche* se citamos Anne Cauquelin (p.92), que o jogo de oposições, de ruptura, de deslizamento de sentido se produzem no texto de Cabral.

Se, à primeira vista, deparamo-nos com raízes duras n'*O cão sem plumas*, é justamente porque na rigidez de sua natureza e na imobilidade do objeto sugerido pelos versos enraizados, que nos encontraremos na verticalidade e no escopo rizomático da poesia de João Cabral; que veremos ali a «nudez» da poesia, através do caos, do cão, da fluidez do rio; dos homens reificados, «plantados na lama», das «casas de lama plantadas em ilhas», o cão sem plumas como a «uma árvore sem voz»; veremos, enfim, a densidade e as cores das paisagens-personagens e inversamente.

Na primeira «Paisagem do Capibaribe», onde «a cidade é passada pelo rio/ como uma rua/ é passada por um cachorro;/ uma fruta, por uma espada», a paisagem do poema dependerá do que este rio personificado, onisciente e onipresente dará a ver. O rio fornecerá a palavra poética que carrega a musicalidade da prosa cantada, contada, através de sua viagem fluida, andando pelos cantos e transformando as paisagens que vê noutras tantas paisagens possíveis. A paisagem **do** Capibaribe, aquela que é atravessada e construída pelas suas águas, formada pela multiplicidade de elementos que este rio convida a desvendar, é sobretudo aquela da inteligência da poesia e da fluidez da prosa.

O rio nu, como «o cão sem plumas», «liso como o ventre de uma cadela fecunda», que segue seu curso, e que «em silêncio» «carrega sua fecundidade pobre/ grávido de terra negra» tece seu discurso na deambulação e nos desdobramentos da paisagem poética crua, costurando e reiventando o líquido da prosa, «das árvores obesas», dos homens ossudos, sem pluma. Ele é o convite do olhar e a sugestão da construção do visível; é, enfim, a «máquina paciente e útil» que, na lentidão e na inexorabilidade de suas águas, faz funcionar o espaço da percepção do mundo.

nossa reflexão de rizoma textual, o termo «verticalidade», compreendemos, aqui, o sentido da multiplicidade e da complexidade de sentidos, tal qual pensou Deleuze.

Nesse processo de percepção do Real, as esferas de tempo e espaço que constituem a paisagem cabralina d'*O cão sem plumas* são, na verdade, menos esferas objetivas do que conceitos subjetivos. O estudo dos *topoi* na poética moderna de Cabral designa, em consequência disso, tanto a reflexão do que é o espaço poético, ou a territorialização do poema – ou ainda o «território-texto» nas palavras de Antônio Carlos Secchin⁴⁰ –, como o trabalho de construir e reconstruir o(s) lugar(es) da significação da palavra pura e, sobretudo, da potência de representação da palavra poética, precipuamente econômica, metonímica, rizomática e concreta. O Capibaribe é, assim, a «fábula espessa» do Real que nos faz sentir a fome concreta da maçã, experimentar a *mise en abyme* da paisagem vegetal que, ao se desdobrar, toma outras formas e constitui um Todo r(R)elativo (MELO NETO, 2006, p.116):

[...]
 Porque é muito mais espessa
 a vida que se desdobra
 em mais vida,
 como uma fruta
 é mais espessa
 que sua flor;
 como a árvore
 é mais espessa
 que sua semente;
 como a flor
 é mais espessa
 que sua árvore,
 etc. etc.
 [...]

Neste desdobramento do visual, em que o rio é cão, humano, vivo, o trabalho de construção poética repousa, assim, tanto nas Relações que a poesia mantém com o mundo, como nas especulações que este último sugere na consciência do leitor.

40 *Op. cit.*

Assim, ao leitor é cabida, indubitavelmente, a inteligência da arquitetura de tais paisagens inventadas e desenhadas num espaço que, até então, se via desconhecido, mas que se lhe abre e se lhe forma na fábula da interpretação. É, portanto, sob a égide da subjetivação do *lector* que o estudo da paisagem cabralina d’*O cão sem plumas* convida aquele da experiência husserliana do *monde vécu*⁴¹, habitado pela consciência do espaço poético, que é revisitado – para lembrarmos a articulação teórica sobre o conceito de espaço social de Guy Di Méo (1991, p. 127)⁴² – pela troca social, certamente, mas sobretudo pela **carga emotiva**⁴³ que filtra nossa percepção do mundo sensível, conferindo-lhe sentido.

Sem plumas, o cão segue seu curso, ora revestido por pedras, folhas e homens, absorvendo-lhes corpo, forma e alma, ora liquefazendo-se em Capibaribe, deslizando-se, mudo, por entre as paisagens secas; desdobrando-se em muitos, fingido, pesado, observando os homens que estão, talvez, «aquém dos homens», travestindo-se nos espaços percorridos por eles, por muitos, comidos, molhados, para transformá-los em paisagens humanas e em homens reificados na fabulação rizomática da leitura.

Se na «Fábula do Capibaribe», terceira parte d’*O cão sem plumas* (2006, p.111), João Cabral dá-nos a ver um rio-cão que, fecundando a cidade, mostra-se-nos poeta, construtor, analista, convidando-nos a adentrar suas paisagens vistas e refeitas, no «Discurso do Capibaribe», última parte do poema (2006, p.114), mergulhamos na dinâmica da Mnemosine, revendo as estórias contadas pelo rio, deslizando no corpo dançante de um Capibaribe-cão grandiloquente que nos faz entrever as camadas do seu discurso fractal e espesso como «todo real é espesso», «como uma maçã é espessa», «como é mais espesso o sangue do cachorro do que o próprio cachorro» (2006, p.115).

João Cabral de Melo Neto convida-nos a viajar na essência do poema, a comer-lhes as paisagens, as fábulas para que lhes matiguemos a densidade do sentido, para que

41 A abordagem fenomenológica de Husserl, e, sobretudo a de Merleau-Ponty, instala a visão do horizonte como perspectiva; i.e, como sistema de percepção em que os objetos «percebidos» esconderiam outros, «imperceptíveis». Cf. MERLEAU-PONTY, M. **Le visible et l’invisible**, *op. cit.*

42 A proposta de Guy Di Méo é, entre outras, aquela de estudar o conceito de «metaestrutura» sócio-espacial e de espaços geográficos em sua categoria relacional com o homem, isto é, com o *ator social*. Assim, a relação entre o sujeito e o mundo inscreve-se na dialética entre espaços objetivo e subjetivo.

⁴³ Em outros parágrafos, esboçamos uma reflexão sobre a matéria-emoção do poema, que, por vezes ignorada, talvez não se nos tenha podido mostrar devidamente em toda sua complexidade e legitimidade ao longo da história da crítica literária moderna. Ora, sendo ela mesma a matéria-prima da construção poética, aqui a articulo à percepção fenomenológica tanto no trabalho de fabricação do poema, como em sua interpretação.

alcancemos, talvez, a profundidade do *logos* poético, que deve ser concreto, que deve dar a ver, que é espesso, real.

Conclusão

A chamada antipoesia de João Cabral de Melo Neto proscreve, como se sabe, as inspirações abruptas do eu-lírico, buscando, na outra extremidade dum egocentrismo poético, a construção matemática do *logos* mineral que desenha(e) as coisas do mundo, mais do que as coisas do «eu».

A poesia moderna de Cabral parece-nos repousar, assim, no esforço de construção do imaginário, no «dar a ver» poético e na reformulação de mundos possíveis através da **cosmografia** de suas paisagens duras, secas, inhóspitas e de seus homens universais reificados.

Nas antípodas d'*A pedra do sono*, em que o ambiente surrealista mallarmaico (mesmo que sua poesia não o possa ser considerada) impera na construção e na intenção poéticas, *O engenheiro* esboça uma paisagem pedregosa, construtora e «real», em que, revistando a pedra letárgica de outrora, lança-se no desenho da Realidade, corroborando, talvez, o começo do apogeu da concepção cabralina do fazer poético.

Em *O cão sem plumas*, como vimos, tal concepção mineral da poesia moderna dá a ver os rizomas do texto na concreção da palavra-pedra que, por sua dura essência, traz raízes, sal, imobilidade para tornar-se líquida, rio, flor espessa; para ser floresta sígnica. Ela é, assim, mais o desejo de funcionamento da máquina da poesia no «fazimento» de seus horizontes, do que o conforto da inspiração sem esquadros. O mote das facas, dos rios, das flores espessas cabralinos não nos parece, enfim, ser a antipoesia somente pela negação do lirismo, mas a antíode em busca da ode perfeita, o Anfion que desconstrói para criar a palavra pura; a *ut pictura poiesis* não estrita, mas inscrita na percepção e na recepção da paisagem poética que aponta para as relações do texto com «todas» as coisas do mundo, e do mundo com a Palavra.

Os dois poemas brevemente abordados neste artigo mostram-nos, finalmente, que a reificação do homem em cão e a antropomorfização do rio nas paisagens visitadas pelas folhas e frutos verdes e maduros das árvores do Mundo trazem-nos uma poesia visual complexa, enquadrada e presa na página em branco, que se quer livre, vegetal, que se quer lançar nos jardins do Real para, no compasso do poeta-engenheiro, oferecer-

nos o que a Poesia deve nos dar: palavra, pedra, mundos possíveis, «[...] aquela ausência sôfrega», aquela «imagem de uma faca /reduzida à sua boca,/ entregue inteiramente/ à fome pelas coisas/ que nas facas se sente».

REFERÊNCIAS

- CAUQUELIN, A. **Le site et le paysage**. Paris: PUF, 2007.
- _____. **L'invention du paysage**. Paris: PUF, 2002.
- COLLOT, M. **L'horizon fabuleux, II XX^e siècle**. Paris: José Corti, 1988.
- _____. **La poésie moderne et la structure d'horizon**. Paris: PUF, 1989.
- _____. **La matière-émotion**. Paris: PUF, 2005.
- _____. **Le corps cosmos**. Paris: La Lettre Volée, 2008.
- COSTA LIMA, L. A traição consequente ou A poesia de Cabral. In:_____. **Lira & antilira** (Mário, Drummond, Cabral). Rio de Janeiro: Topbooks, 1995. p.197-331.
- DELEUZE, G.; GATTARI, F. **Mille Plateaux (capitalisme et schizophrénie 2)**. Paris: Les Éditions de Minuit, 1980 (Collection «Critique»).
- DI MÉO, G. **L'homme, la société, l'espace**. Paris: Anthropos, 1991.
- GLISSANT, É. **Philosophie de la relation, poésie en étendue**. Paris: Gallimard, 2009
- MELO NETO, J. C de. **Obra Completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.
- MERLEAU-PONTY, M. **Le visible et l'invisible**. Paris : Gallimard, 1964.
- _____. **Phénoménologie de la perception**. Paris: Gallimard, 1945.
- NANCY, J-L. **Corpus**. Paris: Éditions Métailié, 2000.
- PENJON, J. (Direction). CAHIERS du CREPAL: **Voies du paysage**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 2007 (n. 14).
- _____. CAHIERS du CREPAL: **Paysages de la lusophonie**. Paris: Presses Sorbonne Nouvelle, 20096 (n. 15).
- SECCHIN, A. C. **João Cabral: a poesia do menos**. São Paulo: Duas Cidades, 1985.
- _____. João Cabral: outras paisagens. In:_____. **Paisagem tipográfica, homenagem a João Cabral de Melo Neto (1920-1999)**. Lisboa, n. 157/158, p.105, 2000.
- SÜSSEKIND, F. **Correspondência de Cabral com Bandeira e Drummond**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira/Fundação Casa de Rui Barbosa, 2001.
- VALÉRY, P. **Cahiers 1894-1914, XI, Édition intégrale**. Paris : Gallimard, 2009.

Artigo recebido em 10/04/2010.

Aceito para publicação em 25/06/2010.

**INCONCILIÁVEIS CARVOEIRINHOS
AMBIVALÊNCIAS EM “MENINOS CARVOEIROS”, DE MANUEL
BANDEIRA**

**IRRECONCILABLE LITTLE COLLIERS
AMBIVALENCES IN “MENINOS CARVOEIROS”, BY MANUEL BANDEIRA**

Wilson José FLORES JR.⁴⁴

RESUMO: As interpretações de “Meninos carvoeiros” tenderam a destacar, quase exclusivamente, a empatia existente entre o eu-lírico e os carvoeirinhos. O poema foi, por isso, frequentemente tomado como representante de procedimentos apontados pela crítica como peculiares à produção de Manuel Bandeira: poesias essencialmente “simples” e “humildes”, construídas em instantes quase mágicos de “alumbramento”, as quais teriam alcançado a aproximação com a vida dos mais pobres e com o chão mais imediato do cotidiano, conciliando, por meio da profunda empatia, o que historicamente no Brasil permanece inconciliável. Este texto procura discutir essa interpretação, enfatizando os aspectos inconciliáveis, as tensões e ambivalências que também enformam o poema de *O ritmo dissoluto*.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira moderna; Manuel Bandeira; “Meninos carvoeiros”; Empatia; Ambivalência.

ABSTRACT: “Meninos carvoeiros” was read by critics as one of the poems that exemplify certain procedures mentioned as peculiar to the production of Manuel Bandeira: a poetry whose simplicity and humility, built in almost magical moments of “alumbramento”, have reached a rapprochement with the lives of poorest and the most immediate ground of everyday life, combining, through deep empathy, which historically in Brazil remains irreconcilable. This paper

⁴⁴ Doutorando da área de Teoria Literária do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Bolsista CNPq) – Faculdade de Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – CEP 21941-917 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil – E-mail: wfloresjr@ufrj.br

*discusses this interpretation, emphasizing the irreconcilable aspects, tensions and ambivalences that also embody the poem published in **O ritmo dissoluto**.*

KEYWORDS: Modern Brazilian poetry; Manuel Bandeira; “Meninos carvoeiros”; Empathy; Ambivalence.

[...] em cada poema lírico devem ser encontrados, no *médium* do espírito subjetivo que se volta sobre si mesmo, os sedimentos da relação histórica do sujeito com a objetividade, do indivíduo com a sociedade. Esse processo de sedimentação será tanto mais perfeito quanto menos a composição lírica tematizar a relação entre o eu e a sociedade, quanto mais involuntariamente essa relação for cristalizada, a partir de si mesma, no poema. (ADORNO, 2003, p.72).

A famosa formulação adorniana, de longa tradição na crítica, pouco influenciou o enfoque que se cristalizou em torno da poesia de Manuel Bandeira. A biografia tomada quase sem reservas e a ênfase, às vezes exclusiva em apenas uma das dimensões dos poemas, acabaram extraindo, da maior parte dos estudos, as tensões e as fraturas da obra bandeiriana, bem como os variados matizes que certas dimensões sociais foram refratadas esteticamente pela subjetividade lírica.

Daí que, apesar da reconhecida diversidade de temas, procedimentos e ênfases presentes na obra de Bandeira, ganhou relevo crítico a análise daqueles textos que melhor exprimiriam a condição de humildade (referida pelo próprio poeta no *Itinerário de Pasárgada* e repetidas vezes em outros momentos de sua produção), e o procedimento de “desentranhar” poesia tanto dos “amores quanto dos chinelos, tanto das coisas lógicas quanto das disparatadas”. Tal ênfase, algumas vezes apresentada como totalizadora, como capaz de captar e circunscrever o núcleo da obra de Bandeira, levou a avanços na recepção e crítica da poesia bandeiriana, mas, por outro lado, obscureceu outros aspectos, também singularmente constitutivos de certas dimensões do estilo do poeta, cujas tensões internas, ambivalências e incompletudes acabaram não sendo devidamente consideradas ou, em alguns casos (o que é pior), foram conciliadas num arranjo pretensamente singelo e harmonioso: uma poesia cuja simplicidade e

humildade, construída em instantes quase mágicos de “alumbramento”, teria alcançado a aproximação com a vida dos mais pobres e com o chão mais imediato do cotidiano, conciliando o que historicamente no Brasil permanece inconciliável (pobreza X riqueza; atraso X modernidade; indiferença X reconhecimento da alteridade etc.).

Essa leitura encontra respaldo em parte da produção do poeta e parece combinar bem com a insistência de Bandeira em se definir como poeta lírico que, em face das urgências sociais e políticas que mobilizavam parte significativa da literatura mundial na primeira metade do século XX, converteu-se na famosa – e fonte de tantas confusões críticas – autodefinição como “poeta menor”. No entanto, cabe ressaltar que, mesmo em poemas nos quais essas características estão presentes, há todo um jogo de tensões que não chegam a se conciliar, de tal forma que a humildade ou o despojamento acabam por emergir mais complexos e flutuantes, menos absolutizados, e, ao contrário, subordinados à unidade de cada poema particular.

Ao mesmo tempo, essas tensões e ambivalências apontam para certa incorporação literária de uma sociabilidade e de um modo de ser cujas raízes ligam-se ao patriarcalismo colonial, bem como à sua relativa dissolução após a Abolição (aliás, como se sabe, a história de decadência de famílias tradicionais, com avô fazendeiro respeitado e neto burocrata – sintetizada na figura drummondiana do “fazendeiro do ar” ou no Amanuense Belmiro, de Cyro dos Anjos – é bem conhecida no período, sendo repetida de diferentes modos por vários autores dos anos 1930 e 1940).

Para voltar a Adorno:

[...] o pensar sobre a obra de arte está autorizado e comprometido a perguntar concretamente pelo teor social, a não se satisfazer com o vago sentimento de algo universal e abrangente. Esse tipo de determinação pelo pensamento não é uma reflexão externa e alheia à arte, mas antes uma exigência de qualquer configuração linguística. [...]

O procedimento tem de ser, conforme a linguagem da filosofia, imanente. Conceitos sociais não devem ser trazidos de fora às composições líricas, mas sim devem surgir da rigorosa intuição delas mesmas. [...] nada que não esteja nas obras, em sua forma específica, legítima a decisão quanto àquilo que seu teor, o que foi poeticamente

condensado, representa em termos sociais. (ADORNO, 2003, p.67-68).

AMBIVALÊNCIAS

Meninos Carvoeiros⁴⁵

- 1 Os meninos carvoeiros
2 Passam a caminho da cidade.
3 – Eh, carvoero!
4 E vão tocando os animais com um relho enorme.
- 5 Os burros são magrinhos e velhos.
6 Cada um leva seis sacos de carvão e lenha.
7 A aniagem é toda remendada.
8 Os carvões caem.
9 (Pela boca da noite vem uma velhinha que os recolhe, dobrando-se com um gemido.)
- 10 – Eh, carvoero!
11 Só mesmo estas crianças raquíticas
12 Vão bem com estes burrinhos descadeirados.
13 A madrugada ingênua parece feita para eles...
14 Pequenina, ingênua, miséria!
15 Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis!
16 – Eh, carvoero!
- 17 Quando voltam, vêm mordendo num pão encarvoado,
18 Encarapitados nas alimárias,
19 Apostando corrida,
20 Dançando, bamboleando nas cangalhas como espantalhos desamparados!

Petrópolis, 1921

⁴⁵ BANDEIRA, 1996, p.192.

