

Antologias, coletâneas e reuniões poéticas



Revista do GT Teoria do Texto Poético

ISSN 1808-5385

Coordenação do GT:

Wilberth Salgueiro (UFES)

Cristiano Jutgla (UESC)

Editor do volume n. 18 de 2015/1:

Cristiano Jutgla (UESC)

Comitê Editorial:

Adalberto Luis Vicente (UNESP/Araraquara)

Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)

Diana Junkes Martha Toneto (UFSCAR)

Elaine Cristina Cintra (UFU)

Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)

Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG)

Wilton José Marques (UFSCar)

Conselho Editorial:

Albertina Vicentini Assumpção (UCG)

Ana Maria Lisboa de Mello (UFRGS)

Ângela Maria Dias (UFF)

Enivalda Nunes Freitas e Souza (UFU)

Fernando Cabral Martins (Universidade Nova de Lisboa)

Francis Uteza (Université Paul Valéry – Montpellier)

Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)

Jaime Ginzburg (USP)

Marcos Siscar (UNICAMP)

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Maria Zaira Turchi (UFG)

Paula Glenadel (UFF)

Vera Lúcia de Oliveira (Università di Perugia)

Revisão:

Tiago Zanoli

Projeto Gráfico e Diagramação:

Orlando Lopes (UFES)

Ilustração da capa: “The Laboratory” (1849), de Dante Gabriel Rossetti (1828–1882). Imagem cortesia: Wikimedia Commons <https://commons.wikimedia.org>

Pareceristas do volume n. 20, de 2016/1, da revista *TextoPoético*

André Luis Mitidieri (UESC)
Cristiano Jutgla (UESC)
Flávio Martins Carneiro (UERJ)
Lenivaldo Gomes de Almeida (PUC-Rio)
Lizandro Calegari (UFSM)
Mara Lúcia Barbosa da Silva (UFSM)
Orlando Lopes Albertino (UFES)
Oton Magno dos Santos (UNEB)
Paula Siega (UESC)
Wilberth Salgueiro (UFES)
Zelina Beato (UESC)

A todos e todas, os nossos sinceros agradecimentos.

Os Editores.

Sumário

EDITORIAL	5
Cristiano Jutgla	
DOSSIÊ ANTOLOGIAS, COLETÂNEAS E REUNIÕES POÉTICAS	10
<i>A antologia Kokinwakashû (905) e a formação da tradição poética japonesa</i>	
João Marcelo Monzani	
<i>A antologia poética no Antigo Regime: apontamentos sobre os aparatos bibliográficos da Fênix Renascida</i>	
Cássio Borges	
<i>Coleção “Literatura Comentada”: leitura e poesia</i>	
Maria Amélia Dalvi	
<i>A presença da literatura traduzida no suplemento dominical literário Letras & Artes (1946-1954)</i>	
Eldinar Nascimento Lopes	
Izabela Guimarães Guerra Leal	
SEÇÃO VÁRIA	167
<i>A cosmogonia poética de Hilda Hilst</i>	
Andréa Jamilly Rodrigues Leitão	
Antônio Máximo Ferraz	
<i>Leitura de poesia: “Paisagens com cupim”, de João Cabral de Melo Neto</i>	
Felipe Oliveira de Paula	
<i>Marginais de segunda classe: viajando pelo Velho Chico</i>	
Raimundo Carvalho	
<i>A cadeia de transmissão em “O recado do morro”, de Guimarães Rosa</i>	
Clarissa Catarina Barletta Marchelli	

EDITORIAL

O número 20 da revista *Texto Poético* (2016/1) tem como tema de seu dossiê “Antologias, coletâneas e reuniões poéticas”.

No contexto atual dos debates acadêmicos, o termo “antologia” causa arrepio a algumas linhas críticas, especialmente aos Estudos Culturais, devido à sua tradicional função canônica. Nesse sentido, em tempos de luta pelos direitos de grupo historicamente excluídos, soa como atitude anacrônica ofertar ao público ou pesquisar coletâneas de textos que supostamente melhor representam uma época, um período literário ou um autor ou uma autora.

Entretanto, a antologia continua a despertar interesse junto ao público em geral, sobretudo junto aos leitores que desconhecem tais embates em torno de seu caráter canônico. Uma rápida visita a livrarias ou busca em páginas virtuais nos indicará algo em torno de centenas de títulos inéditos ou reeditados nos últimos vinte anos no Brasil.

Há também interesse nas universidades, como apontam os trabalhos de fôlego sobre o assunto apresentados em nosso número 20 da revista *Texto Poético*. Mas, importante destacar, tratam-se de estudos que tomam sob uma perspectiva bastante crítica e criteriosa quanto a seus respectivos ambientes de produção e circulação de tais antologias.