Em “Meninos carvoeiros”, a infância aparece sob uma perspectiva bastante diferente daquela que figurava anteriormente na produção do poeta. Em poemas como “Três idades”, “A minha irmã”, “Elegia para minha mãe” e “Anel de vidro”, de *A cinza das horas*, encontram-se, principalmente, referências à infância que envolvem diretamente o eu-lírico (amor e a família). Em *Carnaval*, no poema “Debussy”, o eu-lírico (aqui, mero observador) acompanha os movimentos de descoberta, exploração e brincadeira de um bebê a partir dos quais recordará a música de Debussy. No início de *O ritmo dissoluto*, “Menino doente” expressa uma situação maternal de cuidado.

Mas, o tom ameno ou o memorialismo não definem a expressão de “Meninos carvoeiros”, em que a pobreza e o trabalho infantil aparecem de modo direto e intenso⁴⁶. No poema, a infância surge sob o fulcro da miséria e da condição duplamente degradada de trabalho (infantil e em uma carvoaria). Ao mesmo tempo (como ocorre, de modos variados, em outros poemas de Bandeira), a empatia entre o eu-lírico e os carvoeirinhos perfaz todo o texto, ficando a sugestão de, em meio à degradação, surgir o humano reencontrado (“Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis”). Mas, ainda que a proximidade entre o eu-lírico e os meninos seja indiscutível, observe-se que ela é ambivalente. Aliás, como se procurará discutir, a ambivalência é constitutiva do poema, operando em sua estrutura e nos sentidos que são por ele mobilizados.

A primeira estrofe levanta questões que serão desdobradas nos versos seguintes. A estrofe se inicia com os meninos indo trabalhar, de modo que, do título ao último verso do poema, as crianças são definidas pelo trabalho: são carvoeiros. O ritmo do verso 2 (PAS-sam-a-ca-MI-nho-da-ci-DA) sugere movimento, marcha ritmada e relativamente organizada, séria, enquanto a aliteração de “r” no final do verso 4 (Relho enoRme) carrega a sugestão de algo rasgado, rangente, forçado, algo feito com dificuldade e sofrimento. A assonância das vogais “e” (fechado nas três ocorrências) e, principalmente, “o” (rElhO EnOrmE – fechado na 1ª, aberto e tônico na 2ª ocorrência) amplificam o efeito de “r” no plano sonoro (EnORme). Observe-se ainda que aqui são

⁴⁶ A infância também é assunto de outros dois poemas de *O ritmo dissoluto*: “Balõezinhos”, que expressa o desejo imenso (e fadado a não se realizar) de meninos pobres em torno de um vendedor de balões, nem de “Na rua do sabão”, em que a tentativa do menino tísico, filho da lavadeira, de superar suas limitações e soltar livremente seu balão, vem marcada pela revelação: “um que trabalha na composição do jornal”⁴⁶. Ou seja, também aqui estamos longe do simples memorialismo e da louvação dos “anos dourados” a infância.

os meninos que castigam os animais, são eles os agentes da violência e da exploração. Sendo crianças, reproduzem sua própria condição: castigar os bichos, em certa medida, faz pressupor que estão acostumados a ser castigados. As crianças são diferentes de seus animais (por assim dizer, são os “senhores”, são eles que tocam e colocam os burros em movimento), mas, no que se refere aos maus-tratos, parecem sofrer de modo semelhante a eles.

A 2ª estrofe amplifica o sentimento de sofrimento e dificuldade (“magrinhos e velhos”, “cada um leva seis sacos...”, “toda remendada”, “caem”, “velhinha que os recolhe”, “dobrando-se com um gemido”). Além disso, o foco da estrofe não são os meninos, mas os animais e a dureza do trabalho; os meninos sequer são citados. A descrição feita na 2ª estrofe desdobra e amplifica os sentidos contidos na 1ª, de forma que o poema, em crescendo, é marcado pelo signo da falta, do abuso, do trabalho, da dificuldade, do esforço, do sofrimento, da violência, da exploração, da pobreza, da miséria. Sob esse aspecto, a imagem da “velhinha”, em sua fragilidade e decrepitude é impactante.

A 3ª estrofe se inicia com versos bem taxativos (“Só mesmo...”; “vão bem...”). O eu-lírico aparece como mero observador a acompanhar a cena (note-se o uso de “estas” e “estes”, que presentificam a cena). O distanciamento “objetivo” (e quase narrativo) acaba por conferir aos versos um tom algo pejorativo, depreciativo, reforçado no plano sonoro pelo fato de a sílaba mais forte do verso 11 ser “raQUÍtica” e a do verso 12, “descadeiRAdos”, o que aumenta o impacto desses adjetivos. Além disso, a aproximação entre as “crianças raquílicas” e os “burrinhos descadeirados” em certa medida os equaliza, irmanando-os no trabalho, na exploração e no sofrimento. Se a aproximação, de certa forma, “engrandece” os burrinhos, aproximando-os da infância degradada, ela, por outro lado, “apequena” as crianças que se veem reduzidas à condição de “bestas de carga”.

Mas, no verso 13, há uma clara mudança de tom (o adjetivo central aqui é “ingênuo”), que inicia o momento de maior aproximação e empatia do poema, ainda que, nesse verso, a homologia entre crianças e animais permaneça, a começar pelo uso do diminutivo em “burrinhos”. “A madrugada ingênuo parece feita para eles”, considerando os versos anteriores, o pronome “eles” só pode se referir aos dois grupos: meninos e burros. O mesmo ocorrendo com o verso 14: “pequenina” refere-se tanto às

crianças quanto aos burrinhos, e se “ingenuidade” é um atributo imediatamente vinculado à infância, ele não deixa de qualificar os bichos, uma vez que permanecem a comparação e certa equalização entre eles. Quanto à “miséria”, obviamente ela se espalha por todo poema, definindo-lhe o tom de fundo, do título à última palavra. Mais: os adjetivos caracterizam miséria, mas servem também para as crianças e os burrinhos, em certa medida derivam deles, o que cria ainda outra homologia: *meninos-burrinhos-miséria*, um definindo o outro e sendo definido por ele.

A empatia do sujeito lírico com os meninos configura-se definitivamente no verso 15, único, em todo poema, construído na segunda pessoa do singular, ou seja, único momento em que o eu-lírico se dirige diretamente aos meninos, tornando-os seus interlocutores. O foco, agora, fixa nas crianças e permanecerá nelas até o final do poema.

O verso 15, aliás, pede uma análise mais detalhada. Há uma rima interna (“adoráveis” – “brincásseis”), homologia sonora que reforça a empatia. No meio do verso, o diminutivo em “carvoeirinhos” possui dupla carga semântica: indica afetividade, mas também se refere ao fato de os carvoeiros serem pequenos, crianças. Assim, o trabalho (“trabalhais”), contraposto ao diminutivo e à brincadeira, faz ressoar o descompasso, o absurdo da situação.

Também é bastante significativo no verso o tom cerimonioso, ostensivamente “culto” (como o uso quase lusitano da segunda pessoa do singular) que, contrastando com os demais versos, mais coloquiais, e com a própria condição das crianças, distancia o eu-lírico dos meninos no mesmo movimento em que a profunda empatia lhes confere dignidade: o olhar que os vê e que procura conferir-lhes humanidade é um olhar cheio de interesse, mas fraturado, assim como a identificação. O eu-lírico se compadece da situação deles, mas não se confunde com ela.

O uso do discurso direto em “– Eh, carvoero!” é mais uma marca da referida ambivalência: incorpora a fala estropiada, popular e iletrada à própria dicção do Eu, ao mesmo tempo em que a marca como distinta dele, como discurso externo, do qual o Eu se aproxima sem, no entanto, se confundir. No conjunto, ao contrário do que se costuma afirmar, não há consolação nem sublimação da tensão que permanece ressoando fortemente ao lado do interesse e da empatia. Daí ser possível afirmar que o verso 15 sintetiza o poema e as ambivalências que lhe são constitutivas.

Na última estrofe, o foco permanece nos meninos, mas, diferentemente do que ocorre no início do poema, as crianças já não fustigam os animais, antes, em certa medida, irmanam-se com eles.

Os dois primeiros versos trazem a situações de miséria e maus tratos (“Quando voltam, vêm mordendo num pão encarvoado,/ Encarapitados nas alimárias,”), enquanto os versos finais repõem a brincadeira (“Apostando corrida,/ Dançando, bamboleando nas cangalhas como espantalhos desamparados”), reafirmando ainda outra vez a ambivalência de tudo. O próprio adjetivo **encarapitados** é muito sugestivo.

Ele deriva do verbo **encarapitar** (**en+carrapito+ar**), sendo o radical (carrapito) sinônimo de carrapicho. Considerando o contexto do poema, o adjetivo pode ser lido como **dependurado**, **agarrado**, o que sugere ação involuntária. Os meninos são arrastados como carrapichos, o que combina com o pão encarvoado (índice do abuso, da degradação e da miséria do trabalho) e contrapõe-se aos gestos voluntários expressos nos versos seguintes. Contraposição que é sintetizada no último verso que se inicia com referências às brincadeiras e termina com o desamparo das crianças.

Aliás, a dança e o bamboleio, mencionados no início do último verso, são brincadeiras, mas, como ocorrem “nas cangalhas”, parecem ser, eles mesmos, um pouco involuntários, uma vez que podem ser apenas resultado do movimento dos animais, de forma que seria o eu-lírico que estaria conferindo a dignidade de brinquedo a algo que talvez seja apenas expressão do cansaço da volta do trabalho (a esse respeito, note-se a diferença entre o ritmo relativamente ordenado dos versos iniciais em contraposição ao ritmo decomposto dos versos finais). O cansaço, índice final do abuso, da exploração e da violência do trabalho infantil (e numa carvoaria!), por sua vez, reforça e amplifica a imagem dos “espantalhos desamparados” com a qual é absolutamente coerente. Chega-se, assim, à identificação final entre as crianças e os animais: arrastam-se e são arrastadas, brincam e são conduzidas.

Dessa forma, se a corrida, a dança e o bamboleio são brincadeiras e reavivam a infância e a humanidade dos meninos carvoeiros, o pão encarvoado e a definição final repõem a miséria e o trabalho desumanizador que se consuma no oco empalhado, desumanizado e desamparado do espantalho. Se a miséria e a exploração não destroem a humanidade dos meninos – e isto é fundamental – não há sublimação da miséria, que, ao contrário, opera contra a humanidade dos meninos. A ausência de síntese trava a

contradição, que, em sua insuperável ambivalência, de forma alguma indica uma saída conciliatória para os horrores da miséria.

Portanto, o olhar do eu-lírico se posta num ângulo, digamos, oblíquo, que lhe permite reconhecer a humanidade dos meninos operando como resistência à exploração e à miséria; mas que também revela a intensa violência que a exploração e a miséria representam contra a dignidade elementar das crianças, sem que qualquer um dos movimentos se sobreponha definitivamente ao outro.

Como vimos, as imagens do poema apontam na mesma direção. Configuram-se dolorosas imagens desumanizadoras de violência, exploração, desamparo e miséria, combinadas e contrapostas a imagens que remetem ao brinquedo, à infância, à ingenuidade, à liberdade. Mas, novamente, a combinação é ambivalente: não se tem a sobreposição de um dos termos da contradição sobre o outro, nem a contradição chega a produzir uma síntese qualquer. Os termos permanecem vibrando em dissonância.

Tendo isso em vista, não deixa de surpreender que uma interpretação amena de dois versos do poema tenha definido sua leitura: “Pequenina e ingênua miséria!/ Adoráveis carvoeirinhos que trabalhais como se brincásseis”. Como não ver a enorme fratura que há no poema? Como lê-lo sem problematizar o ponto de vista que o enforma? Como não apontar toda a tensão, sofrimento, exploração e ambivalência que perfazem o texto, conferindo-lhe um tom denso, nebuloso, obscuro, que convive com a empatia, mas, nesse caso, salvo engano, sobrepondo-se a ela?

PONTO DE VISTA

Na correspondência entre Bandeira e Mário de Andrade, há um momento em que discutem alguns poemas de *O ritmo dissoluto* e de *Losango Cáqui*. Comentando um retrato que desejava enviar ao amigo, Bandeira afirma: “É de um tempo em que eu era muito mansamente e muito dolorosamente tísico. Hoje sou ironicamente, sarcasticamente tísico”⁴⁷. Ao que Mário de Andrade contesta: “Não o és mais. Ao menos ‘sarcasticamente’. Nem o foste nunca, propriamente. Eu sei. Ironicamente, inda

⁴⁷ Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira, p.97.

vá. Mas quem escreve ‘Os meninos carvoeiros’ e ‘Rua do sabão’ não é mais sarcasticamente tísico, é amorosamente tísico”⁴⁸. E Bandeira replica:

És inteligentíssimo (que a tua alma encantadora me perdoe!), já percebi que me observas com afeto e curiosidade, e todavia erraste desabaladamente a meu respeito. Disse-te que sou hoje ironicamente e sarcasticamente tísico. Revidaste: ironicamente, pode ser, mas sarcasticamente? E se eu te digo que o sarcasmo é ainda ironia. O *Carnaval* é no fundo inexprimivelmente meigo. Quase tudo ali é ironia, tão refalsada que a ti mesmo escapou no seu sentido essencial.

Ao que conclui, no final da carta:

[...] advirto que em suma acertaste, porque ao cabo me deste pelo que sou – uma podrura como se diz no Norte, isto é um coração que se desmancha ao menor apelo da sensibilidade. Mas reage, até com as aparências de maldade, porque é tristíssimo ver o puro Pierrot tido à conta de trouxa⁴⁹.

De fato, há sempre uma nota de tristeza a temperar os gestos “amorosos” de Bandeira.

Impressiona como a síntese encontrada por Mário (“amorosamente tísico”) acabou por impregnar muito profundamente a recepção da obra de Bandeira. Muito mais do que coincidência ou ratificação analítica, é fato que as impressões do autor de *Macunaíma* tenderam a ser pouco debatidas pela crítica, que, muitas vezes, tendeu a seguir-lhe os passos, continuando, quase sem problematizar, as opiniões do escritor. Não é de estranhar, claro: Mário de Andrade é uma companhia fortíssima e tê-lo ao lado é sempre um modo de garantir apoio em autoridade solidamente constituída. E é claro também que as “impressões”, comentários e análises do autor de *Pauliceia desvairada* são sempre muito fecundas e instigantes. O que, no entanto, não significa em absoluto que sejam “definitivas”, “inquestionáveis” ou que não devam, elas mesmas, serem problematizadas em face dos desafios e das questões – literárias, culturais, políticas –

⁴⁸ Idem, p.100.

⁴⁹ Idem, p. 102 e 103.

que o escritor confrontava. Assim, se a expressão “amorosamente tísico” é altamente sugestiva e possui, sem dúvida, uma incrível capacidade de sintetizar certo aspecto da obra de Bandeira, é certo também que, ela é, por assim dizer, unidimensional, pois sintetiza apenas um dos aspectos de uma obra que é, essencialmente, ambivalente. Sem os termos da equação, sem recorrer à ambivalência que é constitutiva dos poemas, a crítica acabou por enfatizar em demasia a dimensão conciliatória subjacente aos textos. Observe-se que a primeira definição empregada por Bandeira é ela mesma ambivalente (“muito mansamente e muito doloridamente tísico”).

Talvez seja justamente no tratamento dialético das duas percepções (a do próprio poeta e a de Mário de Andrade) que se poderá encontrar uma definição mais precisa: a poesia de Bandeira, ao menos em parte, realiza um gigantesco *tour de force*: é, ao mesmo tempo, **sarcástica** e **amorosamente tísica**, sendo, por isso, profundamente irônica e ambivalente. Ou seja, não se trata de optar por uma ou outra definição, mas de reuni-las num enunciado que procure dar conta das sutis nuances e dos diversos matizes que caracterizam a produção do poeta pernambucano. Caso contrário, perde-se a tensão e ficamos com textos “fraternos” e “solidários”, isso quando estamos diante de textos profundamente cindidos, tensionados, machucados. Perceber a “solidariedade” e ignorar a “melancolia”, enfatizar o “amor” e menosprezar o “sarcasmo” acabou levando à cristalização de uma leitura, digamos, conservadora, conciliatória, pouco afeita às tensões e contradições de uma poesia em que mesmo os momentos de conservadorismo são contraditórios.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: _____. **Notas de literatura I**. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003. p.65-89.
- BANDEIRA, M. **Crônicas da província do Brasil**. São Paulo: Cosac & Naif, 2006.
- _____. **Estrela da vida inteira**. 25.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993.
- _____. **Itinerário de Pasárgada**. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.
- _____. **Poesia completa e prosa**. 4.ed. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996.
- EULÁLIO, A. **A aventura brasileira de Blaise Cendrars**. 2.ed. São Paulo: Imprensa Oficial/EDUSP/FAPESP, 2001.

MORAES, M. A. de. (Org., introd. e notas). **Correspondência Mário de Andrade & Manuel Bandeira**. São Paulo: EDUSP/IEB, 2000.

Artigo recebido em 10 de abril de 2010.

Aceito para publicação em 27 de maio de 2010.

SOLOMBRA: SOMBRA E LUZ**SOLOMBRA: SHADOW AND LIGHT**Delvanir LOPES⁵⁰

RESUMO: A última obra publicada em vida por Cecília Meireles carrega em si uma aura de ambivalência, evidenciada nos seus poemas. Se a palavra escolhida para título da obra – solombra – é por si só enigmática e comporta os sentidos de luz e de sombra, essas constatações ganham força quando analisados os versos e a epígrafe. Apesar da grande maioria dos estudiosos de *Solombra* entenderem-na como obra voltada à tristeza, à sombra, à melancolia, acreditamos na possibilidade de outro viés, movido pela esperança e pela luminosidade, ainda que mais timidamente. Este ensaio busca identificar alguns pontos dessa possível leitura da obra cecilianiana, mostrando que a *sombra*, nela, relaciona-se à *luz* e vice-versa.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Modernismo; *Solombra*; Sombra; Luz.

ABSTRACT: The last work of Cecilia Meireles published in life brings with itself an aura of ambivalence, which is evident in its poems. If the word chosen to be the title of the work – solombra – is by itself enigmatic and admits the meanings of light and shadow, those evidences becomes stronger when the verses and the epigraph are analyzed. Although many scholars involved in the study of Solombra comprehend this book directed to sadness, shadow and melancholy, we believe in the possibility of

⁵⁰ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Letras (Bolsista FAPESP) – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Assis – CEP 19806-900 – Assis – SP – Brasil – E-mail: itapolissp@ig.com.br

another point of view, which is moved by hope and luminosity, even though those aspects are more timid. This essay seeks to identify some points of this possible reading of Cecília's work, showing that the shadow only is possible because of the light and vice versa.

KEYWORDS: Brazilian poetry; Modernism; Solombra; Shadow; Light.

Tenho pena de ver uma palavra que morre.
 Me dá logo vontade de pô-la viva de novo.
Solombra [...] era o título que eu buscava e a palavra
 viveu de novo.