Fato é que as antologias continuam a manter um público e sua função de introdução ao conjunto da obra de um autor, período etc. Porém, ao contrário de seus antigos organizadores, movidos pela intocável função de preservar o cânone, os responsáveis por antologias já não o fazem nesse sentido sem padecer enormemente para justificar suas escolhas a um público mais complexo e plural do que outrora.

Prova disso é a recorrente saraivada de críticas que antologias recebem imediatamente da crítica e do público tão logo venham a lume, embora, paradoxalmente, haja uma grande procura por esse tipo de publicação, caso do famoso, sucesso de vendas e criticado volume *Os cem melhores poemas brasileiros do século XX* (2001), organizado por Italo Moriconi. Eis um exemplo notório dessa ampliação e mudança do conceito de antologia, que passa de um monumento canônico a ser emulado a um recorte, uma leitura muito pessoal, dentro de um universo de pluralidade de autores, autoras e também de público. Nesse sentido, dá muito o que pensar um movimento da envergadura como *Quilombhoje* lançar suas próprias antologias, como *Cadernos negros: os melhores poemas* (1998).

No ambiente contemporâneo, mais especificamente dos anos 90 para cá, ao contrário do mundo das práticas letradas do Antigo Regime, o público não toma a antologia como um instrumento de defesa da tradição de certa literatura de alta qualidade. Ao ler tal coletânea, leitores e leitoras muitas vezes comparam aquele recorte com suas seleções pessoais (estas orientadas por aspectos variados como ideologias, valores, experiências de leitura, influência de agentes literários como professores, televisão, internet etc.) e criam uma terceira seleção maleável, não-canônica, fruto de um processo dinâmico, aberto, uma espécie de florilégio individual em processo, em outras palavras, sua antologia íntima.

Prova dessa apropriação do sujeito do sentido do termo ‘antologia’ é a profusão de páginas eletrônicas dedicadas à divulgação da poesia com notórias seleções de repertório por parte de seus responsáveis, aliás, sob os mais variados gêneros virtuais, tais como blogs, revistas, jornais, fóruns, páginas pessoais etc.

Um exemplo produtivo no campo virtual é o *Jornal de poesia*, organizado por Soares Feitosa, que, além de desempenhar a função de biblioteca de antologias poéticas brasileiras e estrangeiras de A a Z,

também se dedica ao debate sobre poesia de maneira bastante diversa da linguagem acadêmica por meio de um fórum aberto a qualquer pessoa que deseje participar. Há de tudo, para o bem e para o mal.

Os exemplos de Moriconi e de Feitosa mostram que a permanência da antologia na cultura brasileira contemporânea não é tomada de modo laudatório ou acrítico. Fato também observável no dossiê que ora oferecemos ao público. Todos os artigos resultam de pesquisas em andamento ou concluídas sobre coletâneas produzidas e recebidas de maneiras diferentes conforme seus variados contextos, o que comprova que, se a prática de recolha e seleção de textos persiste com grande desenvoltura nos meios editoriais e na arena pública, a ideia de antologia também vem se transformando ao longo da história. Tanto assim que já é lugar-comum em termos retóricos, organizadores de antologias se contorcem em seus prefácios para justificar suas escolhas. Ao final, entre um estado estranho entre constrangido e aliviado, o responsável entrega o jogo dizendo se tratar de uma escolha, ao fim e ao cabo, pessoal.

Ademais, o público atual no Brasil se vale de antologias para duas funções: a primeira, mais tradicional, de introdução a uma obra, tema, período etc.; a outra é fazer um cotejamento de seu conhecimento do assunto com a seleção que lhe é ofertada e assim ampliar e/ou rever seu repertório.

Assim sendo, a seção “Dossiê” inicia-se com “A antologia kokinwakashû (905) e a formação da tradição poética japonesa”, de João Monzani, instigante trabalho sobre antologia poética imperial Kokinwakashû, compilada em 905 na corte japonesa no qual se discute os princípios que regem sua compilação, organização e seu papel inaugural e fundamental na criação da tradição nipônica de poesia.

O segundo artigo, “A antologia poética no antigo regime: apontamentos sobre os aparatos bibliográficos da Fênix renascida”, de Cássio Borges, discute a mais ampla amostra impressa da poesia

seiscentista lusitana, mais especificamente, bem como alguns dos aparatos bibliográficos que acompanham as impressões setecentistas dessa antologia, tendo em vista o estudo das convenções bibliográficas e dos protocolos de escrita e de leitura que balizam a sua produção e a sua circulação.

O terceiro trabalho, “Coleção ‘Literatura comentada’: orientações para a leitura de poesia”, de Maria Amélia Davi, volta-se argutamente para as importantes e conhecidas antologias que desempenharam importante papel de formação junto ao grande público da poesia brasileira durante os anos 80 e 90.

O quarto artigo, “A presença da literatura traduzida no suplemento dominical literário Letras & Artes (1946-1954)”, de Eldinar Lopes e Izabela Leal, comprova o aspecto de revisão em torno do conceito de antologia nas universidades. Nesse trabalho, as autoras procuram catalogar as traduções literárias publicadas no suplemento literário Letras & Artes, do jornal A Manhã, do estado do Rio de Janeiro, no período compreendido de 1946 a 1954.

Além da seção “Dossiê”, a revista tradicionalmente oferece a seção “Vária”, que, no presente número, traz em sua abertura “A cosmogonia poética de Hilda Hilst”, de Andréa Leitão e Antônio Ferraz, no qual procuram investigar sua poesia a partir da noção de cosmogonia.

O segundo artigo intitula-se “Poesia e sociedade em ‘Paisagens com cupim’”, de João Cabral de Melo Neto”, de Felipe Oliveira de Paula, cujo objetivo é interpretar o poema “Paisagem com cupim”, de João Cabral de Melo Neto, sob uma perspectiva adorniana.

Já o terceiro artigo, “Marginais de segunda classe: viajando pelo Velho Chico”, de Raimundo Carvalho, faz uma produtiva leitura de Segunda classe, de Cacaso e Luís Olavo Fontes, livro central para a chamada poesia marginal. O trabalho centra-se nas qualidades de

livro de viagem, a partir das categorias de testemunho, do humor e do paradoxo.

O quarto e último artigo, “A cadeia de transmissão em ‘O recado morro’, de Guimarães Rosa”, de Clarissa Marchelli, volta-se para um gênero dentro de outro, no caso, o processo de composição de uma canção popular, descrito no conto “O recado do morro”.

Se a seção “Dossiê” apresenta trabalhos que tratam de reuniões de poemas de modo bastante acurado quanto a seus modos de produção e circulação, a seção “Vária” faz um movimento contrário de análise de casos do campo da poesia. O resultado é um movimento interessante entre o olhar ampliado que a antologia exige do pesquisador e o mergulho sempre misterioso no interior dos poemas, outro risco para seu crítico. Em ambos os casos, os resultados são bastante produtivos para o fim que a revista Texto Poético se propõe. Boa leitura!

Junho 2016.

Cristiano Jutgla

Editor

crisaug2005@yahoo.com.br

**DOSSIÊ ANTOLOGIAS, COLETÂNEAS E
REUNIÕES POÉTICAS**

A ANTOLOGIA *KOKINWAKASHŪ* (905) E A FORMAÇÃO DA TRADIÇÃO POÉTICA JAPONESA

*João Marcelo Monzani**

USP

joaomarcelo.monzani@gmail.com

RESUMO: Este trabalho aborda a antologia poética imperial *Kokinwakashū*, compilada em 905 na corte japonesa. Pretende-se aqui explicitar os princípios que regem a compilação e organização da obra, pois eles tiveram um papel inaugural e fundamental na criação da tradição nipônica de poesia. Especificamente, demonstraremos que os poemas da antologia *Kokinwakashū* encontram-se elencados de acordo com o princípio da progressão temático-temporal, ou seja, dentro de um tema maior, os poemas se organizam tendo como eixo seu desenrolar temporal. Para demonstrar o princípio da progressão temático-temporal em funcionamento, optamos por traduzir o “Livro 6, Inverno”, da antologia e, em seguida, explicitar os mecanismos que explicam a sequência e encadeamento dos poemas. Por fim, abordamos brevemente o declínio da tradição poética japonesa.

Palavras-chave: *Kokinwakashū*; antologia poética; poesia japonesa

ABSTRACT: This paper intend to be an approach to the Imperial anthology *Kokinwakashū*, edited in 905 in the Japanese court. We aim at explaining the principles that inform the compilation and organization of the work, since they had a foundational and fundamental role in the creation of Japanese poetic tradition. Specifically, we will show that the *Kokinwakashū* poems are organized by the principle of a thematic-and-time progression, that is to say, under a certain theme poems are arranged by their calendrical development. To demonstrate such principle, we decide to translate “Book 6, Winter”, and also to comment on the mechanisms that explain the sequencing of poems. In the last part of the paper, we trace a brief sketch of the decline of Japanese poetic forms.

Keywords: *Kokinwakashū*; anthology; Japanese poetry

* Graduado em Letras Japonês-Português, Mestrado em Literatura Japonesa e Doutorado em Teoria Literária e Literatura Comparada pela Universidade de São Paulo. Pesquisador.