(MEIRELES apud BLOCH, 1989, p.33)

Solombra, último livro editado em vida pela poetisa Cecília Meireles, em 1963, tem sido objeto de poucos estudos aprofundados por parte da crítica. No entanto, por ser uma obra que fecha toda uma trajetória poética e de vida, adquire grande importância. “Sendo a sua última obra publicada em vida, pode-se considerá-lo como seu testemunho final: o livro torna-se um pronunciamento estético chave no conjunto da obra cecilianiana [...]” (BELON, 2001, p. 10). Boberg concorda com Belon ao afirmar que “*Solombra* constitui-se na síntese final e plena de toda a trajetória filosófica e mística idealizada muito antes de Viagem.” (BOBERG, 1989, p. 209; grifo do autor). Mais recentemente, Ana Maria Lisboa de Mello (2002, p.193) reitera:

Solombra é, no universo ceciliano, a obra em que o eu-lírico parece atingir o ápice de uma caminhada mística, que se revela em atitude acentuadamente ascética, e assinala, do primeiro ao último poema, o desprendimento progressivo do plano material.

Embora nas citações anteriores fique evidente o quão importante é a *Solombra* no universo de Cecília Meireles, ainda são poucas as teses e estudos que sobre ela se debruçam com mais vagar, contrariamente a outras obras cecilianas, como *Vaga música* e *Mar absoluto*. Mas há alguns trabalhos relevantes, como é o caso da tese de Belon (2001), da apresentação de Hansen (2007) durante o Centenário do nascimento de Cecília Meireles e do capítulo reservado a *Solombra* por Ana Maria Lisboa de Mello em seu *Poesia e imaginário* (2002), sem nos esquecermos da publicação jornalística de Chrisani Mendes (1964) e do capítulo final de *O mundo contemplado*, de Darcy Damasceno (1967). Mesmo assim, são poucos os estudos para uma obra que conta quase meio século desde a sua edição.

Poderíamos conjecturar que nas palavras de Leila Gouvêa (2001, p. 48) de que se trata da obra mais abstracionista de Cecília possa estar um dos motivos que afasta os críticos de um estudo mais profundo dessa obra. Poderíamos supor ainda que tal obra fosse um retorno à atmosfera mística, ao tempo considerado ciclicamente, ao “mais do mesmo”, a todos os temas já trabalhados pela escritora e que se manifestaram em sua obra poética. Felizmente não é assim e alguns estudiosos de Cecília têm percebido uma renovação na compreensão da poetisa. Este ensaio busca acrescentar *Solombra* nessas novas considerações, sobretudo mostrando que à melancolia, sempre tão explorada pela crítica, se alia a esperança e a luminosidade. A obra mostra um caráter paradoxal, unificando o mistério à revelação, o terreno ao espiritual, o abstrato ao concreto. A poesia ceciliana é enigmática para clarificar o ser.

Na verdade, poucas obras, como a de Cecília, podem ser consideradas como um claro enigma. A autora dá impressão de explicar tudo, desfazendo os emaranhados, mas a música de seus versos tende para o translúcido que dissolve a nitidez dos contornos sugeridos pelas palavras dispostas em metros diversos e também em versos livres, com o uso de rimas toantes, consoantes, sem amarras, ‘libérrima’ e exata, como disse Manuel Bandeira. (AMÂNCIO, 2001, p. D1).

Na leitura dos poemas a clarificação se dá aos poucos, digerindo as imagens que

a poesia forma, não numa interpretação imediata de suas palavras, mas buscando entender o que é sugerido, evocado tão concisamente em cada novo verso. Assim, na finitude o eu-lírico busca o infinito, no real busca o invisível, no efêmero busca o eterno, na morte busca a transcendência e assim o universo ceciliano de *Solombra* vai se abrindo, sugerindo pistas.

O que pretendemos com este ensaio é mostrar um novo viés da obra ceciliana, destoando da crítica e fugindo da obviedade das palavras. Assim é que **solombra**, termo arcaico encontrado ao acaso e que, nesta concepção, remete à sombra, obviamente diz muito mais do que isso quando é levado para a poesia. Enquanto símbolo, o vocábulo solombra mais esconde do que clarifica. Por isso, consideramos que a pista que a poetisa nos dá quando, em entrevista a Pedro Bloch (1989, p. 210), afirma que solombra refere-se somente à sombra, por si só já acarreta a dúvida e não a certeza. A palavra solta significa sombra, mas em *Solombra* ganha uma aura de ambivalência e de dúvida. A maior parte da crítica relacionou, a partir da declaração de Cecília, sombra à melancolia, à tristeza, à dor da ausência, ao desajuste diante do mundo.

Em *Solombra* (1963), publicado um ano antes de sua morte, a temática de sua poesia se condensa numa atmosfera outonal e melancólica de sombra e silêncio. Mais do que nos livros anteriores, com efeito, a estilística do silêncio se desenvolve num mundo de sombra e pura espiritualidade. (AZEVEDO FILHO, 1970, p. 185).

Porém, outros leitores de Cecília colocaram em dúvida a clareza do título da obra, como é o caso de Carlos Drummond de Andrade:

SOLOMBRA – Sombra. Sombra só? Sol e Sombra? Sol em sombra? Em torno dela multiplicam-se as conotações que se gravam em nós, em som, forma, côr e sugestão e também em signos que temos de decifrar continuamente pois são símbolos de interrogações, especulações transcendentais. (ANDRADE apud MENDES, 1968).

A leitura de Cecília Meireles, apesar de parecer extremamente clara e auto-

explicativa, não traz um único viés interpretativo, mas salienta a riqueza de várias possibilidades de leitura, como tão bem escreveu Drummond. Nesse sentido, aproveitamos para deixar de lado a “verdade” aceita sobre *Solombra*, de que se trata de uma obra voltada à melancolia e ao silêncio. Segundo Maria Schuartz:

A obra de Cecília é de uma impressionante unidade, o que não significa facilidade ou uniformidade, como afirmaram alguns. Ao contrário: dificulta ao crítico o recorte, torna mais árido o estudo segmentado por livro e revela uma fidelidade essencial a um imaginário poético. (SCHUARTZ apud AMÂNCIO, 2001, p. D1).

Sendo assim, *Sol-ombra* define bem a missão enigmática cecilianiana, misteriosa e clara, dual ao mesmo tempo. Enquanto a obra é instrumento de revelação, é também a que esconde. Às vezes nos dá uma clareira, nos permite um foco de luz em meio à escuridão. E quando pensamos que estamos diante do conhecido, se mostra novamente enigmática e nos obscurece o pensamento. Cecília trouxe o termo **solombra** de novo à vida, livrou-o da masmorra, descobriu-o. A palavra escolhida “ao acaso” é perfeita: expressa o binômio da ausência/ presença, carrega em si a ambiguidade e nos lança em uma série de conjecturas, além do que se alia ao jogo paradoxal de *Solombra*: sombra e claridade.

Analisaremos a dualidade de *Solombra* em três momentos: no título, na epígrafe da obra e em um de seus poemas. O título – *Solombra* – permite essa compreensão paradoxal, embora Cecília tenha nos alertado de que o termo se refere somente à sombra. A etimologia da palavra tem origem controversa, indicando que o arcaísmo *soombra* parece ter origem no latim vulgar *sulumbra* (*sub illa umbra* ‘sob esta sombra’). “O -s-, agregado somente em português e espanhol, seria resultado do influxo de *sol* e seus derivados, por *sol* e *sombra* [...] serem conceitos relativos, opostos e constantemente acoplados.” (HOUAISS, 2002) É desse modo que em *Solombra* os termos luz e sombra estão atrelados e são indissociáveis. A sombra é resultado da luz que se apaga sobre algum objeto. Assim, para haver a sombra, a luz não pode não

existir, pois caso isso aconteça é como se a sombra desaparecesse, concomitantemente. No entanto, há luz na sombra e escuridão na luminosidade:

Sobre um passo de luz outro passo de sombra.

(MEIRELES, 2001, p. 1277).

Ó Luz da noite, descobrindo a cor submersa
pelos caminhos onde o espaço é humano e obscuro
e a vida um sonho de futuros nascimentos.

(MEIRELES, 2001, p. 1273).

O paradoxo da expressão “luz da noite” pode sugerir a aparente falta de nexo, a contradição das ideias, o absurdo, quando referentes à opinião comum, já que na noite o que se espera é encontrar a escuridão. Mas Cecília Meireles revela-se extremamente engenhosa com as palavras e aliando o que, aparentemente, é contraditório, nos leva a pensar. Na verdade, em poucas palavras ela encerra um profundo sentido ao seu livro *Solombra*, alimentando as indagações. Ou seja, esconde e clareia ao mesmo tempo.

É dessa maneira que entendemos o título da obra, caminho da luz à sombra ou vice-versa. “O mistério todo está nisto. Este momento da emoção em que há claridade, mas tudo envolto na penugem da noite – a vida se recolhendo, se revisando.” (AYALA, 1964, p. 20). Sendo assim, a partir do título podemos conjecturar que não se trata de um livro voltado **apenas** à melancolia, à tristeza, à solidão, à sombra e à morte, como argumentam muitos críticos. No nosso entender, Cecília Meireles não se volta exclusivamente a esses temas em suas obras de forma finalista e enfadonha, mas utiliza-se de tais recursos para demonstrar a possibilidade do devir, da transformação.

A respeito da tristeza, que podemos inserir nas conotações de sombra, eis o que a poetisa, em carta a Cortes-Rodrigues, diz: “Mas a tristeza não é o que me faz sofrer, propriamente. Tenho observado muito isso. A tristeza deixa-me pensativa, faz-me entender muitas coisas, é uma espécie de corredor por onde alcanço grandes salas misteriosas.” (MEIRELES, 1998, p. 100).

Ainda que Cecília não seja explicitamente “luminosa” em suas poesias, essa claridade transparece de forma contundente em *Solombra*. Nesse sentido, o caminho

traçado é o mesmo encontrado na citação abaixo, ao discorrer sobre a obra *Metal rosicler*:

O metal rosicler tem cor de crepúsculo. A cor negra da noite que começa sucede o crepúsculo, a madrugada que finda antecede o nascer do sol. Ambiguidade do lusco-fusco que é sempre prenúncio de algo, passagem que inicia alguma coisa, ciclos de luz e treva que se repetem. O momento do crepúsculo é o da luz manifestando-se em matizes diferentes, tornando tudo como que ‘ensanguentado’, mudando a paisagem, como que se preparando ou despedindo-se de algo. Crepúsculo da vida que se vai, prenúncio da vida que se anuncia, o crepúsculo é sempre transição, como a existência que sempre está contrapondo tempo e eternidade, morte e vida, angústia e transcendência, ser e não-ser, mudar ou permanecer. (LOPES, 2004, p. 211).

A sombra e a luminosidade que o jogo de palavras ceciliano propõe levam à análise do interior humano, que também é ambíguo e desconhecido. Entrar em si é arriscar-se no ignorado, em que lampejos de luz surgem repentinamente e logo em seguida desaparecem, engolidos pelas sombras. Assim trabalha nosso pensamento. Vamos da sombra à luz (ou vice-versa) e novamente à sombra, e novamente à luz, incessantemente. Estar num momento específico não implica, necessariamente, em não-estar em outro, porque eles se completam e não se excluem. A dúvida leva à certeza, que por sua vez se desfaz quando surgem outras dúvidas. O sujeito lírico de *Solombra* sempre almeja a luz: “Dizer com clareza o que existe em segredo.” (MEIRELES, 2001, p. 1265).

A sombra ainda pode associar-se ao duplo, como se o eu fosse dividido em sol (parte positiva) e sombra (parte negativa) e necessitasse sempre completar-se, tornar-se total existencialmente. A sombra leva o eu-lírico “a representar a sua fragmentação e a buscar, conseqüentemente, uma completude e uma totalidade, a partir do diálogo lírico com ‘um outro’, um alter ego dissonante.” (MELLO, 2002, p.144). Desse modo, o eu e seu duplo, embora duas facetas distintas, são complementares e representam o mesmo

“ser”. Em *Solombra* o eu-lírico trava um diálogo com um “tu” que permeia toda a obra, como se por ele buscasse sua própria compreensão.

Só tu sabes usar tão diáfano mistério:
trajo sem ruga, espelho dedicado ao sono,
estrela sobre a duna em hora ausente do Homem.
(MEIRELES, 2001, p. 1269).

A crítica procura explicar o Outro, o Tu, de diferentes formas. Ana M. L. de Mello (2002, p. 239) acredita que o outro se situa no plano do sagrado, transcendental, com quem o eu-lírico busca contato. Para Hansen, “o ‘tu’ corresponde à ‘memória indefinida e inconsolável’ que vem pelas noites assombrar o eu sob a sua sombra” (HANSEN, 2007, p. 41). Boberg (1989, p. 211) assinala que “o espírito elegíaco dos poemas constata a ausência de um ser ansiosamente procurado e essa ausência é dolorida.” Por fim, Ayala (1964, p.20) diz, poeticamente:

Ela começa o livro se dirigindo a alguém, a alguma coisa que encerra tudo, que pode ser o gênero humano, a comunhão dos santos ou Deus mesmo. Alguma coisa que pode ser a nossa consciência de existir, que pode ser o nosso medo, esta forma crispada com que enfrentamos cada respiração, sabendo das nossas possibilidades e dos nossos limites.

Exceto em Hansen, o Outro a quem o sujeito lírico se dirige identifica-se com o sagrado, com Deus, com um ser indizível. Em todas as soluções encontradas pelos críticos, o que fica claro é que há uma atração do eu-lírico pelo Outro, do qual procura extrair o sentido e a verdade, razão por que sempre o questiona. Ao que parece, tirando da sombra do “tu”, o eu-lírico descobre a si mesmo.

A epígrafe do livro também nos fornece mais informações sobre o caráter dual de *Solombra*:

Levantei os olhos pra ver quem falara. Mas
apenas ouvi as vozes combaterem. E vi que era
no Céu e na Terra. E disseram-me: Solombra.

(MEIRELES, 2001, p. 1262).

Uma vez que a epígrafe serve de tema ao assunto ou resume o sentido e a motivação de uma obra, em *Solombra*, do mesmo modo, mostra a ambiguidade da existência e sugere que a obra não terá apenas uma voz, a de escuridão e tristeza, mas nela poderá ser ouvida outra, com a mesma intensidade, que tratará da esperança e das possibilidades da transcendência do ser.

O eu-lírico ouve duas vozes combaterem, uma no céu e outra na terra, mas não vê de onde elas partem. Enquanto as ouve está em silêncio, que é quebrado apenas pelo som das vozes combatendo, como se estivessem em guerra. O eu-lírico está no percurso do mundo, está no tempo e é justamente por isso que é capaz de ouvir as vozes. Primeiro as ouve, depois fala nos versos de *Solombra*, como se a dialogar com elas.

As vozes, uma no céu e outra na terra, se opõem. O céu é considerado princípio ativo e masculino e a terra, princípio feminino e passivo; o céu indica a luminosidade e a transcendência, a terra indica a morte e a escuridão. E o eu-lírico está, nesta epígrafe, **entre** o céu e a terra. É o ser angustiado, dividido entre a matéria e o espírito, e indeciso sobre a qual voz deve dar mais atenção.

Podemos ampliar nossa compreensão sobre o conteúdo da epígrafe de *Solombra* fazendo uso de algumas ideias do filósofo alemão Martin Heidegger (1888-1976) e seus escritos sobre a poesia⁵¹, nos quais deixa claro que é o ser que se revela ao homem e não o contrário. Mas, como o desvelar do ser se dá pela linguagem da poesia, o homem deve ter atitude de **silêncio** para ouvi-lo, abandonando-se nesse ser. Percebemos que na epígrafe do livro ceciliano, o eu-lírico não diz nada. Na realidade quem diz alguma coisa são as vozes, juntas, como se fossem uma só coisa, um só ser – “E disseram-me: Solombra.” A atitude do sujeito lírico é esperar pelas palavras das vozes.

Cecília, em entrevista a Walmir Ayala, afirma: “Parece que os poemas são apenas o resultado de um diálogo do espírito com o mundo. Do meu espírito ou do Espírito. [...] De permeio está, naturalmente a palavra, por ser a forma de expressão literária.” (AYALA, 1958, não paginado). A palavra é o instrumento que permite a

⁵¹ Cf. HEIDEGGER. **Arte y poesía**. Trad. Samuel Ramos. México: FCE, 2006; **Carta sobre o Humanismo**. Trad. Rubens E. Frias. São Paulo: Centauro, 2005; **A caminho da linguagem**. Trad. Márcia Sá C. Schuback. Petrópolis, RJ: Vozes, 2003.

comunicação entre os mundos e o poeta o indivíduo que trava uma relação diferenciada com ela. Na perspectiva simbolista, a palavra facultada ao poeta a capacidade de entender o enigma das “correspondências”. Nas palavras de Baudelaire: “o que é um poeta, senão um decifrador?” (GOMES, 1994, p. 23)

A linguagem cifrada não é direta, mas não está separada da realidade empírica, por isso num poema tudo pode ser visto como linguagem cifrada, tudo é linguagem da transcendência, mas para que se torne cifra depende de uma existência que a interprete, atualizando-a em sua liberdade, que é o caso do poeta. (LOPES, 2004, p. 129).

Não é qualquer indivíduo que pode ouvir as vozes, mas só aquele que está disposto a ouvi-las. Heidegger esclarece que a figura do poeta é privilegiada nesse sentido, uma vez que ele “*está expuesto a los relámpagos de Dios*” (HEIDEGGER, 2006, p. 105)⁵². E a linguagem em que o ser habita é a linguagem poética e criativa. Para encontrá-lo, é preciso abandonar-se nele, habitar no ser.

‘Habitar poéticamente’ significa estar en la presencia de los dioses y ser tocado por la esencia cercana de las cosas. Que la existencia es ‘poética’ en su fundamento quiere decir, igualmente, que el estar instaurada (fundamentada) no es un mérito, sino una donación. (HEIDEGGER, 2006, p. 104)⁵³.

O poeta compreende a existência humana, mas isso só lhe é facultado se ele estiver acima dos homens e abaixo dos deuses, ou “projetado para fora” de si mesmo: “*El poeta mismo está entre aquéllos, los dioses, y este, el pueblo. Es un ‘proyectado fuera’, fuera en aquel entre, entre los dioses y los hombres.*” (HEIDEGGER, 2006, p.

⁵² “está exposto aos relâmpagos de Deus” (tradução nossa)

⁵³ “Habitar poeticamente” significa estar na presença dos deuses e ser tocado pela essência próxima das coisas. Que a existência é “poética” no seu fundamento quer dizer, igualmente, que o estar instaurada (fundamentada) não é um mérito, mas uma doação. (tradução nossa)

108)⁵⁴. Aqui também podemos perceber certa semelhança com a epígrafe de *Solombra*, já que o eu-lírico se encontra entre as vozes combatentes. Ele está em meio ao conflito, disposto a ouvir o que as vozes têm a dizer e transmitir aos homens.