Pode-se dizer que a antologia poética *Kokinwakashû* (*Coletânea de poemas japoneses de antanho e de agora*, 905), a primeira a ser oficialmente compilada na corte imperial japonesa, é uma das obras fundamentais na formação da tradição literária daquele país. Talvez seja um caso único no mundo em que uma antologia tornou-se tão decisiva no estabelecimento de um campo e uma tradição literária. Mais do que a qualidade dos poemas nela inclusos, a reverência com que a obra continuou a ser lida séculos após a compilação se deve à sua natureza propriamente antológica, ou seja, aos princípios que regem sua organização e seleção. O *Kokinwakashû* funciona, como pretendemos mostrar, como um todo integrado, na medida em que a sequência de cada poema, que conduz a uma progressão temático-temporal, é o princípio de organização da obra. Neste artigo pretende-se explicitar esse princípio, através de uma tradução comentada de um de seus tomos, bem como oferecer instrumentos visando a uma iniciação à leitura e apreciação da poesia japonesa. O cuidado com a seleção e disposição dos poemas fez com que o *Kokinwakashû* adquirisse o *status* de um clássico, uma espécie de parâmetro, ou guia, de possibilidades poéticas.

*

A poesia japonesa continua desconhecida do público ocidental, não obstante seus mais de mil anos de história. Obviamente, a barreira da língua é a grande responsável por tal situação e não há saída simples para esse impasse. Mesmo assim, é possível apreciar suas qualidades estéticas mesmo na tradução, desde que se adquira alguns conhecimentos prévios. Ao explicitar os princípios

organizacionais da antologia *Kokinwakashû*, sua leitura não mais parecerá algo inalcançável. O exercício também vale a título comparativo, pois tanto os poemas como a antologia são governados por regras bastante estranhas à tradição poética ocidental.

Passemos aos dados fundamentais. O *Kokinwakashû*¹ é o representante máximo daquilo que se convencionou chamar poesia clássica japonesa. Por tal nomenclatura entende-se a poesia escrita antes de 1868, ano de abertura dos portos nipônicos ao contato cultural e comercial irrestrito com o ocidente. Por outro lado, poesia clássica japonesa também significa, de uma maneira talvez inimaginável no ocidente, poesia ligada estritamente à tradição poética da corte imperial. Falar em poética clássica japonesa significa falar na poética criada e oficializada pela corte imperial, com restrições claras quanto à temática, ao vocabulário e à tonalidade. A poesia clássica japonesa não admitia inovação nesses campos, como ficará claro logo abaixo. Uma das obras que estabeleceu tais regras, que só foram abandonadas depois de séculos e sob o impacto da poesia europeia, foi justamente o *Kokinwakashû*.

O *Kokinwakashû* é a primeira das chamadas vinte e uma antologias poéticas oficiais da corte, uma vez que a compilação de cada uma delas se deu sob ordem de um imperador, como se pode constatar na tabela abaixo²:

¹ Para este trabalho foi utilizado: KUBOTA, Utsubo (ed.) *Kokinwakashû Hyôshaku*. Tóquio: Tôkyôdô Shuppan, 1960 (5ª. edição).

² Adaptada de: NAKA, Mitsuo. *Shinkokugo Benran*. Tóquio: Bun'eidô, 1998, p. 75.

	Nome da antologia	Data de entrega ao trono	Imperador que ordenou a compilação
1	<i>Kokinwakashû</i>	905	Daigo
2	<i>Gosenwakashû</i>	951	Murakami
3	<i>Shûiwakashû</i>	1004-1012	Kazan
4	<i>Goshûiwakashû</i>	1086	Shirakawa
5	<i>Kinyôwakashû</i>	1127	Shirakawa
6	<i>Shikawakashû</i>	1151	Sutoku
7	<i>Senzaiwakashû</i>	1188	Goshirakawa
8	<i>Shinkokinwakashû</i>	1205	Gotoba
9	<i>Shinchokusenwakashû</i>	1235	Gohorikawa
10	<i>Shokugosenwakashû</i>	1251	Gosaga
11	<i>Shokukokinwakashû</i>	1265	Gosaga
12	<i>Shokushûiwakashû</i>	1278	Kameyama
13	<i>Shingosenwakashû</i>	1303	Gouda
14	<i>Gyokuyôwakashû</i>	1312	Fushimi
15	<i>Shokusenzaiwakashû</i>	1320	Gouda
16	<i>Shokugoshûiwakashû</i>	1326	Godaigo

	Nome da antologia	Data de entrega ao trono	Imperador que ordenou a compilação
17	<i>Fûgawakashû</i>	1345	Hanazono
18	<i>Shinsenzaiwakashû</i>	1359	Gokôgon
19	<i>Shinshûiwakashû</i>	1364	Gokôgon
20	<i>Shingoshûiwakashû</i>	1384	Goenyû
21	<i>Shinshokukokinwakashû</i>	1439	Gohanazono

Além de quase todas as vinte antologias subsequentes ao *Kokinwakashû* seguirem seu formato (divisão em vinte partes, por tema), elas também adotam o princípio da progressão temático-temporal como regra de organização de distribuição dos poemas selecionados. Como já foi dito anteriormente, a temática, o vocabulário e a atitude estética refletem as diretrizes adotadas pelo *Kokinwakashû*. Portanto, entender as bases dessa antologia constitui-se em uma verdadeira iniciação à tradição poética japonesa.

Nossa explicação está dividida em três partes: a poesia japonesa antes das antologias imperiais; os princípios de organização do *Kokinwakashû*; o abandono dos padrões estabelecidos pelo cânone. Pretende-se, através desses três movimentos, apresentar o surgimento, o estabelecimento e a queda da estética conhecida como poesia japonesa de corte ou poesia clássica.

A poesia japonesa antes das antologias poéticas imperiais

Se o *Kokinwakashû* é considerado a primeira antologia oficial da corte japonesa, uma vez que os documentos comprovam sua comissão pelo imperador Daigo (905), não se pode esquecer da existência do *Manyôshû*³ (*Coletânea das mil folhas, 770?*). Antologia anterior em mais de cem anos quatro vezes mais extensa que a oficial, o *Manyôshû* é igualmente uma das bases e fontes de inspiração da tradição da poesia nipônica.

Não se sabe a data exata de compilação do *Manyôshû*, nem as circunstâncias de sua organização. Atualmente acredita-se que se trata de uma antologia de várias antologias menores (agora em grande parte perdidas), organizada pelo poeta Ôtomo Yakamochi (718-785). Não havendo documentos que comprovem sua ligação com o trono, é considerada uma coleção particular, não entrando, portanto, na contagem das 21 compilações imperiais. Mas o motivo principal pelo qual o *Manyôshû* não entra nessa contagem está no fato de ele destoar por demais da organização temático-temporal do *Kokinwakashû*.

Os vinte livros do *Manyôshû* não obedecem a nenhuma ordenação sistemática. Os livros 1 a 6 registram os poemas mais antigos, ordenados por reinados. O livro 4 reúne poemas de temática amorosa (*sômon*) do século VIII, enquanto o livro 5 chega a incorporar poemas escritos em chinês. Os livros 8 e 10 se ocupam de poemas de temática das quatro estações, enquanto o livro 9 reúne poemas longos (*chôka*) com temática lendária e de descrição de

³ Para maiores detalhes: WAKISAKA, Geny. **Man'yôshu - vereda do poema clássico japonês**. São Paulo: Hucitec, 1992, e FURUHASHI, Nobutaka. **Man'yôshû wo yomu**. Tóquio: Furukawa Kôbunkan, 2008.

lugares. Os livros 11 e 12 reúnem poemas amorosos, o livro 13, poemas longos, e o 14, canções das regiões mais afastadas da capital. Os livros restantes parecem ser uma compilação de canções antigas e contemporâneas do já mencionado Ôtomo no Yakamochi. Poemas de um mesmo autor costumam aparecer em bloco.

O caráter extremamente heteróclito dos poemas aí reunidos revela a ausência de um princípio organizacional e talvez aponte para o fato de se tratar da junção de muitas coleções poéticas menores, reunidas sob o nome de *Manyôshû*. Da mesma forma, as temáticas dos poemas aí reunidos são das mais variadas, indo da descrição de cenas naturais, até canções de guerra, descrição dos negócios de Estado, e da descoberta de ouro. O *Kokinwakashû*, logo em seguida, iria impor limites a essa variedade.

O *Manyôshû* contém cerca de 4.500 poemas (o número podendo variar dependendo do manuscrito que se adota). Há poemas de imperadores e cortesãos, como seria de se esperar, mas também de autoria popular (algo que não se repete nas antologias oficiais). Mesmo dentro da tradição poética japonesa, o *Manyôshû* conserva uma atmosfera de exotismo, proveniente da antiguidade de sua compilação, do palavreado arcaico e da composição em ritmos simples e paralelos. Todas essas características podem ser verificadas no poema n. 199 (Livro II), da autoria de Kakinomoto no Hitomaro (datas desconhecidas), um dos mais célebres poetas do estilo arcaico.

<i>Ômimi ni</i>	Nosso divino Príncipe
<i>Tachi oriobashi</i>	Guardou sua espada
<i>Ômite ni</i>	Em seu cinto
<i>Yumi torimotashi</i>	E pegou seu <i>arco</i>
<i>Miikusa o</i>	Com um grito de batalha
<i>Adomoitamai</i>	Incentivou as tropas
<i>Totonouru</i>	Por entre as fileiras de soldados
<i>Tsuzumi no oto wa</i>	O som do tambor
<i>Ikazuchi no</i>	Ressoava
<i>Oto to kiku made</i>	Como um trovão
<i>Fukinaseru</i>	Tocava-se
<i>Kuda no oto mo</i>	Instrumentos de sopro
<i>Atamitaru</i>	Que assemelhavam-se
<i>Tora ga hoyuru to</i>	Ao rugido do tigre
<i>Morobito no</i>	Até os mais valentes
<i>Obiyuru made ni</i>	Tremeram de terror ⁴

Note-se, em primeiro lugar, uma constante: a alternância sistemática de versos de 5 e 7 sílabas (com) apenas uma exceção, *kuda no oto mo*). Mais do que o padrão básico, essas são as duas únicas medidas básicas do verso japonês. Perguntar-se o porquê dessa métrica seria entrar em questões de origem do ritmo poético, sua ligação com o canto popular e o ritmo do trabalho, temas que não abordaremos aqui. Interessa mais notar que toda a poesia japonesa clássica é escrita com a alternância de versos de 5 e 7 sílabas. Tal constante só foi modificada no fim do século XIX, por influência do verso livre europeu.