Enfim, o poeta acaba ouvindo as vozes dizerem juntas “*solombra*”. A voz da transcendência, da eternidade, não é mais importante do que a voz que vem da terra, indicando a negatividade, a solidão, a tristeza, o sofrimento. A existência não pode ser reduzida a apenas uma das instâncias, portanto. O homem sempre estará dividido entre as duas forças que combaterão e deve, do mesmo modo, estar aberto para ouvi-las, uma vez que acabam agindo sempre juntas, como luz e sombra, como **sol-ombra**.

Completando o raciocínio desenvolvido até agora, em que mostramos a possibilidade da luminosidade no título e na epígrafe de *Solombra*, vejamos de que modo é trabalhado o sentimento de esperança em alguns versos, em contraposição às considerações de que se trata de uma obra voltada ao passado, à dor e a ausência. A compreensão da temporalidade, outra mola mestra da poética ceciliana, também divide a crítica. Se para alguns é uma aceitação simples do tempo que foge, para outros é a esperança na sobrevivência que leva ao abandono das prisões corporais.

Diante de um mundo que sabe precário e misterioso e onde as coisas são todas transitórias e inexplicáveis, a atitude do poeta se resolve em estóica aceitação, que não é passiva escolha, mas paciente aprendizagem, cujas raízes talvez só pudéssemos encontrar na afinidade de seu pensamento com os filósofos orientais e em sua inata predisposição para um responsável enrijecimento da alma. [...] A fugacidade e a inconsistência de todas as coisas têm sido objeto de reflexão na poesia de todos os tempos. Na obra ceciliana, porém, não nos surpreende por sua constância, mas pelo concerto entre uma tal constatação e a resposta vital que lhe é dada. (OLIVEIRA, 1966 apud GOUVÊA, 2007, p. 131).

⁵⁴ O próprio poeta está entre aqueles, os deuses, e este, o povo. É um “projetado para fora”, naquele *entre* os deuses e os homens. (tradução nossa)

A poetisa, portanto, aprende com o tempo que lhe escapa das mãos. Em *Solombra* não se resigna a aceitar o seu destino e o tempo que passa, mas o questiona, com vistas ao futuro, que desembocará na morte. Na verdade, enquanto existente no mundo o eu-lírico se projeta no que está por vir e angustia-se por perceber o limite que o tempo lhe impõe.

O poema quatro ilustra com informações importantes as considerações acerca da possibilidade do futuro e do desejo de abandono dos limites:

Quero uma solidão, quero um silêncio,
uma noite de abismo e a alma inconsútil,
para esquecer que vivo – libertar-me

das paredes, de tudo que aprisiona;
atravessar demoras, vencer tempos
pululantes de enredos e tropeços.

Quebrar limites, extinguir murmúrios,
deixar cair as frívolas colunas
de alegorias vagamente erguidas.

(MEIRELES, 2001, p. 1265).

Nessas três estrofes a ideia principal é o desejo do eu-lírico libertar-se “de tudo o que aprisiona”. E o que o aprisionaria? Como vimos na análise da epígrafe, o eu-lírico decifra a sua existência quando se dispõe a ouvir as vozes que combatem no céu e na terra, quando está em silêncio, na solidão.

A solidão é um sentimento que por si só não existe, mas somente quando em relação ao outro. Somos solitários quando nos consideramos um ser-entre-outros. Estar na solidão não é algo que agrada a ninguém, embora nos versos acima o eu-lírico a deseje: “quero uma solidão, quero um silêncio”. Mais uma vez nos valem das ideias heideggerianas para nos auxiliar na decifração.

Heidegger argumenta que quando entre-os-outros a preocupação das pessoas é com as coisas do mundo, e disputar sobre quem é o maior ou o melhor e desse modo

não é possível que se encontre o verdadeiro ser das coisas. Em contrapartida, o eu-lírico não pode se afastar do mundo, uma vez que necessita dos outros e das coisas para chegar à compreensão do ser. O eu-lírico deve estar no mundo, mas não ser do mundo.

Em alguns momentos, contudo, o eu-lírico deseja a solidão, como meio de libertação do **mundo** que o aprisiona. Estar só é caminho para a autêntica existência, já que o eu-lírico está questionando-se diante da existência. Por isso, podemos entender “o solipsismo existencial [...] exatamente o oposto do solipsismo clássico: não uma tímida retirada do mundo, mas uma ousada descoberta e reapropriação deste.” (RÉE, 2000, p. 39).

O verbo “quero”, mesmo no presente do indicativo, volta-se ao futuro e mostra a ambição, a esperança do sujeito lírico. O desejo da “solidão”, do “silêncio”, da “noite de abismo” e da “alma inconsútil” revela, não a negatividade, mas a sabedoria do eu-lírico que reconhece nesses estados a possibilidade de libertação e de desvelamento do ser.

O mesmo acontece com o sentimento de morte – “para esquecer-me que vivo” – que leva o eu-lírico a uma compreensão mais elevada da existência, em que as coisas do mundo perdem seu sentido. Daí o desejo de, pelo silêncio e pela solidão, libertar-se dessas coisas mundanas que aprisionam, quebrando os “limites”, as “paredes”, inclusive as temporais – “Atravessar demoras, vencer tempos/ pululantes de enredos e tropeços.”

O eu-lírico permanece sempre no **entre**, nem está na luz ou sombra, nem na dor da ausência ou na completa realização das suas possibilidades. Está sempre no devir, em processo, e isso é o que torna sua existência tão particularizada, repleta de experiências que só ele pode viver. Assim, o desejo do eu-lírico pelo “silêncio” e pela “solidão”, pela “noite de abismo e alma inconsútil”, pelo esquecer-se que vive, não mostra tais sentimentos como pontos de chegada, mas sim como pontes para a libertação, para a quebra de limites do mundo na descoberta do verdadeiro ser. Paradoxalmente, o mergulho na angústia é que possibilita o momento da transcendência. Em outras palavras, entrar na sombra é o que permite atingir a luz.

Solombra expõe em todas as instâncias, seja no título, seja na epígrafe, seja nos versos da obra, uma constância: o paradoxo. Ainda que trabalhe com luz e sombra, com a clarificação e o encobrimento de enigmas, com o real e o abstrato, a obra cecilianiana não considera nenhum desses momentos como excludente do outro, mas sim como mantenedores da unidade de *Solombra*, que não teria a mesma força poética e sugestiva

se fosse voltada a apenas um dos lados. E a beleza maior está nisso: conciliar o aparentemente oposto, mostrar a relatividade dos conceitos e das verdades consideradas absolutas e amplamente aceitas quase sem questionamento.

Assim, se em *Solombra* a aura de melancolia, de dor, de solidão e de sofrimento parecem encobrir qualquer outra interpretação, nos surpreendemos quando, tirando as nuvens, passamos a enxergar outro viés que por estar diluído nos versos e não ser tão explícito, permanece na **sombra** e não é **desvelado**. Desse modo, as considerações acerca do fazer poético ceciliano também se renovam e se ampliam.

REFERÊNCIAS

- AMÂNCIO, M. Cecília Meireles: um claro enigma. **O Estado de São Paulo**. São Paulo, 24 Jun 2001, Caderno 2, Cultura, p. D1.
- AZEVEDO FILHO, L. **Poesia e estilo de Cecília Meireles**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1970.
- AYALA, W. *Solombra*: um livro de magia. **Leitura**, p.20, Janeiro 1964.
- _____. A véspera do livro: obra poética de Cecília Meireles. **Correio da Manhã**. Rio de Janeiro, 30 Nov 958. Não paginado.
- BELON, A. R. **A poesia de Cecília Meireles em Solombra**. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 2001.
- BOBERG, H. T. R.. **O canto e a lida** – percurso esotérico e místico da poesia de Fernando Pessoa e Cecília Meireles. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Assis, 1989.
- BLOCH, P. Pedro Bloch entrevista Cecília Meireles. In: _____. **Vida, pensamento e obra de grandes vultos da cultura brasileira**: entrevistas. Rio de Janeiro: Bloch, 1989. p.31-36.
- DAMASCENO, D. **Cecília Meireles**: o mundo contemplado. Rio de Janeiro: Orfeu, 1967.
- GOMES, A. C. **O simbolismo**. São Paulo: Ática, 1994.
- GOUVÊA, L. V. B. Cecília Meireles: mais que o aço... poderosa. **TJ**. São Paulo: Imprensa Oficial do Estado, 11 Nov 2001, n. 11, p. 42-50.

- _____. (Org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas (FFLCH-USP)/FAPESP, 2007.
- HANSEN, J. A. *Solombra*, ou a sombra que cai sobre o eu. In: GOUVÊA, L. V. B. (Org.). **Ensaio sobre Cecília Meireles**. São Paulo: Humanitas (FFLCH-USP)/FAPESP, 2007. p.33-48.
- HEIDEGGER, M. Hölderlin y la esencia de la poesía. In: _____. **Arte y poesía**. México/Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica, 2006. p. 93-110.
- HOUAISS - **Dicionário Eletrônico da Língua Portuguesa**. Editora Europa, Março de 2002, parte da Revista do Cd-Rom n. 82, 1 CD-ROM.
- LOPES, D. **A poética de Cecília Meireles e a relação com a filosofia da existência – ou da angústia e transcendência em *Metal Rosicler***. Dissertação (Mestrado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2004.
- MEIRELES, C. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.
- MELLO, A. M. L. de. Viagem aos confins da noite: *Solombra*. In: _____. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002. p.191-239.
- MENDES, C. A metáfora e Cecília Meireles (Estudo crítico de *Solombra*). **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro: Faculdade de Direito de Petrópolis, Agosto 1968.
- RÉE, J. **Heidegger. História e verdade em *Ser e tempo***. Tradução José Oscar de A. Marques & Karen Volobuef. São Paulo: UNESP, 2000.
- SACHET, C. (Org.). **A lição do poema – cartas de Cecília Meireles a Armando Cortes-Rodrigues**. Ponta Delgada: Instituto Cultural de Ponta Delgada, 1998.

Artigo recebido em 10/04/2010.

Aceito para publicação em 26/05/2010.

REVELAÇÃO POÉTICA EM JORGE DE LIMA

POETIC REVELATION IN JORGE DE LIMA

Ataide José Mescolin VELOSO⁵⁵

RESUMO: Este trabalho tem como objetivo fazer um estudo da obra de Jorge de Lima, no que tange à questão da revelação poética. A poética limiana, principalmente após a publicação de *Tempo e eternidade*, passou a tematizar o processo de criação literária. Surge, então, a figura do demiurgo: o poeta que recebe o dom direto das mãos de Deus, tornando-se um anunciador das grandes verdades universais. A figura do poeta, associada à de um herói com seus poderes sobrenaturais, é capaz de superar as categorias de tempo e espaço. Para Jorge de Lima, o ato de composição poética está ligado ao retorno aos primórdios da linguagem – momento de surgimento das fórmulas mágico-encantatórias. Ele vê na poesia uma forma de manter a autonomia da linguagem e de criar o seu mundo particular. O poeta não está conformado com os recursos que uma linguagem estática pode oferecer-lhe. Muito pelo contrário, ele realiza uma viagem em busca da Musa, figura associada à visão noturna e muitas vezes chamada de Mira-Celi. Trata-se de uma travessia realizada no mar revolto da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Modernismo; Poesia e revelação; Poética; *Mira-Celi*.

ABSTRACT: This report has as purpose to study Jorge de Lima's works in relation to the question of poetic revelation, Jorge de Lima's poetry, mainly after the publication of Time and Eternity, started to explore the process of literary creation as a theme. Thus, the poet as a messenger appears: he receives the flair which comes straight from

⁵⁵ Pós-doutorando no Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura (Poética) – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Docente da Universidade Estácio de Sá (UNESA) e do Centro Universitário Augusto Motta (UNISUAM), onde atua no Programa de Pós-Graduação em Linguagem e Tecnologia (Especialização) – E-mail: ataideveloso@bol.com.br

God's hands. As a result, he has the responsibility to proclaim the greatest universal truths. The poet is compared to a hero who has supernatural power and is able to overcome the categories of time and space. In Jorge de Lima's concern, the act of poetic composition is related to the return to the origins of language – the moment when the magic and enchanting structures appeared. He sees in poetry a way to maintain the independence of language and to create his own particular world. The poet does not agree with the limits which a static language usually offers. On the other hand, he travels in order to catch his Muse, a character who is related to night dreams and is always called by Mira-Celi. It's a trip made in the choppy sea of language.

KEYWORDS: *Brazilian poetry; Modernism; Poetry and revelation; Poetics; Mira-Celi.*

1. INTRODUÇÃO

O desejo dos surrealistas de revolucionar a linguagem, fazendo incursões pelo inconsciente e valorizando o sonho e a memória, abriu as portas para que Jorge de Lima incorporasse à sua poesia uma temática permeada pelo misticismo judaico-cristão. Murilo Mendes, poeta e companheiro de Jorge de Lima, chegou a afirmar que o Surrealismo, ao buscar ultrapassar os limites da razão humana, em alguns momentos, aproximou-se bastante da mística.

A tentativa de Jorge de Lima de levar a cabo uma espécie de reatualização do texto bíblico se coaduna com o pensamento de Murilo Mendes, que considerava como o lastro da poesia as tradições mais antigas. Na poética limiana, o acesso ao sagrado assume um lugar central e o poeta exerce a função de um demiurgo, assim como Orfeu exerce a função de mediador entre os deuses e os homens.

2. DESENVOLVIMENTO

Unidos pelo mesmo objetivo: revelar ao homem verdades que sejam capazes de transcender tempo e espaço, Jorge de Lima e Murilo Mendes se propõem a escrever um livro a quatro mãos: *Tempo e eternidade*, cujo lema era “Restaurar a poesia em Cristo”.

Essa preocupação com a poesia de cunho espiritual, manifestada pelos dois escritores, está ligada à mudança de rumo ocorrida na vida de ambos. “Trata-se da conversão de Murilo Mendes ao catolicismo, coincidente o reatamento de Jorge de Lima com a religiosidade perdida na infância”. (ANDRADE, 1997, p.32).

Um dos fatos que contribuíram para tal mudança foi o recrudescimento das atividades de militância católica Dom Vidal, que tinha como líder Tristão de Ataíde. Desse grupo de caráter bastante heterogêneo que editava a revista *A ordem*, faziam parte Jorge de Lima, Murilo Mendes e Ismael Nery, artista plástico e poeta bissexto. Foi o escritor Ismael Nery quem contribuiu para que os dois pilares da obra futura de Jorge de Lima e Murilo Mendes começassem a ser erguidos.

Por um lado, uma configuração particular do cristianismo milenarista, que se ocupa dos dois momentos limites propostos para a existência humana segundo a concepção judaico-cristã da história (a Criação e o Juízo Final); por outro, uma visão mítica, órfica do processo artístico, cuja inspiração estava no surrealismo. (ANDRADE, 1997, p.33).

A coletânea escrita a quatro mãos é dedicada a Ismael Nery; contudo, a importância desse artista para *Tempo e eternidade* não se resume à dedicatória. Além de aparecer em vários poemas, especialmente nos de Murilo Mendes, Nery é o idealizador da filosofia que impulsionaria a produção dessa coletânea de poemas. Ismael Nery reunia em sua casa, no Rio de Janeiro, amigos e intelectuais da época para discutir arte e filosofia, principalmente a corrente filosófica criada por ele: o Essencialismo.

Ismael Nery procurava traduzir esteticamente o Essencialismo, através de quadros e poemas, de modo que existia uma permeabilidade constante entre procedimentos artísticos e visão de mundo. O pensamento filosófico de Nery continha um aspecto híbrido: procurava unir a observação refinada do mundo das formas e um impulso. Para Ismael Nery, o mundo das formas somente poderia ser compreendido se fossem considerados os seus prolongamentos invisíveis. O importante é que se veja a poesia como um “centro de relações”, exprimindo “a unidade da vida humana em suas múltiplas manifestações” (NERY apud MOURA, 1995, p.48).

Foi essa exigência que levou Jorge de Lima e Murilo Mendes a fazerem uso constante de procedimentos combinatórios. O Essencialismo liga-se ao Surrealismo pelo fato de jamais se afastar de toda verdade dogmática, sempre valorizando formas diversificadas de experiência humana. Outro elemento que serve de ligação entre ambos é a aproximação do infinito e do religioso.

Em sua conferência “A mística e a poesia”, Jorge de Lima aponta alguns aspectos norteadores do seu projeto poético. Ele afirma que é inadmissível que o artista se distancie do sofrimento da humanidade: ele deve aceitar a sua missão de aproximar-se da massa e erguê-la à altura em que ele mesmo se encontra. (LIMA, 1935). A necessidade que o poeta tem de compartilhar as suas revelações com os demais homens também foi sentida por Murilo Mendes. Para ele, “A poesia não pode nem deve ser um luxo para alguns iniciados: é o pão cotidiano de todos, uma aventura simples e grandiosa do espírito.” (MENDES, 1945, p.40). Murilo Mendes mostra que, em todas as épocas, o poeta é incumbido não só de apresentar aos seus irmãos as mensagens a ele reveladas, mas de viver a vocação transcendente do homem.

A poesia tem a sua razão de existir no sobrenatural, sendo uma produção essencial do espírito. A crença no sobrenatural é a única forma de fazer com que a poesia tenha um rumo. Eliminar o caráter transcendental da poesia, através do materialismo, implicaria um abandono completo do seu sentido. Quanto mais artificializada e intencional for a poesia, menos ela estará próxima da verdadeira poesia. “O desenvolvimento do sentido poético da vida, preferivelmente ao sentido técnico e científico, é um dos aspectos principais da nova pedagogia que visa a formar o homem integral.” (LIMA, 1935), escreve Jorge de Lima em “A mística e a poesia”.

Jorge de Lima reconhece que o homem moderno precisa recuperar o lado espiritual da vida, que foi abafado por uma supervalorização dos elementos materiais. O homem precisa ser regenerado a fim de que possa mostrar o vasto texto da criação. Devido a uma visão limitada, o homem moderno passou a defender a inexistência do mistério. Sua ação passou a ser diferenciada não pela sua profundidade, mas sim pela sua enorme extensão:

Tal ação esbarra sempre num círculo vicioso: trata-se de produzir para obter o máximo rendimento material; e o rendimento material é aplicado em produzir, etc. Fabricam-se soldados, marinheiros e

aviadores para justificar a produção de tanques, couraçados, e aviões; e fabricam-se estas máquinas aperfeiçoadíssimas que não poderão certamente ficar inertes, devendo ser usadas pelos soldados etc. É profundamente trágica a constatação de que o homem moderno só se diverte nas trincheiras ou nos cassinos. (MENDES, 1945, p.74).

Em sua conferência, Jorge de Lima enfatiza que a verdadeira poesia deve ser caracterizada por um componente litúrgico. Em consonância com este pensamento, Murilo Mendes afirma ser a liturgia uma comunicação da caridade que visa atingir os diferentes sentidos: uma lição de vida, que é revigora pelo influxo do Espírito Santo todos os dias. Murilo Mendes explica que viver liturgicamente implica a aceitação da atribulação. Além de procurar consolar os sofredores e visitar aqueles que se encontram em um leito de dor, a vida litúrgica busca dar liberdade aos oprimidos e alimentar os famintos.

O poeta é considerado um ser inspirado cujo dom tem procedência divina. Ele é uma espécie de imitação sobrenatural do criador – eleito por Deus para comunicar à humanidade uma realidade superior, transcendental. Deve, portanto, negar-se a si mesmo e deixar-se envolver pelo amor na sua forma mais pura. O caráter sobrenatural emerge no próprio início do processo poético, uma vez que a Graça Divina lhe é outorgada de maneira gratuita.

Para Jorge de Lima, o poeta já tem a sua missão designada desde a eternidade, assumindo, este, assim, a posição de um herói: capaz de superar, de ir e estar além das noções relacionadas a tempo e espaço. Tal aspecto da poética limiana, já observado em *Tempo e eternidade*, consolida-se em *A túnica inconsútil*, cujo texto de abertura, “Poema do cristão”, revela o poder sobrenatural, do qual o poeta está investido para cumprir sua missão.

O poeta passaria a ter uma visão universal, capaz de locomover-se no tempo e no espaço, contemplando os limos primitivos e o ressoar das últimas trombetas. Os seus movimentos ficam tão alargados que ele se torna onipresente: encontra-se não só em Deus, mas também na matéria: “A poesia é a aventura no tempo e no espaço.” (MENDES, 1945, p.51). O poder do poeta de decifrar diferentes códigos estaria acima do de qualquer indivíduo. Ele seria capaz de chegar à compreensão de qualquer signo, seja este verbal ou não-verbal: “Porque o sangue de Cristo/ Jorrou sobre os meus

olhos,/ A minha visão é universal/ e tem dimensões que ninguém sabe.” (LIMA, 1997, p.351).

A ideia de que o poeta possui uma missão sobrenatural é reforçada por um dos poemas que se seguem: “O manto do poeta”. Através do manto, recebido “pelas próprias mãos do Senhor”, torna-se possível a transmissão de uma mensagem às nações de todas as épocas. O poeta é o prático do espírito. O manto concedido não é descrito como uma vestimenta comum: é associado à “túnica inconsútil” de Cristo:

E o manto do poeta lhe foi dado frente a frente
e investido pelas próprias mãos do Senhor.
E o manto era talar e por fora tinha cordas de harpa
para transmitir a todas as gerações
o som de seus gestos e de seu andar.
E era belíssimo o manto do poeta
e era obra de grande engenho:
e era fio de escarlata com o número de suas tribos,
com os sete dias da criação e a simbologia de suas musas.
Traje tão imponente e tão sábio nunca houve antes dele
desde o primeiro homem.
Dele nenhum vivente fora investido fora de seus iguais.
E abaixo do manto havia a túnica interior
em que o livre arbítrio permitia a inscrição das insígnias
opostas.
E abaixo da túnica, havia a pele abrigando o sexo em todos os poros;
mas um manto de pequenas chamas tornava-o sem mácula
como um santo dentro da Graça.

(LIMA, 1997, p.353-354).

A poética limiana, principalmente após a publicação de *Tempo e eternidade*, passou a tematizar, com muita frequência, o processo de criação literária. Surge, então, a figura do demiurgo: o poeta que recebe o seu dom direto das mãos de Deus, tornando-se um anunciador das verdades universais. A figura do poeta, associada à de um herói com seus poderes sobrenaturais, é capaz de superar as categorias de tempo e espaço, conforme já frisado.

Em “O poeta vence o tempo”, o poeta torna-se controlador absoluto do tempo. Ele chega a mergulhar no passado remoto do “Velho Testamento”, para encontrar Davi, o poeta-pastor que, acompanhado de sua harpa, compõe inúmeros salmos. A fim de tentar se libertar das “correntes” que o mantêm aprisionado à finitude da vida, o poeta, como se estivesse realizando uma viagem, vai em busca dos valores da “Eternidade”:

Já não vejo mais a paisagem de plantas carnívoras.
 Levada pelos riachos a água velha canta de novo.
 A relva ignora sua tragédia e alteia as folhas inocentes.
 Regresso ao teu tempo, Davi.
 Como tu tenho harpa e tenho Deus.
 E num dia bíblico assim
 fora dos tempos duros
 posso voltar às origens,
 e sentir como tu
 que sou mais forte que o rei,
 mais forte que todos os Golias.
 Mas não sei como tu
 distinguir se essa estrela claríssima
 é a estrela da manhã
 ou se é mesmo a poesia
 que nós vemos no céu
 – antecedente e posterior a tudo.

(LIMA, 1997, p.338).

O poeta identifica-se com o pastor e expressa o seu desejo de ser mais forte que o rei e superior a todos os gigantes. A conjunção adversativa “mas” introduz o reconhecimento de uma limitação: assim, como Davi, não consegue diferenciar a iluminação poética, metaforizada numa estrela, da própria poesia, que é evocada, aqui, no seu aspecto mais primitivo, “antecedente e posterior” a todas as coisas.

No poema acima, observa-se que o eu-lírico regressa a um período em que predominavam as comunidades agrícolas e pastoris, semelhantes às da época arcaica, em que Hesíodo viveu e compôs os seus cantos. A poesia de Hesíodo retrata um tempo anterior à invenção da *pólis*, do alfabeto e da moeda. Nessa época, o aedo (poeta-

cantor) “representa o máximo poder da tecnologia da comunicação” (TORRANO, 1995, p.16). O poeta, através do seu canto, tem a função de transmitir ao grupo social ao qual pertence toda a visão de mundo e consciência de sua própria história. No poema, o poeta deseja ficar “fora dos tempos duros” a fim de que possa, assim como Davi, ter acesso à poesia em seus primórdios, “antecedente e posterior a tudo”.

Ao ouvir o canto do poeta, o homem comum passava a ter a possibilidade de superar os seus limites de movimento e visão, “[...] transcender suas fronteiras geográficas e temporais, que de outro modo permaneceriam infranqueáveis, e entrar em contato e contemplar figuras, fatos e mundos que pelo poder do canto se tornam audíveis, visíveis e presentes” (TORRANO, 1995, p.16).

A flexibilidade apresentada pelo poeta, que lhe permite deslocar-se por diversas direções, é considerada por Octavio Paz um componente significativo do “sagrado”. Paz afirma ser o divino o responsável por alterar mais intensamente as noções de tempo e espaço, consideradas por ele como os elementos responsáveis por nortear a nossa maneira de pensar:

A experiência do sagrado afirma: aqui é lá; os corpos são ubíquos; o espaço não é uma qualidade; ontem é hoje; o passado regressa; o futuro já aconteceu. Se se examina de perto essa maneira de passar que têm o tempo e as coisas, percebe-se a presença de um centro que atrai ou separa, eleva ou precipita, move ou imobiliza. (PAZ, 1982, p.153).

Octavio Paz associa também o sobrenatural à sensação de estranheza, que tem o poder de interditar não só a realidade, mas também a própria existência. São as cerimônias religiosas que contribuem para criar um aspecto duplo: ao mesmo tempo, encontramos-nos diante do real e do irreal, pois todo rito assume a forma de uma representação e todo indivíduo que toma parte dele está, na verdade, desempenhando o papel de um ator. Quando ele representa, está simultaneamente presente e ausente do personagem. Para o crente, ele está dentro e fora do mundo, pois o mundo é real e também irreal.

No “Poema do cristão”, de *A túnica inconsútil*, o poeta é visto como um grande mágico, um palhaço, um louco, revelando, assim, o seu aspecto deformador, resultante

do seu caráter múltiplo, o que o aproxima do herói dos *Cantos*, de Pound: “um ser exaltado, tempestuoso e sarcástico, ao mesmo tempo esteta, profeta e *clown*” (PAZ, 1982, p.97). Ele tem a vida eterna e consegue se sobrepor às leis da natureza. Como numa profecia, tempo e espaço se fundem e se transgridem simultaneamente:

Venho e irei como uma profecia,
 sou espontâneo como a intuição e a Fé.
 Sou rápido como a resposta do Mestre,
 sou inconsútil como a Sua túnica,
 sou numeroso como a Igreja,
 tenho os braços abertos como a sua Cruz despedaçada e refeita
 todas as horas, em todas as direções, nos quatro pontos cardeais;
 e sobre os ombros A conduzo
 através de toda a escuridão do mundo, porque tenho a luz eterna nos olhos.
 E tendo a luz eterna nos olhos, sou o maior mágico:
 ressuscito na boca dos tigres, sou palhaço, sou alfa e ômega,
 peixe, cordeiro, comedor de gafanhotos, sou ridículo,
 sou tentado e perdoado, sou derrubado no chão e glorificado,
 tenho mantos de púrpura e de estamemha,
 sou burríssimo como São Cristóvão, e sapientíssimo como
 Santo Tomás. E sou louco, louco, inteiramente louco,
 para sempre, para todos os séculos, louco de Deus,
 amém!

(LIMA, 1997, p. 351-352).

O penetrar no mundo do sagrado se dá através do que Kierkegaard chama de “salto”. Octavio Paz compara também esse “salto moral” à experiência central do budismo. Nessa religião, estar ligado ao mundo implica necessariamente uma adesão ao viver e ao morrer, ou seja, significa pertencer a esta margem. “Ao nos desprendermos do mundo objetivo, não há morte nem vida, e ficamos como a água correndo incessantemente; a isso se chama: a outra margem.” (SUZUKI apud PAZ, 1982, p.147).

Na poética limiana, esse salto que conduz ao sagrado é, em diversos momentos, metaforizado por uma viagem marítima. Quase sempre, o poeta encontra-se prestes a sucumbir em meio à escuridão de uma horrível tempestade, mas consegue vencer a

tormenta no momento em que surge uma “mão enorme” capaz de sustentar a nau, impedindo, assim, o naufrágio. Mais uma vez, ao apresentar o seu canto, o poeta é revestido de um poder sobrenatural e esse poder sempre procede de Deus.

Dentro da noite, da tempestade,
a nau misteriosa lá vai.
O tempo passa, a maré cresce,
o vento uiva.
A nau misteriosa lá vai.
Acima dela
que mão é essa maior que o mar?
Mão de piloto?
Mão de quem é?
A nau mergulha,
o mar é escuro,
o tempo passa.
Acima da nau
A mão enorme
sangrando está.
A nau lá vai.
O mar transborda,
as terras somem,
caem estrelas.
A nau lá vai.
Acima dela
a mão eterna
lá está.

(LIMA, 1997, p.323-324).

A estrutura arquitetônica de “A mão enorme” vem reforçar a imagem da mão enorme que sustenta a embarcação. Nem mesmo o uivar do vento explorado no poema pela aliteração do /v/ em “vento, uiva, vai”, a escuridão e o transbordamento do mar, o desaparecimento das terras e das estrelas conseguem fazer com que a nau soçobre. O

poema pode ser visto como uma tradução plástica da presença de Deus, simbolizada pela “mão enorme”.

Para Jorge de Lima, o ato de composição poética está ligado ao retorno aos primórdios da linguagem – momento de surgimento das fórmulas mágico-encantatórias. Ele vê na poesia uma forma de manter a autonomia da linguagem e de criar o seu mundo particular. O poeta não está conformado com os recursos que uma linguagem estática pode oferecer-lhe. Muito pelo contrário, realiza uma verdadeira viagem em busca de sua Musa, figura geralmente associada à visão noturna e muitas vezes chamada de Mira-Celi. É uma travessia realizada no mar revolto da linguagem. O mito aqui evocado é o de Orfeu, que está ligado não só à criação literária, mas também à fundação de religiões importantes.

A princípio, Orfeu era praticante da religião de Apolo, desempenhando a função de sacerdote. Ao se converter à religião de Dioniso, deu origem ao orfismo: religião proveniente da reforma religiosa de Dioniso, de acordo com o espírito de Apolo. Orfeu tornou-se conhecido por desenvolver as atividades de músico, poeta, cantor, sendo mesmo uma espécie de herói civilizador. O som encantador da sua lira tinha o poder mágico de seduzir os elementos da natureza. Homens e animais selvagens se rendiam ao seu fascínio. Após a sua conversão ao culto dionisíaco, Orfeu passou a desempenhar a função de ensinar às outras pessoas os segredos da nova religião.

Os Argonautas, de Apolônio de Rodes, no terceiro século antes de Cristo, relata-nos a participação de Orfeu na aventura dos marinheiros da nau Argos, ao tentarem recuperar o velocino de ouro, que estava sob a guarda de um dragão. Através da força sedutora do seu canto, Orfeu se destacou bastante na realização do referido empreendimento. Ele conseguiu colocar sob controle as forças tempestuosas do homem e da natureza, atuando como um líder espiritual (CARVALHO, 1990, p.16).

Orfeu apaixonou-se pela ninfa Eurídice, com quem se casou. Entretanto, a felicidade de ambos foi de pouca duração, pois, num determinado dia, ao estar colhendo flores, Eurídice foi picada por uma serpente, vindo a falecer. Desiludido com a morte da amada, Orfeu decidiu procurá-la no Hades, região subterrânea para onde eram enviadas as sombras dos mortos. Depois de conseguir transpor inúmeros obstáculos, chegou, finalmente, ao lugar onde se encontravam os deuses do Hades (Plutão e Perséfone). Ao tanger a sua lira, foi capaz de comover os soberanos do mundo das trevas. A sua esposa

lhe foi devolvida, mas foi estabelecida uma condição: não olhar para trás antes de deixar o Hades. “Já estando, porém, próximos à luz, assaltado pela dúvida de que a amada não o estivesse seguindo, ele olhou para trás e pagou caro a sua transgressão à ordem dada.” (SILVA, 2000, p.48). Ele viu a sua amada, Eurídice, extinguir-se na escuridão.

Após o término da viagem ao Hades, Orfeu passou a revelar o conhecimento adquirido naquele lugar, já que lhe fora permitido o privilégio de ter acesso a outro mundo. O canto de Orfeu passa a ser, então, superior ao de todos os outros aedos:

Enquanto os aedos e os citaredos celebravam altos feitos dos homens ou dos deuses mas sempre em intenção de um grupo humano, a voz de Orfeu começou além do canto que recita e conta. Trata-se de uma voz anterior à palavra articulada, e cujo estatuto de exceção é marcado por dois traços: um designa Orfeu para o mundo a música antes do verso, a música sem palavra, um domínio onde ele não imitava ninguém, onde ele era o começo e a origem. (DETIENNE, 1991, p.87).

Jorge de Lima, ao retomar o mito de Orfeu, não tem como único objetivo empreender uma volta às tradições, mas criar um pretexto para a reflexão através de um jogo de símbolos, fazendo nascer uma nova escritura do mito e dando-lhe um novo sentido.

A figura do poeta, de *Tempo e eternidade* em diante, encontra-se revestida de uma missão especial: pregar “novas verdades” aos homens. Orfeu, que significa o poeta por excelência, passa a ser a figura central de um grande número de poemas. Em “Distribuição da poesia”, o poeta se iguala a um homem comum e considera a todos como seus irmãos, fazendo referências a diversas classes de trabalhadores: estalajadeiros e bufarinheiros.

Mel silvestre tirei das plantas,
sal tirei das águas, luz tirei do céu.
Escutai, meus irmãos: poesia tirei de tudo
para oferecer ao Senhor.

Não tirei ouro da terra
nem sangue de meus irmãos.
Estalajadeiros não me incomodeis.
Bufarinheiros e banqueiros
sei fabricar distâncias
para vos recuar.
A vida está malograda,
creio nas mágicas de Deus.
Os galos não cantam,
a manhã não raiou.
Vi os navios irem e voltarem.
Vi os infelizes irem e voltarem.
Vi os homens obesos dentro do fogo.
Vi ziguezagues na escuridão.
Capitão-mor, onde é o Congo?
Onde é a Ilha de São Brandão?
Capitão-mor que noite escura!
Uivam molossos na escuridão.
Ó indesejáveis, qual o país,
qual o país que desejais?
Mel silvestre tirei das plantas,
sal tirei das águas, luz tirei do céu.
Só tenho poesia para vos dar.
Abancai-vos, meus irmãos.

(LIMA, 1997, p.321).

O poeta reconhece que se encontra numa situação distinta, não por ser superior, mas por ter em suas mãos a poesia. Tendo recebido esta das mãos do Senhor, passa a devolvê-la a toda humanidade e também a Deus. A anáfora presente nos primeiros e nos últimos versos de “Distribuição da poesia” vem reforçar o papel de profeta desempenhado pelo poeta. Assim como Orfeu se tornou fundador de uma nova religião e arquétipo do poeta como profeta e demiurgo, o poeta, nos textos limianos, comunica ao homem mensagens capazes de transcender o Tempo e atingir a Eternidade.

Nos textos de Jorge de Lima, o poeta parte para o conhecimento de um mundo paralelo, só que de caráter um tanto diverso do Hades. No *Livro de sonetos*, o poeta dirige-se para um mundo administrado por imagens insólitas. Um dos eixos que permite vislumbrar uma unidade temática é a problematização da criação poética. No soneto “Como sombra invasora e transbordada”, o componente surrealista e o aspecto órfico são claramente integrados:

Como sombra invasora e transbordada
de asa de cinza e chuva quebradiça
tu desterras o tempo interrompido
com tua solidão alucinada.

Pedra de olvido e fonte abandonada,
essa faixa de névoa é tão perdida
que morre e nasce em ti, se em mim tu inclinas
tua distância em plumas desfolhada.

De cal flutuante e de onda descontínua
Musa és tão só, tão mar ensimesmado
tão sortilégio, tão solitária e erma

que pareces escada submarina
para eu descer imerso, no teu reino
investido dos mantos decisivos.

(LIMA, 1997, p.485).

Os limites existentes entre o sono e a vigília acham-se rompidos; o poeta mergulha no mais profundo dos mares a fim de encontrar a sua Musa. A partir dessa descida às regiões oceânicas mais escuras e desconhecidas, sugerida pela presença de uma “escada submarina”, observa-se a presença do mito de Orfeu. Enquanto Orfeu desce às profundezas do Hades para buscar Eurídice, o poeta, no referido soneto, imerge no fundo para encontrar-se com a Musa. Ao estar em contato com ela no espaço escuro do fundo do oceano, o poeta se sente à vontade. A escada submarina, no último terceto do soneto, conduz o poeta ao reino das palavras.

Reconhece-se no soneto uma “[...] certa atmosfera mítica, seu caráter visionário e órfico, uma tendência ao isolamento orgulhoso do sujeito lírico, criador de um microcosmo particular.” (ANDRADE, 1996, p.130). Entretanto, nesse mundo de características peculiares, o poeta não demonstra interesse em relatar as suas impressões ou em descrever os seus sentimentos diante de um acontecimento banal. O seu olhar se desprende do corriqueiro e volta-se para o cósmico, ou seja, liberta-se do particular e dirige-se para aquilo que abrange toda a humanidade.