⁴ OMODAKA, Hisakata. *Manyôshû Chûshaku Dainikan*. Tóquio: Chûôkôronsha, 1968, p. 369-407. A tradução é minha, baseada nos comentários de Omodaka Hisakata.

O *Manyôshû* ainda admite certa flexibilidade quanto ao número de sílabas totais que um poema pode possuir: o *chôka* de extensão indefinida (é o nosso exemplo), o *katauta* de 19 sílabas, o *sedôka* de 38 e o *tanka* de 31. Eis aí uma das grandes diferenças entre o *Manyôshû* e o *Kokinwakashû*: enquanto a primeira coleção admite uma grande variedade de formas poéticas, o *Kokinwakashû* estabeleceu, definitivamente, a forma poética como sendo o *tanka*, o poema de 31 sílabas, dividido em unidades silábicas de 5-7-5-7-7. Por exemplo:

Ki/mi/na/ra/de (5)
Ta/re/ni/ka/mi/se/n (7)
U/me/no/ha/na (5)
I/ro/o/mo/ka/o/mo (7)
Shi/ru/hi/to/zo/shi/ru (7)⁵

Se não para você,/ para quem mostrarei/ essa flor de ameixa? /Apenas aqueles que de fato conhecem podem apreciar/ sua beleza e fragrância, (*Kokinwakashû* I,38)

Quando se diz que o *Kokinwakashû* estabeleceu os padrões da poesia clássica japonesa, isso significa, em primeiro lugar, que ele estabeleceu uma forma: 31 sílabas, subdivididas em 5 unidades de respectivamente 5, 7, 5, 7 e 7 sílabas. Poemas que não se encaixavam nesse formato, como o que citamos acima, simplesmente eram considerados como destoantes da tradição. Poemas de extensão diferente, claro, continuaram a ser compostos, mas com a mesma intenção dos poemas em latim na Europa da Idade Moderna – como um passatempo elegante desconectado da corrente poética viva.

⁵ Todas as citações do texto original do *Kokinwakashû* são provenientes de KUBOTA (1960).

Os princípios de organização do Kokinwakashû

Um dos princípios básicos da organização do *Kokinwakashû* já foi explicitado acima: ele reúne majoritariamente *tanka*, ou seja, poemas de 31 sílabas. As formas de extensão destoantes estão reunidas no Livro 19, que contém um total de sessenta e oito poemas. Nas vinte antologias imperiais sucessivas, esse número é ainda mais reduzido, atestando o domínio absoluto do *tanka* como forma poética por excelência.

O que diferencia o *Kokinwakashû* das coleções poéticas anteriores, mais do que tudo, é o extremo cuidado na seleção e organização dos poemas. A preocupação dos compiladores em criar uma estrutura orgânica, com início, meio e fim, é palpável. Cada poema está onde está por um motivo. Os vinte livros que compõem o *Kokinwakashû* estão divididos por tema, e dentro de cada livro a progressão de um poema para o outro foi meticulosamente pensada. Os vinte livros dividem-se nas seguintes categorias:

Livro	Número de Poemas
Primavera (I)	68
Primavera (II)	66
Verão	34
Outono (I)	80
Outono (II)	65

Livro	Número de Poemas
Inverno	29
Felicitações	2
Separações	41
Viagens	16
Jogos de palavras	47
Amor (I)	83
Amor (II)	64
Amor (III)	6um
Amor (IV)	70
Amor (V)	82
Tristeza	34
Vários (I)	70
Vários (II)	68
Formas miscelâneas	68
Poemas de ritual	32

Logo nota-se que os dois principais temas da antologia são as estações do ano e o amor. Esses se tornarão os assuntos quase que

exclusivos da poesia japonesa doravante, em detrimento de muitos outros. Enquanto o *Manyôshû* tratava, como mencionamos, de cenas de batalha e guerra, por exemplo, a poética estabelecida pelo *Kokinwakashû* categoricamente excluía esses assuntos, e muitos outros mais: o cotidiano, o dinheiro, a política, o trabalho, a vida doméstica. Esses passaram a ser tópicos considerados não poéticos, proibidos, portanto. Esse tabu só foi realmente quebrado no século XX. Note-se que o poema do *Manyôshû* traduzido anteriormente, por exemplo, não seria selecionado para o *Kokinwakashû*, em virtude de sua temática.

O prestígio, portanto, do *Kokinwakashû* como o cânone insuperável da poesia japonesa era imenso. Tanto a forma quanto os tópicos aceitáveis como poesia foram definidos por essa antologia, e compor poesia, no sistema literário japonês, significava conformar-se a essas regras. Os editores do *Kokinwakashû* apenas selecionaram poemas com vocabulário puramente japonês, criando assim uma terceira regra: a proibição de vocábulos de origem chinesa, regra essa mantida até o fim da tradição dita clássica.

Passemos agora aos princípios propriamente ditos, ou seja, aos princípios que regem a distribuição dos poemas na sua presente ordem.

Os livros que se ocupam das quatro estações se organizam de acordo com a ordem natural (primavera, verão, outono, inverno) e refletem os rituais sazonais da corte japonesa. O primeiro livro da antologia, com poemas de primavera, acompanha detalhadamente o desenrolar da estação, desde a neve remanescente do inverno anterior (no primeiro mês da estação) até o desabrochar das rosas (no terceiro mês). Em levantamento já realizado (RODD, 1984, p.

25), os poemas de primavera do *Kokinwakashû* apresentam a seguinte sequência de tópicos:

<i>Primeiro mês da primavera</i>	<i>Número de Poemas</i>
Começo da primavera	6
Neve de primavera	3
Tordo da montanha	7
Ervas primaveris	6
Névoa	1
Folhagem	2
Chorão	2
Pássaros	2
Gansos	2
Flores de ameixa	17
<i>Segundo mês da primavera</i>	
Cerejeira	70
<i>Terceiro mês da primavera</i>	
Glicínia	3
Rosa	5
Lamentos pela primavera	9

Os poemas contidos nos dois livros de primavera são de diversos autores e épocas. O que define sua ordem e sequência, portanto, não é a cronologia de composição nem a autoria. Os poemas são selecionados e posicionados de acordo com a evolução sazonal da primavera. Além disso, cada poema introduz imagens e associações verbais que serão refletidas nos poemas seguintes.

A organização dos livros que tratam da primavera foi apresentada acima. O “Livro 3, Verão” centra-se basicamente sobre

um pássaro chamado *hototogisu*, que canta durante essa estação. É uma seção curta, pois essa não era uma estação considerada particularmente poética. Os livros de Outono e de Inverno trazem, como seria de esperar, imagens associadas ao mundo natural: lua, orvalho e gansos para o primeiro, e neve para o segundo.

O “Livro 7, Felicitações” reúne poemas dedicados a membros da Família Imperial e da alta aristocracia. São poemas de natureza mais formal e celebratória. O livro 9 reúne poemas de separação, organizados pelo princípio da distância percorrida, do mais longe ao mais perto: a China, o exílio, as províncias próximas da capital, excursões em regiões adjacentes ao palácio.

O “Livro 10, Jogos de palavras” recolhe poemas conhecidos como *kakushidai*, poemas de tópica escondida. A palavra-chave do poema está escondida por entre as 31 sílabas e é preciso procurá-la. Os livros 11 a 15 constituem talvez a parte mais interessante da antologia: os poemas de amor, organizados pelo desenvolvimento típico do relacionamento amoroso da aristocracia da época. O livro 11 reúne poemas sobre a pessoa que ainda não se encontrou – na sociedade de corte, a fama da pessoa era o suficiente para desencadear paixões. O livro seguinte recolhe poemas sobre um amor que se deseja manter escondido, principalmente de seu objeto, por medo de rumores e sofrimento. O livro 13 já se passa depois da consumação amorosa da primeira noite, quando o homem deve voltar para sua casa. Dessa primeira separação temporária nasce a ansiedade da separação permanente que dominará o livro 14. O último livro de amor, 15, reúne poemas de amargura pós-separação e/ou traição.

Os poemas de luto são elegias e os dois livros seguintes recolhem poemas de tópica indefinida. O livro 19 reúne poemas de

extensão diferente das 31 sílabas normalmente utilizadas. O último livro é uma coleção de poemas utilizados em rituais da corte.

Dentro de cada livro, como se verá através da tradução abaixo, os compiladores do *Kokinwakashû* tiveram cuidado de evitar a monotonia, selecionando poemas por tema, tópico e imagística. Em seguida, reuniram poemas que ecoam uns aos outros, seja por progressão temporal (um poema que trata da noite depois de um sobre a manhã, por exemplo), seja por vocabulário ou técnica poética. As marcas da seleção são palpáveis por todo o livro e criaram os padrões contra o qual foi composta e avaliada toda a poesia clássica posterior.