É importante ressaltar que a figura da Musa é associada a imagens insólitas, contribuindo, assim, para a formação de um mundo sobrenatural e onírico, como os surrealistas se propunham a criar. “A descoberta da poesia está expressa como um encontro súbito com uma musa distante e fugidia.” (ANDRADE, 1996, p.132). A aparição da musa é comparada a uma “sombra invasora”, acompanhada de “asa de cinza” e de “chuva quebradiça”, além de ter o poder de “desterrar o tempo interrompido”, a partir da alucinação da sua própria solidão.

O estranho também se instaura no poema através da mudez, isolamento e solidão da musa e do seu lugar de habitação (“Musa és tão só, tão mar ensimesmado/ tão sortilégio, tão solitária e erma”). Em vez de se posicionar em um local determinado para melhor compartilhar com o poeta a força da linguagem através de um canto mágico e colocar nos lábios deste a palavra poética, a musa do soneto trafega livremente pelo fundo do oceano como “cal flutuante” e “onda quebradiça”. O poeta é obrigado a se deixar levar pelo canto sedutor da Musa a fim de ser investido dos “mantos decisivos” que esta lhe confere.

A diluição de contornos, ao apresentar a figura da Musa e a indefinição do ambiente marítimo, sugere a aproximação do poeta com o mundo dos sonhos no momento de revelação poética. “A visita da poesia não se dá ao alcance de uma decisão racional, a partir de mero cálculo de meios e fins. Não se pode convocar a musa como quem aciona um interruptor e acende as luzes.” (ANDRADE, 1996, p.135). É interessante notar que, no soneto, a experiência do poeta com a Musa é semelhante à do poeta com as palavras: ambas fogem ao normal ou habitual.

3. CONCLUSÃO

Através da imaginação, Jorge de Lima reconstrói paisagens e acontecimentos da infância, tendo sempre o poder da memória como aliado. Pela força da canção, o poeta permite que se toque o impalpável e que se escute o silêncio coberto por uma paisagem destruída pela insônia. “O testemunho poético revela outro mundo dentro deste, o mundo outro que é este mundo. Os sentidos, sem perder seus poderes, convertem-se em servidores da imaginação e nos fazem ouvir o inaudito e ver o imperceptível.” (PAZ, 1999, p.11).

Assim, os portais do sagrado se abrem para o poeta e este passa a ter uma visão universal, capaz de locomover-se no tempo e no espaço. A poesia passa a ser o testemunho dos sentidos. A poesia é resultado de um tecido composto de palavras que se enlaçam e emitem reflexos e até nuances. Tudo que é mostrado no poema deve ser visto não com os olhos da matéria, mas com a visão do espírito. Os sentidos pertencem e não pertencem a este mundo – é através deles que a poesia consegue erguer uma ponte entre o que se vê e o que se crê.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, F. de S. **O engenheiro noturno**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- _____. A Musa Quebradiça. In: BOSI, A. (Org.). **Leitura de poesia**. São Paulo: Ática, 1996. p. 125-140.
- CARVALHO, S. M. (Org.). **Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo: UNESP, 1990.
- DETIENNE, M. **A escrita de Orfeu**. Tradução Mário da Gama Kury. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1991.
- LIMA, J. de. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- _____. A mística e a poesia. **Jornal de Letras**, Rio de Janeiro, out. 1952 / jun. 1953.
- MENDES, M. **O discípulo de Emaús**. Rio de Janeiro: Agir, 1945.
- MOURA, M. M. de. **Murilo Mendes – A poesia como totalidade**. São Paulo: EDUSP, 1995.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- _____. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução Wladyr Dupont. São Paulo: Siciliano, 1999.

SILVA, F. P. L. da S. **Murilo Mendes**: Orfeu transubstanciado. Viçosa, MG: UFV, 2000.

TORRANO, J. O mundo como função das musas. In: HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. Tradução e estudo Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1995. p.11-101.

Artigo recebido em 03/05/2010.

Aceito para publicação em 11/07/2010.

MÁSCARAS DA MORTE EM ÁLVARES DE AZEVEDO

MASKS OF DEATH IN ÁLVARES DE AZEVEDO

Paulo Sérgio MARQUES⁵⁶

RESUMO: O objetivo deste artigo é contribuir na análise sobre o tema da Morte na poesia de Álvares de Azevedo. O individualismo é um dos traços característicos do sentimento romântico. Para o sociólogo Edgar Morin, é o senso de individualidade que faz o homem notar e temer a Morte, por isso este se torna um dos temas principais da poesia romântica. Álvares de Azevedo destaca-se dentre nossos poetas da Morte. Em “O poeta moribundo”, o autor corrói a imagem da Morte por meio do sarcasmo e do riso sardônico, elementos que mascaram o terror do Eu diante da aniquilação.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Romantismo; Álvares de Azevedo; Morte.

ABSTRACT: The objective of this paper is to contribute in the analysis about the theme of Death in the poetry of Álvares de Azevedo. Individualism is a romantic sensibility's typical trait. By the sociologist Edgar Morin, sense of individuality conducts human being to perceive and fear the Death, for that, Death is romantic poetry's one of principal topics. Álvares de Azevedo is detached from our Death's poetry. In “O poeta moribundo” the author erodes Death's image, by means of sarcasm and sardonic laughing, elements that mask the Self's horror in front of annihilation.

KEYWORDS: *Brazilian poetry; Romanticism; Álvares de Azevedo; Death.*

⁵⁶ Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Bolsista CAPES) – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Araraquara – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil – E-mail: santiagovillelamarques@gmail.com

Na obra dos ditos “poetas ultrarromânticos”, a Morte é tema recorrente, e, dentre eles, Álvares de Azevedo tem sido o mais identificado pela crítica com uma poética da morbidez. Para Antônio Soares Amora (1969, p. 157), foi a poesia “em que expressou seu sentimento da morte” que “mais conquistou o público e consagrou definitivamente o jovem poeta paulista”.

Da poesia azevediana sobre a Morte, “O poeta moribundo” (sexto poema de “*Spleen e charutos*”, da segunda parte da *Lira dos vinte anos*) é notável exemplar:

Poetas! amanhã ao meu cadáver
 Minha tripa cortai mais sonora!...
 Façam dela uma corda e cantem nela
 Os amores da vida esperançosa!

Cantem esse verão que me alentava...
 O aroma dos currais, o bezerrinho,
 As aves que na sombra suspiravam,
 E os sapos que cantavam no caminho!

Coração, por que tremes? Se esta lira
 Nas minhas mãos sem força desafina,
 Enquanto ao cemitério não te levam,
 Casa no marimbau a alma divina!

Eu morro qual nas mãos da cozinheira
 O marreco piando na agonia...
 Como o cisne de outrora... que gemendo
 Entre os hinos de amor se enternecia.

Coração, por que tremes? Vejo a morte,
 Ali vem lazarenta e desdentada...
 Que noiva!... E devo então dormir com ela?
 Se ela ao menos dormisse mascarada!

Que ruínas! que amor petrificado!
 Tão antediluviano e gigantesco!

Ora, façam ideia que ternuras
Terá essa lagarta posta ao fresco!

Antes mil vezes que dormir com ela,
Que dessa fúria o gozo, amor eterno...
Se ali não há também amor de velha,
Dêem-me as caldeiras do terceiro inferno!

No inferno estão suavíssimas belezas
Cleópatras, Helenas, Eleonoras;
Lá se namora em boa companhia,
Não pode haver inferno com Senhoras!

Se é verdade que os homens gozadores,
Amigos de no vinho ter consolos,
Foram com Satanás fazer colônia,
Antes lá que do Céu sofrer os tolos!

Ora! e forcem um'alma qual a minha,
Que no altar sacrifica ao Deus-Preguiça,
A cantar ladainha eternamente
E por mil anos ajudar a Missa!

(AZEVEDO, [19__], p.59-60).

Morte e individualismo romântico

A Morte sempre foi tema da poesia, mas a morte clássica aparece como elemento algo distante do sujeito poético e comum a todo o gênero humano, uma ameaça coletiva que estimula ao bem-viver e convida ao *carpe diem*. No Romantismo, ao contrário, a Morte sofre a influência de princípios individualistas, uma das principais marcas – senão a maior – do movimento, como observa Antonio Candido (1997, p. 22).

O sociólogo Edgar Morin ([1988], p. 32) adverte sobre o vínculo profundo entre sentimento de morte e senso de individualidade: “O horror da morte é [...] a emoção, o sentimento ou a consciência da perda da individualidade”. Por isso, ele nota que “a partir da segunda metade do século XIX inicia-se uma crise de morte”, que, corroendo o seu próprio conceito, “corrói então os outros conceitos, mina os pontos de apoio do intelecto, derruba as verdades, niiliza a consciência”, engendrando uma “crise da individualidade perante a morte” (MORIN, [1988], p. 261). Diante da irrupção do indivíduo no pensamento e nas artes, seria, pois, inevitável que também os invadisse um sentimento da Morte intenso, profundo e particularizado. Não é à toa que o Romantismo cultue tanto a Morte: só quando a individualidade se torna valor máximo pode a Morte elevar-se de sua posição orbital para a de assunto nuclear nas artes e na literatura.

Inversamente, quando a individualidade submerge num sentido de vida coletiva, o horror da Morte desaparece, como ocorre nos atos de guerra e nas batalhas, em que os soldados parecem perder o medo da Morte em benefício de um ideal pátrio. “O horror da morte depende estreitamente da independência do indivíduo em relação ao seu grupo”, afirma Morin ([1988], p. 36), e, “reciprocamente, a presença imperativa do grupo aniquila, repele, inibe ou adormece a consciência e o horror da morte”. Esse sentimento de solidariedade grupal está, contudo, abolido do espírito romântico: “O individualismo, destacando o homem da sociedade ao forçá-lo sobre o próprio destino, rompe de certo modo a ideia de integração, de entrosamento – quer dele próprio com a sociedade em que vive, quer desta com a ordem natural entrevista pelo século XVIII” (CANDIDO, 1997, p. 23).

Por sua afronta à individualidade, a Morte se torna o grande interdito do século e, conseqüentemente – já que a literatura é o lugar do interdito –, tema privilegiado nas

páginas dos poetas românticos. Comentando observação do sociólogo inglês Geoffrey Gorer, o historiador Philippe Ariès observa “como a morte tornou-se um tabu e como, no século XX, substituiu o sexo como principal interdito”. Ele explica que, “quanto mais a sociedade relaxava seus cerceamentos vitorianos ao sexo, mais rejeitava as coisas da morte. E, junto com o interdito, aparece a transgressão: na literatura macabra reaparece a mistura do erotismo e da morte” (ARIÈS, 2003, p. 89).

É o que parece ocorrer com o poema de Álvares de Azevedo, cuja obra, nas palavras do crítico Eugênio Gomes (1997, p. 139), “é a primeira afirmação realmente notável do individualismo romântico no Brasil” e despertou este comentário de Alfredo Bosi (1993, p. 122): “A evasão segue, nesse jovem hipersensível, a rota de Eros, mas o horizonte último é sempre a morte”. Bosi, aliás, também percebe a associação da Morte com o individualismo, na literatura romântica:

A oclusão do sujeito em si próprio é detectável por uma fenomenologia bem conhecida: o devaneio, o erotismo difuso ou obsessivo, a melancolia, o tédio, *o namoro com a imagem da morte*, a depressão, a autoironia masoquista: desfigurações todas de um desejo de viver que não logrou sair do labirinto onde se aliena o jovem crescido em um meio romântico-burguês em fase de estagnação. (BOSI, 1993, p. 120; grifo meu).

E é justamente numa situação de “namoro” com o eu-lírico que a figura da Morte aparece na passagem central de “O Poeta Moribundo”. O poema em dez quadras de decassílabos rimados nos versos pares (ABCB) começa como uma espécie de testamento, em que o eu-lírico conclama os poetas a que, depois de morto, profanem seu cadáver para lhe arrancar as tripas, com as quais deverão cantar a vida que ele deixou. De solilóquio, o texto passa em seguida a monólogo, em que o poeta interpela o próprio coração, buscando acalmá-lo diante da ideia de morrer. A aproximação da Morte é então apresentada como um noivado, no qual ele deve desposá-la. Diante da Morte, ele investiga suas “qualidades” e reflete sobre a condição do homem morto, concluindo que, para um indivíduo com seus hábitos e gostos, melhor é fazer companhia aos boêmios e devassos do inferno do que passar a eternidade rezando no céu. Esta exposição pode ser dividida em pelo menos sete momentos: 1) invocação (1ª estrofe); 2)

testamento (1^a e 2^a estrofes); 3) anúncio da Morte (4^a estrofe); 4) núpcias com a Morte (5^a estrofe); 5) reconhecimento da condição de morto (6^a estrofe); 6) comparação dos prazeres da Vida com as cruzeiras da Morte (7^a e 8^a estrofes); 7) opção pelo inferno no *post-mortem* (9^a e 10^a estrofes).

O aproveitamento da sugestão sonora, por meio de assonâncias, coliteraões, rimas e outros paralelismos e figuras de harmonia, assegura a “O poeta moribundo” musicalidade ímpar e um esmerado ajuste entre significados e significantes. Predominam foneticamente as vogais fechadas e os fonemas nasais (/m/, /n/, /ã/), conferindo ao poema um tom crepuscular. Em momentos de singularidades emocionais, esses fonemas ainda são aproveitados para acentuar um sentimento mais desesperado ou uma imagem relevantemente sombria. Em “o marreco piando na agonia” (verso 14), as nasais se acumulam desarmonicamente num verso cacofônico para combinar com a dissonância musical do marreco agonizante. Compare-se o verso com o que lhe segue para registrar o canto do cisne: “Entre os hinos de amor se enternecia” (verso 16). Aqui, a aspereza do encontro consonantal de “entre” é abrandada no final do verso pela repetição da palavra com os fonemas finais em posição trocada – “enter” –, de maneira que a vogal interior confira agora leveza e fluidez sonora, qualidades acentuadas pela presença das fricativas linguodentais, utilizadas em outros versos também como atenuantes temáticas, tais como o verso 7 – “as aves que na sombra suspiravam” – e o verso 10 – “nas minhas mãos sem força desafina”; no primeiro a coliteração imita o canto sussurrante dos pássaros, enquanto no segundo parece chiar como a música desafinada da lira do poeta. Já neste outro verso de sonoridade anasalada: “tão antediluviano e gigantesco” (verso 22), tomado na quase totalidade de sua extensão por dois únicos vocábulos, a repetição simétrica da sílaba /an/ aliada à dilatação dos vocábulos aumenta a sensação de profundidade temporal e espacial conferida à Morte.

A predominância das fechadas e nasais cria ainda um tom de fundo para realces temáticos e emocionais pelo contraste com sons e timbres mais abertos. É o que ocorre logo no início do poema, quando, à palavra absolutamente anasalada “amanhã”, sucedem as tônicas mais abertas: “Poetas! amanhã ao meu cadáver / minha tripa cortai mais sonora”, para dar forma bradada à agressividade do pedido. O mesmo parece ocorrer com a assonância em /i/ da estrofe final, manifestando a irritação e a revolta do eu-lírico no termo da confissão. Desse modo, embora marcado em seu corpo pelas

aliterações de tom baixo, o poema começaria e terminaria com fonemas mais abertos ou estridentes. Esse contraste sonoro parece ampliar, ao nível do poema, aquela contradição sintetizada na quarta estrofe e comentada acima, entre o canto do cisne e o pio do marreco, expressiva das duas situações emocionais que dão armadura à tensão do poema: de um lado a vida do poeta; do outro, sua morte e ruína.

Temporalmente, a expressão inicia-se no futuro (“amanhã”) em que se prevê a fatalidade da Morte e a partir do qual se vê o presente como um passado (o verão “alentava”, as aves “suspiravam”, os sapos “cantavam” – 2ª estrofe). Agora a atenção do eu-lírico se volta para esse presente, já pressentido como uma futura perda: o coração treme, as mãos não têm força para tocar a lira, que desafina. O nada acentua no ser o sentimento de si, e o poeta se propõe o canto como consolo na espera da hora derradeira: “Enquanto ao cemitério não te levam, / Casa no marimbau a alma divina” (versos 11 e 12). Na estrofe seguinte a morte futura se torna sentimento presente (“eu morro”) e se confronta com o passado do poeta (“cisne de outrora”). A partir daí, a Morte é sentida como presença, é vista, “vem” (versos 17 e 18) ao poeta para ser contemplada e meditada. É quando o movimento entre os tempos estaciona em versos dissertativos, para expor juízos do eu-lírico a respeito da Morte, como se o próprio movimento da Vida estagnasse e mergulhasse o Eu nos abismos do pensamento puro. Há aí um isolamento do sujeito, como aqueles a que toda morte obriga, um retorno da consciência sobre si mesma, seus valores, seus sentimentos e suas reflexões.

Como se nota pela passagem do vocativo “Poetas!” (verso 1) ao de “Coração!” (versos 9 e 17), embora o sujeito que fala comece o poema dirigindo-se a um segundo, estabelecendo, assim, as premissas de um diálogo, essa segunda voz não encontra expressão no texto, servindo apenas de ouvinte necessário à confissão do eu-lírico. Este se encaminha aos “poetas” com verbos imperativos – “cortai”, “façam”, “cantem” –, designativos da vontade do sujeito que fala sobre a daqueles que ele invoca. Por esses verbos, percebemos ainda o lugar dos “poetas” cedendo gradualmente passagem à expansão dos sentimentos do eu-lírico, na transição do verbo em segunda pessoa para os de primeira. Além disso, dois pronomes possessivos acumulados logo nos primeiros versos também impedem que a atenção se desvie do sujeito da fala para aqueles a quem ele se dirige: “*meu* cadáver”, “*minha* tripa”. Finalmente, na passagem que invoca pela segunda vez o “coração”, este se identifica com o sujeito num verbo de primeira pessoa:

“Coração, por que tremes? Vejo a morte” (verso 9). A afirmação do eu-lírico de que vê a Morte parece antes uma resposta do coração à pergunta que a precede, e por essa coincidência de sentidos faz-se a reunião do coração com o sujeito que o interpelava.

A anunciada morte do eu-lírico é, pois, o verdadeiro assunto de todo o poema, lamento pessoal contra a presença da Morte, aqui particularizada – personificada, até – e sofrida como o destino forçoso e deplorável de um Eu. Assim, ao contrário do que costuma ocorrer na poesia da geração ultrarromântica, a Morte neste poema não aparece como fim desejado, o que se pode concluir a partir das qualidades a ela atribuídas no percurso do poema.

Em primeiro lugar, a Morte aparece como ameaça assustadora: o coração “treme”, as mãos tocam a lira “sem força” (versos 9 e 10). A ameaça é a da decomposição e ruína do Ser, pela qual o indivíduo perderia uma vida de prazeres, cuja abundância é sentida pela acumulação de sentenças e pelo paralelismo dos versos da segunda estrofe. A “esses amores da vida esperançosa” opôs-se já o cadáver com sua presença de consciência decomposta, tensão que também se denuncia no decaimento de “cisne” para “marreco” e na anunciação das “ruínas” (verso 21) e do “amor de velha” (verso 27). Também a lagarta do verso 24 remete metonimicamente à ideia de decomposição, por sua associação com o verme.

A Morte é também a paralisação do movimento, no assunto do poema assumido como o canto do poeta. É o “amor petrificado” (verso 21), “antediluviano e gigantesco”, adjetivos que ainda lhe traem os atributos de antiguidade (tempo) e extensão (espaço), mostrando sua condição de destino inelutável. Essa fatalidade da Morte é o que a veste alegoricamente, no poema, com a figura da noiva, aquela que é prometida. Não é uma noiva escolhida e desejada, mas imposta. A recusa do eu-lírico aparece nos adjetivos conferidos à consorte: “lazarenta e desdentada” (verso 18), em que a magistral combinação das alveolares com a fricativa sonora, no início, às oclusivas dentais, ao final, confina em dois vocábulos toda a sugestão de rispidez, rugosidade e claudicância que a Morte traz ao poeta.

Finalmente, a Morte parece assustar por aquela associação, já proposta secularmente por Anaximandro, entre corrupção física e corrupção moral, como observou Nietzsche, nesse comentário sobre o pré-socrático: “É bem humano [...] considerar agora, com Anaximandro, todo vir-a-ser como uma emancipação do ser

eterno, digna de castigo, como uma injustiça que deve ser expiada pelo sucumbir.” (NIETZSCHE, 1989, p. 17). Assim, tudo que nasceu deve perecer, e viver e sofrer a Morte são punições por ter a criatura se apartado do Todo. A última face da Morte no poema é, pois, a de processo punitivo, de onde surgem as imagens infernais apresentadas nas estrofes finais, bem como o adjetivo “fúria” para a Morte (verso 26), pois, de um lado, essa emoção só pode ser atribuída à Morte, no contexto, se a consideramos como uma personagem vingadora; de outro, “fúria” remete ao outro nome das Erínias, aquelas divindades greco-romanas encarregadas de fazer os criminosos expiarem suas culpas.

A Morte não é, pois, bela para o poeta moribundo, como não o é para ninguém que tenha a individualidade bastante fortalecida. Parece-me que é desta falta de beleza que nasce o amor do ultrarromântico pela Morte: não é por sofrer que ele quer a Morte, mas antes ele a quer para poder sofrê-la; desejar a Morte não é sintoma de fuga da dor, mas um avanço até a dor mais profunda. O ultrarromântico atualiza Anaximandro: viver é sofrer a Morte, que é a pena pela culpa de estar vivo. Na opção pela Morte, o poeta do mal-do-século opta pela Vida em sua substância: o caminho para a dissolução. Não se podia esperar outra coisa de uma geração superindividualista: uma boa consciência de Morte não poderia ser conclusão senão de um raro sentido de Vida e de Ser. É nessa oposição entre Vida e Morte, entre Ser e Nada, que deve ser considerada a atração azevediana pelo mórbido, como já o notou Antonio Candido: “Por isso, parecem-nos [os poetas da segunda geração] definitiva e irremediavelmente românticos, pois vivem no espírito e na carne um dos postulados fundamentais do movimento – a volúpia dos opostos, a filosofia do belo-horrível” (CANDIDO, 1997, p. 133). Com essa percepção penetrante – que tem a individualidade exaltada – das contrariedades da Vida, a beleza ganha estranhos contornos, pois, se estar vivo é o pressuposto dos prazeres, também significa ter a Morte pressuposta. A Morte não é, portanto, desejada porque é boa ou bela, mas porque é a maior dor do Ser.

Uma caveira risonha

É ainda nesse sentido que interpreto o humor azevediano no trato com a Morte, em “O poeta moribundo”. Aqui, sim, há que se ver fuga e evasão. Muito se disse da vertente auto-irônica do Romantismo na poesia de Álvares de Azevedo; nem todos os

seus leitores, porém, relacionaram-na, como Alfredo Bosi, a um movimento evasivista: “Na segunda parte da *Lira*”, prega o crítico, “a fuga tem por nomes dispersão, *auto-ironia*, confiança: uma espécie de cultivado *spleen* que lembra o último Musset ao dirigir o seu sarcasmo contra os ultrarromânticos” (BOSI, 1993, p. 123; grifos meus).

“O poeta moribundo”, como já apontado, é o último poema de “*Spleen e charutos*”, série da segunda parte da *Lira dos vinte anos*, composta de seis poemas que tratam o tédio, a melancolia e o platonismo do eu-lírico com humor e ironia. Sobre a qualidade dessa poesia, diz Antonio Candido (1997, p. 169-170): “As seis poesias da série ‘Spleen e Charutos’ formam um conjunto excepcional em nossa literatura, pela alegria saudável, graciosa, a dosagem exata do humor, podendo algumas ser consideradas pequenas obras-primas no gênero” e estão entre os “momentos de maturidade deste adolescente”.

Maturidade implica em pelo menos duas condições: em primeiro lugar, é a hora em que os valores e sentimentos chegam a uma expressão mais equilibrada e menos patética do que as cores que exibiam na juventude; mas é também o momento em que tais valores e sentimentos se consolidam, e é por essa solidez que porventura atingem aquele equilíbrio. É preciso, pois, entender a segunda parte da *Lira*, não como uma contradição ou negação da primeira, mas sua consequência lógica no interior de uma consciência que evolui no seu sentimento da Vida e das coisas.

“O poeta moribundo” dialoga com outros poemas do autor, como “Lembrança de morrer” (primeira parte da *Lira*) e “Se eu morresse amanhã” (*Poesias Diversas*), nos quais a antecipação da própria morte conduz a uma nênia autodestinada, um choro românticamente egocêntrico do eu-lírico pelo fim **previsto** – isto é, destinado – e **antevisto** – isto é, pressentido e contemplado no presente. Em “O poeta moribundo”, a nênia transforma-se em poema humorístico, e a “decaída” poderia sugerir uma recusa do sentimento romântico pela dor da Morte, uma “nova” consciência, mais autocrítica e menos lastimosa. Não obstante, no que diz respeito à Morte, é ainda a mesma consciência, e o humor da segunda parte das liras permanece um sintoma do egocentrismo ultrarromântico e não exatamente sua superação pela autocorrosão, pois o riso e a exposição obscena do macabro são ainda consequências extremas do sentimento intenso da Morte pelo indivíduo. Não esqueçamos, aqui, o “marreco piando na agonia”: a decaída de tons líricos na poesia é maior no instante do sacrifício; quando mais

próxima a Morte, maior o pendor para a zombaria e o escárnio, pois só desacreditando a Morte – e desacreditando-se – a individualidade se impede de não querer ser morta.

Torna-se necessário, neste ponto, fazer distinções entre o simplesmente **mórbido** e o **macabro**. A **morbidez** diz respeito a um estado patológico ou doentio, um temperamento ou uma emoção hipocondríacos ou melancólicos, circunstâncias afetivas aparentadas com a Morte. **Macabro**, contudo, é um adjetivo que designava precipuamente uma “dança alegórica que representa a morte” (CUNHA, 1997, p. 485), isto é, uma conversão do mórbido em motivo de riso e festejo.

O comportamento macabro decorre de uma intensificação do sentido da ruína inevitável, de uma consciência da derrota diante do derruimento do corpo e do Ser. É a reação revoltada do indivíduo frente à percepção do cadáver: “A decomposição é o sinal do fracasso do homem, e neste ponto reside, sem dúvida, o sentido do macabro” (ARIÈS, 2003, p. 56). É dessa forma que, em Álvares de Azevedo, a impotência diante da Morte converte-se em desdém e sarcasmo. Quando um sentimento egotista acentuado enxerga o perigo da decomposição, o cadáver precisa ser exposto e dissecado pelo riso. Aliás, a decomposição da carne revela que, no íntimo, a Morte é um sarcasmo. “O riso e a morte fazem boa mistura”, defende Georges Minois (2003, p. 29). “É suficiente olhar um crânio para se convencer: nada pode roubar-lhe o eterno sorriso.” O autor recorda o episódio final da *Odisseia*, quando os pretendentes de Penélope, “pressentindo seu fim próximo, são sacudidos por um riso que agita seus maxilares contra sua vontade – o riso inextinguível dos deuses – e, ao mesmo tempo, choram” (MINOIS, 2003, p. 27). Vê-se porque, se a “essência do Romantismo” reside, como defendem Anatol Rosenfeld e J. Guinsburg (1978, p. 270), na “contradição”, não existe tema então mais romântico do que a Morte.

O riso é ingrediente natural ao sentimento de Morte. O inelutável só permite duas reações concomitantes: de um lado, ser aceito, mas, ao mesmo tempo, ser submetido ao lenitivo do humor para ser bem suportado. Citando Salomon Reinach, Minois alerta que “o riso desempenha uma função mágica que permite a passagem para uma nova vida e significa o consentimento das vítimas” (MINOIS, 2003, p. 27). O riso sardônico é um riso obrigado e provavelmente leva esse nome porque os antigos acreditavam que uma planta venenosa, a sardônia, produzia em suas vítimas espasmos musculares que imitavam o riso espontâneo; é a expressão

[...] de qualquer um que, ‘mordido inteiramente pela cólera ou pelo desgosto, ri com o canto da boca, contraindo-a e esticando-a. *Sardanios* em Homero, *sardonios* alhures designam um riso contraído e estirado, e sarcástico’, explica Eustáquio [...]. O aspecto agressivo é realçado pelo fato de que a contração dos músculos da boca mostra os dentes, como o ressalta Hipócrates, que aproxima isso do riso da loucura. (MINOIS, 2003, p. 28).

O autor acrescenta que o riso sardônico “não exprime alegria daquele que é sua ‘presa’”, mas, pelo contrário, associa-se à “ideia de sofrimento e de morte”. Mais do que isso, parece sempre ligado a casos de morte pelo fogo (MINOIS, 2003, p. 28) e situações em que a Morte é “vívica”, isto é, sentida lentamente em seu processo de dor e destruição. Desse modo, o riso sardônico é, sim, um paliativo para a Morte, mas engendrado pela própria consciência da decomposição. Não é, portanto, uma solução que se antepõe, mas, antes, um sintoma terminal do ser que se sabe nascido para a Morte, daquele “que toma consciência de seu aniquilamento” (MINOIS, 2003, p. 29).

Em “O poeta moribundo”, ao contrário dos citados “Lembrança de morrer” ou “Se eu morresse amanhã”, o lamento pela aniquilação da Vida e dos prazeres terrenos nunca é exposto com o sentimento a descoberto, mas sempre contaminado por laivos de ironia. Na primeira estrofe, a tripa cortada ao cadáver desloca o sentido da “vida esperançosa” e o próprio pedido do moribundo, que abre o poema, já é colocado em dúvida: que esperança se pode cantar diante da iminência da Morte? Na estrofe seguinte, as imagens naturais do verão que o “alentava” são também ironicamente destituídas de seu *status* de objetos desejados: enquanto as aves “suspiram”, são os sapos que cantam, o que antecipa o tom desarmônico da lira que “desafina” e do “pio do marreco” das duas estrofes seguintes; além disso, se numa primeira leitura – mais afetiva –, o “aroma” sugere estímulo agradável aos sentidos, logo o vemos combinar-se a “currais”, substantivo que, numa leitura analítica, agirá sobre o adjetivo anteposto, desviando a primeira impressão para o significado implícito, naquele, de “mau-cheiro”. Já na terceira estrofe, a maior oposição se faz entre a “lira” e a “alma divina”, de um lado, e o “marimbau”, de outro. O lirismo e as virtudes espirituais enfraquecem diante

do corpo temeroso, e a “alma divina” deve dançar agora ao batuque de tambor de um coração assustado.

A alegoria proposta a partir da quinta estrofe dá ensejo às zombarias contra a figura da Morte – “lazarenta e desdentada”; “Que noiva!... E devo então dormir com ela? / Se ela ao menos dormisse mascarada!” (versos 18 a 20); “ternuras” de “lagarta” (versos 23 e 24); “amor de velha” (verso 27) –, bem como à derrisão das crenças salvadoras do *post-mortem* – as “suavíssimas belezas” do inferno, onde “se namora em boa companhia” (versos 31 e 32), ao contrário do que ocorre no “céu dos tolos” (verso 36), onde, “por mil anos”, se canta “ladainha” e se ajuda a missa (versos 39 e 40), ocupações avessas a quem “sacrifica ao Deus-Preguiça” (verso 38).

O riso, nos ultrarromânticos, não é, contudo, como disse anteriormente, apenas uma autocrítica irônica contra o *pathos* romântico, mas um contínuo dentro desse próprio sentimento de morbidez. É preciso não esquecer que o riso, ao contrário do que geralmente se aceita, é elemento noturno: Momo, seu representante no panteão grego, descende da linhagem divina sombria e alia-se, assim, à Noite, à Ruína, à Loucura, ao Sono, à Morte (MINOIS, 2003, p. 29), isto é, a toda a descendência do Caos, incluindo aí o próprio Eros. O riso é, pois, o principal elemento noturno da lírica irônica de Álvares de Azevedo, já que todos os demais, como a própria Morte, passam pelo seu filtro para atingirem a poesia nessa parte da *Lira*. Além disso, Momo é mascarado, o que quer dizer que age para ocultar alguma face indesejável das coisas. Nesse caso, sua presença em “O poeta moribundo” estaria, na verdade, maquiando uma verdade que o poeta não pode exhibir diretamente.

Que o riso é um recurso de maquiagem do sofrimento de Morte em “O poeta moribundo”, provam-no outras características estilísticas evidentemente “mascaradoras” no poema, como o equilíbrio do ritmo, os *tropos* eminentemente metonímicos e a filiação da estrutura a um gênero secular da arte “humorística”. Todas elas servem para expor o sentimento de Morte de maneira indireta, ou seja, buscando fugir à tensão emotiva daquilo que Morin ([1988], p. 33) chama de “traumatismo da morte”.

Começemos pelo ritmo e pelo metro dos versos. O poema é construído em versos decassílabos, em sua maior parte heroicos, à exceção dos versos 25 e 28, evidentemente sáficos, e talvez o 40, embora este, a considerar-se a semitonicidade da 2^a e da 6^a sílaba, ainda pudesse ser lido como um pentâmetro iâmbico quase perfeito.

Antonio Candido nota que o decassílabo, “no meio da orgia melódica em que se desmandaram freqüentemente os poetas [românticos], permaneceu como esteio e *elemento de equilíbrio*, assegurando a continuidade plástica da evolução poética e a própria *dignidade do lirismo*” (CANDIDO, 1997, p. 36, grifos meus). O uso do decassílabo é, pois, um recurso para controle do sentimentalismo romântico, pois reduz a cadência rítmica de versos mais acentuadamente marcados, como seriam, por exemplo, as redondilhas, o verso anapéstico ou os octossílabos. Por outro lado, a opção pela predominância do heroico fortalece ainda mais o equilíbrio emocional, uma vez que se trata de verso da poesia épica e clássica, menos afeito às expressões líricas e igualmente menos explorado pelos poetas românticos (CANDIDO, 1997, p. 36). Álvares de Azevedo, ao contrário, não se arrisca na sonoridade fácil do sáfico, mas prefere o heroico para colocar a Morte em moldes menos favoráveis à expansão do sofrimento e dos arroubos emocionais que o traumatismo de morte geralmente suscitaria.

Com relação aos *tropos* presentes no poema, também eles são índices de mascaramento e de abordagem indireta do tema. Já é um lugar-comum considerar a metáfora a figura preferida dos românticos. Seu poder de transfigurar a realidade imediata por uma outra, mais afetivamente colorida, eleva-a realmente a recurso singular nos poemas que primam por criar atmosferas emocionais. “O poeta moribundo”, entretanto, não exhibe muitas metáforas. À exceção da alegoria que associa à noiva, a Morte é metaforizada no “amor petrificado” e na “lagarta” (6^a estrofe). Note-se, entretanto, que a lagarta funciona, como sugeri acima, antes como metonímia da Morte, por sua associação com o verme, do que propriamente como *tropos* metafórico. Acresçam-se as personificações do coração e das aves e sapos que cantam e suspiram na segunda estrofe e as comparações do poeta com o cisne e o marreco, e encerra-se o universo de figuras metafóricas do poema, marcado mais acentuadamente pela presença da metonímia, seja diretamente – os “amores”, em lugar de todos os prazeres da “vida esperançosa” (verso 4); o “verão”, para a vida terrena (verso 5); “levar ao cemitério”, por morrer, e “casar no marimbau”, por cantar (versos 11 e 12); “suavíssimas belezas”, por mulheres bonitas (verso 29); “Senhoras”, por mulheres dignas (verso 32) –, seja indiretamente, nas perífrases eufemizantes –

“sacrifica ao Deus-Preguiça”, por viver no ócio (verso 38); “ter consolos no vinho”, por beber; e “fazer colônia com Satanás”, por ir para o Inferno (versos 34 e 35).

Ducrot e Todorov distinguem a metáfora da metonímia, afirmando que, para a primeira, “um objeto é designado pelo nome de um objeto que lhe é associado na experiência” (DUCROT e TODOROV, 1998, p. 111), enquanto a metonímia emprega “uma palavra para designar um objeto ou uma propriedade que se encontram numa relação existencial com a referência habitual dessa palavra” (DUCROT e TODOROV, 1998, p. 254). Comentando a cadeia de significantes lacaniana, os autores observam que, enquanto “a condensação é uma metáfora”, e “diz para o sujeito o sentido recalcado do seu desejo”, o deslocamento, por sua vez, “é uma metonímia”, isto é, “desejo de outra coisa que sempre falta” (DUCROT e TODOROV, 1998, p. 316). Por essas definições, percebemos que, enquanto a metáfora parece evocar com mais contornos o objeto tematizado, pois o associa sempre a uma outra presença maciça, um segundo objeto inteiramente presentificado aos sentidos do sujeito, a metonímia serpeia por suas contiguidades sem nunca abordá-lo diretamente. A metáfora insiste, assim, no sentimento das qualidades do objeto tematizado, enquanto a metonímia desvia o olhar de sua presença para outras relevâncias: suas causas, efeitos, procedências, etc. Por isso, Greimas e Courtés ([1983], p. 280) definem a metonímia como uma “metáfora ‘desviante’”, já que ela ascende ou descende do objeto para semas, respectivamente, hiperotáticos ou hipotáticos, em vez de condensar-se no significado e na presença “absoluta” do objeto, como faz a metáfora, buscando outros objetos para intensificar-lhe e ampliar-lhe o sentido.

A predominância de metonímias no poema de Álvares de Azevedo indica, pois, como a imagem da Morte é a todo tempo explorada em suas contiguidades, sem que se arrisque a tocá-la no centro de seu ser e presença. Por outro lado, impede igualmente sua idealização por meio do discurso metafórico. Exposta em sua nudez, a Morte é, contudo, abordada sempre tangencialmente. Outro disfarce para o indivíduo que se apavora diante do contato da Morte; mais um sintoma evasivista, que evita experimentar a realidade diretamente, mas prefere evocá-la por meio de falseamentos e reticências. Daí a pertinência da síntese crítica de Antonio Candido para os poetas ultrarromânticos, quando introduz capítulo dedicado àquela geração, em seu *Formação da literatura brasileira*, com o intertítulo de “Máscaras”, afirmando:

É na verdade através de máscaras que os devemos imaginar, mudando-as ao sabor das sugestões que deles vêm [...]. Em poucas gerações literárias, como nessa, parece tão legítima a representação do poeta mascarado, cuja personalidade, para se realizar e impor, precisa multiplicar-se em manifestações por vezes incoerentes. (CANDIDO, 1997, p. 133).

Em vista disso, o termo “mascarada”, do verso 20, parece central na interpretação do poema. Se recordarmos que o riso – e especialmente a ironia – é “máscara” de Momo sobre o “verdadeiro” sentimento das coisas, a palavra “mascarada” seria um índice metalinguístico irônico para a leitura do próprio poema: as rimas da estrofe opõem “desdentada” a “mascarada”, como a comparação anterior opusera o “cisne” ao “marreco”. Lamenta o poeta que a noiva venha desdentada, quando a preferia mascarada; ora, é justamente assim que ele vai mostrá-la nas estrofes do poema: disfarçada, elidida, como quer o seu desejo e o seu medo individualista. Não a cantará mais como cisne, sentindo suas dores e suas sugestões líricas, mas como marreco, “piando” seus versos “desarmônicos”, onde a Morte combina-se inopinadamente ao riso. Talvez ainda coubesse aqui a lembrança de que a palavra “marreco” guarda também sentidos conotados, como o de “astúcia” e “sagacidade”, que atribuiriam ao poeta a manha sísifa de enganar a Morte com a troça.

Por outro lado, ao elaborar um poema que mascara a Morte com o humor, isto é, um poema verdadeiramente **macabro**, Álvares de Azevedo remete seu texto a formas artísticas que o antecedem, o da própria dança macabra, da qual “O poeta moribundo” surge, então, como uma atualização novecentista.

A Morte mascarada

Os tempos da Revolução Francesa viram ressurgir manifestações folclóricas e artísticas típicas das expressões populares desde pelo menos fins da Idade Média, na forma das mascaradas, em que

[...] desrecale coletivo, violência e morte estão intimamente ligados [...]. Selvagem e inquietante, como a dança macabra, ela [a mascarada] expressa também a solidariedade dos participantes por seus ares de corrente humana, levada pelo riso. Sem chefe, ela serpenteia ao acaso, imagem de uma humanidade bêbada e louca. [...]

Dança selvagem, opõe-se ao baile popular organizado, no qual o indivíduo está em primeiro lugar. (MINOIS, 2003, p. 472).

Essas mascaradas definiam-se, portanto, de um lado, pela associação de violência e morte ao riso e escárnio e, de outro, pela elisão do sentimento individualista. Nesse caso, o sentimento da Morte como experiência dolorosa do indivíduo ganharia contornos de destino coletivo e poderia, dessa forma, ser controlado pelo riso, impossível no sentimento personalista, pois o humor pressupõe o outro servindo de apoio à derrisão do sujeito que fala: “A farândola [...] também permite recalcar o medo, porque, nela, cada um é anônimo e integrado no todo. E é exatamente o riso que conduz à dança, riso caótico e sem fim, que farta, ensurdece e exorciza também a violência, o medo e a morte” (MINOIS, 2003, p. 472). Momo, o riso, destrona tudo o que parece nobre a olhos sentimentais. Não é por gratuidade que as mascaradas revolucionárias populares eram condenadas pelo próprio governo revolucionário, pois constituíam a crítica das massas ao andamento da nova sociedade que se erigia. “O riso é, de fato, a principal diferença entre a festa revolucionária oficial e a festa revolucionária espontânea”, revela Minois (2003, p. 472).

Um dos sentimentos das mascaradas revolucionárias era o anticlericalismo, que Minois (2003, p. 473) vincula a festividades medievais de espírito semelhante, como a festa do asno e a festa dos bobos da baixa Idade Média. Nessas celebrações, a ordem universal e a hierarquia terrena eram postas em ridículo e perdiam a seriedade axiológica. Nos tempos revolucionários, “o riso é, pois, uma boa tática de guerra na ofensiva antirreligiosa. Alvos não faltam: os padres, os relatos bíblicos, os mistérios da fé, o culto e até o próprio Deus”, relata Minois, recordando que o “método mais comum” dessa ofensiva “é a desvalorização blasfematória, que iguala o sagrado ao trivial” (MINOIS, 2003, p. 504-505).

É o que ocorre com “O poeta moribundo”, em que o eu-lírico desafia a instituição religiosa hegemônica do cristianismo, por meio do escárnio de um de seus mais importantes sacramentos, o da extrema unção, que realiza a passagem individual do mundo profano e terreno para o sagrado e divino.

Em seu estudo sobre a Morte no Ocidente, o historiador Philippe Ariès (2003, p. 32-33) observa que o cerimonial da Morte nas descrições literárias medievais cumpria uma sequência

de três atos: 1) um lamento da vida, evocando os seres e as coisas amadas; 2) o apelo, a reunião e o perdão dos companheiros; 3) o esquecimento do mundo e o encaminhamento da prece a Deus – ato dividido em duas partes: a) a culpa e a penitência; e b) a encomendação da alma (*commendatio animae*), momento final em que se introduz o único ato eclesiástico, o da absolvição sacramental.

Como anuncia o título do poema de Álvares de Azevedo, o eu-lírico é um poeta “moribundo”, isto é, posicionado num ritual de espera da Morte. Se recuperarmos o poema naqueles momentos apontados anteriormente, a partir dos diferentes sentidos dessa espera, verificaremos como eles se ajustam à estrutura ritualística cristã medieval: o poema começa com um chamado aos amigos e um anúncio do legado do poeta que vai morrer; em seguida, o poeta recorre à memória da vida vivida para lamentar sua partida futura; parte então para uma reflexão sobre seus vícios e virtudes durante a estada entre os homens; e recebe, afinal, a proclamação do Juízo e da punição, depois da qual entrega a alma à vida no Além. Entretanto, as imagens que se sucedem no poema contradizem as expectativas do ritual de Morte: vimos que a companhia dos amigos é conclamada para que usem a tripa do cadáver do poeta em cantos de louvor à Vida; que a memória desta não evoca apenas momentos benfazejos; que o poeta se orgulha de sua vida desregrada e a punição parece-lhe melhor do que ser salvo, pelo que ele prefere entregar a alma ao inferno, do que ao “céu dos tolos”.

O momento mais importante da cerimônia – já que o mais religioso – é o terceiro ato, quando a atenção se desvia do mundo profano para o espaço divino. Aqui a alma enxerga-se pelos olhos da norma religiosa, mede-se segundo um olhar supraterrano e se entrega ao julgamento e à sentença da religião. É justamente nesse momento que o sarcasmo do eu-lírico atinge seu paroxismo crítico, já que “o riso anticlerical e antirreligioso visa liberar o espírito não somente na forma, mas também no conteúdo. Por isso, deve estar carregado de agressividade, é um riso guerreiro” (MINOIS, 2003, p. 504). Os ataques às expectativas emocionais e religiosas assumem então sua feição de blasfêmia a partir da quinta estrofe, em que o cadáver **aparece** corporificado, uma vez que os dois últimos versos exibem uma ambiguidade sutil e reveladora. Diz o poeta: “Ora, façam ideia que ternuras / Terá essa lagarta posta ao fresco!” (versos 23 e 24). Aponte aqui a metonímia presente neste verso, pela associação da lagarta com o verme que agencia a decomposição do cadáver. Resta agora notar que a metonímia tanto pode ser uma

referência à Morte como também ao cadáver, isto é, ao poeta morto. No primeiro caso, as “ternuras” apontam ironicamente para os efeitos da Morte sobre o indivíduo e a consciência; no segundo caso, a “lagarta posta ao fresco” se referiria então ao próprio poeta cadavérico e sua “existência” *post-mortem*, ou ainda, ao seu sentimento pessoal da Morte diante da sua proximidade. A partir daí, como já vimos, ele desfia suas percepções de indivíduo perante a Morte e a visão religiosa do Além.

O eu-lírico começa, ao contrário do moribundo “clássico”, não invocando o perdão, mas indicando para si as “caldeiras do terceiro inferno”, se estiver errado no que pensa e espera da Morte. Se considerarmos que, na arquitetura infernal da *Divina comédia*, de Dante, o terceiro inferno é guardado por Cérbero e abriga os glutões, símbolo emblemático do homem desregrado nos prazeres, notamos como a expressão antecipa os “homens gozadores” do verso 33 e resume os pecados admitidos pelo eu-lírico no poema, que são os mais materiais, os derivados diretamente dos excessos do corpo físico: a gula, a luxúria e a preguiça. Tamanha atenção sobre os pecados dos prazeres físicos é índice de uma consciência aferrada ao gozo do mundo, aprisionada ao culto da Vida e não, contrariamente, às paragens apaziguadoras e inertes da Morte. Este não é um homem ansioso pela passagem a um mundo melhor, mas alguém que lamenta e zomba de um deus que não lhe permite o gozo eterno da vida mundana.

Por isso, o eu-lírico escolhe a outra margem, posicionando-se ao lado de mulheres belas, mas sabidamente “pecadoras”. Cleópatra, Helena, Eleonora foram eternizadas por suas culpas: Cleópatra seduz, destrói e se mata; Helena provoca a guerra mais miticamente famosa do Ocidente; Eleonora – heroína da balada de Gottfried August Bürger, que arrebanhou admiradores brasileiros na tradução de Herculano – blasfema contra Deus diante da morte do amado. Ironicamente, o último nome rima com as “Senhoras” do verso 32, mas antes internamente com o “namora” do verso 31, traçando uma triangulação sonora entre o eu-lírico – que namora – e as duas situações entre as quais ele se põe para fazer sua escolha, já denunciada pelo significado sensualista do verbo. Os fonemas da palavra “Eleonora” guardam ainda aliterações com os nomes das mulheres predecessoras, constituindo quase um anagrama da união das outras duas; e, de fato, das três personagens, esta é a que mais se ajusta ao poema e ecoa os temas tratados, afinal sua história é a de uma mulher obrigada, por castigo pelas

blasfêmias, a desposar um noivo-cadáver, como o que ocorre com nosso poeta moribundo.

O último golpe contra a religião cristã e sua ritualística é aquele “Deus-Preguiça”, que diviniza o vício, ao mesmo tempo em que, individualizando a divindade, desvia o sentimento religioso do eu-lírico para o paganismo.

Todo esse ataque à cerimônia fúnebre, contudo, só foi possível mediante o uso do humor e da ironia, sem os quais o medo da Morte retornaria para assombrar o sujeito e seus terrores culposos. Na mascarada, “é preciso fazer barulho e *rir muito alto* para expulsar o medo. [...] Ri-se para ter segurança: as relações, que aparentam alívio geral, testemunham inquietações” (MINOIS, 2003, p. 473-474; grifo meu). A Morte não está, portanto, sendo exaltada, como já se disse que era opção poética da geração ultrarromântica. O que se vê, aqui, é uma atitude de revolta “mascarada” contra a Morte e contra a religião, que a encobre, procurando iludir suas formas e impô-la ao indivíduo como destino coletivo sagrado e desejável. Em Álvares de Azevedo, a Morte desliga-se de seu vínculo com a instituição religiosa, o que lhe conferia uma aura benfazeja de passagem para um mundo melhor, recusado, aqui, na opção do eu-lírico pelo inferno.

Filiando-se às festividades populares medievais e às mascaradas revolucionárias, este poema de Álvares de Azevedo é um dos que o alinham entre os herdeiros de Byron, no Romantismo, e dos poetas marginais, na Idade Média.

Por um lado, “O poeta moribundo” revela inúmeros pontos de contato, por exemplo, com o “*Lines Inscribed upon a Cup Formed from a Skull*” (“Versos Inscritos numa Taça Feita de um Crânio”): o apelo ao canto amigo depois da Morte; a tripa servindo à música em Azevedo e o crânio servindo à poesia, de Byron; a ironia amarga do sujeito aniquilado pela Morte. Também o poeta do *Childe Harold* é recordado “acima de tudo pelas suas sátiras da maturidade, obras nas quais, no meio de um clima de serenidade estranho à vida, expõe a sua visão do mundo de uma forma irônica, que deve mais ao século XVIII inglês que ao modelo romântico” e, especialmente em *Don Juan*, utiliza “a personagem como reflexo, também irreverente e amatório, de um modo amoral e anticonvencional de considerar a vida”, obra “onde se fundem surpreendentemente patetismo, sentimentalismo, humor e ironia numa conjugação magistral” (IÁÑEZ, [19__], p. 25-26).

Por outro lado, a herança azevediana neste poema, aliada, coincidentemente ou não, a uma vida formada nos ideais estudantis e marginais da Sociedade Epicureia, cria também linhas de confluência entre a sua poesia e a dos goliardos (ou “clérigos vagantes”) medievais, também ocupados em destituir, pela poesia popular e humorística, a “nobreza” dos valores hegemônicos de sua sociedade (SPINA, 1994, p. 11). A transferência da liturgia para a literatura profana; a apologia da vida boêmia e devassa; a crítica ao sentimento religioso oficial e comum; a destituição das polaridades entre alto e baixo na poesia, tudo aproxima o bardo brasileiro dos poetas-estudantes medievais. Repare-se neste trecho das *Carmina burana* (compêndio da poesia goliarda):

Quero morrer, chegando o dia,
na taberna minha,
ao moribundo não deve faltar
caneca bem cheinha;
o coro dos anjos então trará
esta celeste canção:
“Deus tenha piedade
deste beberrão!”

(*Carmina Burana*, 1994, p. 93).

A expectativa da Morte também incita ao poeta o pedido aos amigos que ficam: não falte bebida no velório; o “minha” justaposto à taberna indica como foi – ou, antes, onde foi – passada a vida do poeta; segue, como no poema de Álvares de Azevedo, o Juízo e o anúncio da sentença; nesse caso, o eu-lírico aparentemente pede salvação, mas o pedido é destituído do mérito pela falta de seriedade do “beberrão” no fim da estrofe (no original, *potatori*).

Com estas observações, espero colaborar com aqueles que recusam ver no poeta da *Lira dos vinte anos* uma consciência faltosa dos sentimentos dos outros homens e avessa, assim, à poesia denunciadora das mazelas “sociais”. Pelo contrário, a obra azevediana ataca o sistema cultural do Ocidente em seus fundamentos. A poesia “social” de Álvares de Azevedo não é ingênua nem local, por isso a dificuldade de tantos leitores em avistá-la nos seus poemas. Sua crítica arrebanha os povos, é um grito contra a condição do homem e das massas, e não somente um manifesto de indignação

contra uma injustiça particular; um libelo contra todo o espírito do Ocidente, e não apenas contra uma corrupçãozinha regional.

Acrescentemos que, embora surgido de um sentimento egocêntrico e de sua recusa da aniquilação niveladora da Morte, graças ao humor, o poema de Álvares de Azevedo evita uma poética particularista e subjetiva. Tomar o Eu para derruí-lo não é menos subjetivista que tomar o Outro para expressar-se? No humor, a emoção patética e pessoal é sempre evitada.

Finalmente, tomo, para conclusão, um comentário de Antonio Soares Amora (1969, p. 158), para quem seria insuficiente explicar o êxito da “poesia de morte” azevediana apenas pela moda ou pela suscetibilidade juvenil ao tema, bem como pela ânsia de salvação resultante do sensualismo e hedonismo da geração. De fato, pela leitura de “O poeta moribundo” notamos que, se a Morte não era novidade na poesia da época, distinto era, porém, o sentimento que o poeta paulista lhe imprimia, seguindo os passos sarcásticos dos byronianos. Além disso, não se pode falar em desejo de Morte para poetas com tamanho senso de individualidade, muito menos em “desejo natural” de morte em casos como o desses jovens. O que dizer, então, de um desejo de salvação, se todo o ritual de passagem está suspenso pelo riso e pela paródia?

Esta é talvez a grande novidade da Morte na poesia de Álvares de Azevedo: sem a religião institucional, a Morte é sentida em sua nudez. A religião parece impotente diante do sofrimento individual da Morte, inútil na mitigação da dor de morrer, tão pessoal e intransferível. Em sua morte, o poeta romântico está absolutamente *só*. O que não quer dizer isolado, pois, se existe algo que, acima de qualquer outra coisa, favorece o sentimento de fraternidade, é a Morte, mãe terrível que assiste igualmente os filhos, um a um.

REFERÊNCIAS

- AMORA, A. S. **A literatura brasileira**. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1969 (v. II: O Romantismo).
- ARIÈS, Ph. **História da morte no Ocidente**: Da Idade Média aos nossos dias. Tradução Priscila Viana de Siqueira. Rio de Janeiro: Ediouro, 2003.
- AZEVEDO, Á. de. **Poesias completas**. Rio de Janeiro: Ediouro, [19__].

- BOSI, A. **História concisa da literatura brasileira**. 3.ed. São Paulo: Cultrix, 1993.
- CANDIDO, A. **Formação da literatura brasileira: Momentos decisivos**. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1997 (v. 2).
- CUNHA, A. G. da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. 2.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997.
- Carmina Burana: Canções de Beuern**. Tradução Maurice van Woensel. São Paulo: Ars Poetica, 1994.
- DUCROT, O.; TODOROV, T. **Dicionário enciclopédico das ciências da linguagem**. Tradução Alice Kyoko Miyashiro et al. 3.ed. São Paulo: Perspectiva, 1998.
- GOMES, E. O individualismo romântico: Álvares de Azevedo. In: COUTINHO, A. (Org.). **A literatura no Brasil**. 4.ed. São Paulo: Global, 1997 (v. 3: Era romântica).
- GREIMAS, A. J.; COURTÉS, J. **Dicionário de semiótica**. Tradução Alceu Dias Lima et al. São Paulo: Cultrix, [1983].
- IÁÑEZ, E. **História da literatura: O século XIX – Literatura romântica**. Tradução Fernanda Soares. Lisboa: Planeta, [19__] (v. 6).
- MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Tradução Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: UNESP, 2003.
- MORIN, E. **O homem e a morte**. Tradução João Guerreiro Boto e Adelino dos Santos Rodrigues. 2.ed. Lisboa: Europa-América, [1988].
- NIETZSCHE, F. A filosofia na época trágica dos gregos – Anaximandro de Mileto. Tradução Rubens Rodrigues Torres Filho. In: SOUZA, J. C. de. (Org.). **Os pré-socráticos**. 4.ed. São Paulo: Nova Cultural, 1989.
- ROSENFELD, A.; GUINSBURG, J. Romantismo e classicismo. In: GUINSBURG, J. (Org.). **O Romantismo**. São Paulo: Perspectiva, 1978. p.261-274.
- SPINA, S. Apresentação. In: **Carmina Burana: Canções de Beuern**. Tradução Maurice van Woensel. São Paulo: Ars Poetica, 1994. p.9-12.

Artigo recebido em 10/04/2010.

Aceito para publicação em 27/07/2010.