Para ilustrar o funcionamento do *Kokinwakashû* enquanto antologia organizada, proponho abaixo a tradução, seguindo a ordem de aparição, de vinte e um poemas (de um total de 29) do “Livro 6, Inverno”. Mais do que analisar os poemas em detalhe, pretendo chamar a atenção para o seu funcionamento enquanto unidade, e demonstrar a progressão temático-temporal.

Os vinte e nove poemas do livro de inverno são comumente numerados de 314 a 342. Apresento-os traduzidos abaixo, de acordo com a sua ordem no *Kokinwakashû*:

***Kokinwakashû* (905)**

“Livro 6 – Inverno”

314

Rio (Montanha) Tatsuta: as chuvas do mês *kannazuki* tecem um brocado, em linhas verticais e horizontais, sobre a folhagem outonal⁶

⁶ Como dissemos anteriormente, o poema japonês comporta sílabas. Mesmo para a língua japonesa, que é bastante concisa, é muito pouco para se dizer algo mais que uma

316

Por ser por demais pura, a luz da lua no céu congelou as
águas do lago que estavam a fitar-lhe

318

Que caia sem parar, essa neve branca, até que os talos da
planta *sussuki* em meu jardim dobrem com seu peso

319

A neve deve estar derretendo assim que toca o chão – nas
montanhas o som das cataratas só faz aumentar

320

As folhas de outono fluem na correnteza desse rio – no
fundo das montanhas a neve derretida acrescenta volume
às águas

321

Aqui, na antiga capital, o monte Yoshino está muito perto
– não há dia em que a neve não caia

oração, ou, com algum esforço, duas. Optamos por traduzir esses versos na forma de frases em prosa, sem nenhuma tentativa de recriação poética. A maioria dos tradutores de poesia japonesa para o inglês faz exatamente isso, disfarçando, porém, sua escolha na divisão aleatória da frase em 5 estrofes. No nosso caso, equivaleria à tentativa forçada de tornar nossa tradução em poesia pelo recurso da disposição na página:

Rio (Montanha)Tatsuta :

as chuvas do mês kannazuki

tecem um brocado,

em linhas verticais e horizontais,

sobre a folhagem outonal

Não vejo nada que justifique tal disposição no papel do verso traduzido.

322

Ao redor da minha casa a neve caiu e cobriu o(s) caminho(s) – não há ninguém que abra uma vereda por ela

323

Quando neva, a grama e as árvores, que hibernam no inverno, abrem flores desconhecidas da primavera

324

Quando toda a paisagem está completamente coberta de neve, até as rochas parecem produzir flores

326

A neve que cai na costa da praia se assemelha à crista das ondas que bate contra Suenomatsuyama

327

Desde que adentrou, abrindo seu caminho pela neve, na brancura do monte Yoshino, ele não mandou notícias sequer

328

A neve branca cai e se acumula na montanha – seus moradores devem sentir uma intensa desolação

329

Nesse caminho coberto de neve e por onde ninguém passa, não há mais nenhum traço (do que houve antes)

330

Apesar de inverno, do céu caem flores / para além das nuvens deve estar (escondida) a primavera

331

Na dormência do inverno, deparo-me com flores que se abrem por entre as árvores – caiu neve

333

Que ela caia mais uma vez antes que derreta – quando as névoas da primavera surgirem, a neve tornar-se-á uma rara visão

334

Agora é impossível enxergar as flores de ameixa, pois a neve cobriu todo o céu de branco

335

A cor das flores mistura-se à neve e torna-se invisível – flores, exalem sua fragrância!, para que pessoas possam encontrá-las

336

Se o perfume da flor de ameixeira se misturar à neve, quem seria capaz de distinguir uma da outra?

339

O ano chega ao fim – tanto a neve quanto o meu tempo só fazem acumular

342

O ano que chega ao fim deixou um gosto amargo – o reflexo que passa pelo espelho logo se apaga

*

O poema 314 abre a seção de inverno: ele ainda faz menção à estação anterior, o outono, através da alusão do brocado de folhas. Já a chuva mencionada (*shigure*) é uma palavra associada ao início do inverno. O poema tem a função, portanto, de realizar a transição entre o “Livro 5, Outono” e o presente “Livro 6, Inverno”, utilizando duas imagens centrais (folhas e chuva), uma de cada estação. O poema nasce de uma visão antropomórfica: a chuva do mês de *kannazuki* (corresponde ao décimo mês no calendário lunar) tece um brocado de folhas de outono. Os comentadores da edição Shôgakkan (OZAWA, 1994, p. 159) parecem certos que se deve trocar Tatsutagawa (rio Tatsuta) por Tatsutayama (montanha Tatsuta), para dar sentido ao poema – “a chuva cobre a montanha com traços verticais e horizontais, dando a aparência de brocado à folhagem outonal”.

O poema seguinte, 316, segue a técnica da antropomorfização. O lago transforma-se num imenso olho que observa a luz gélida da lua. Além disso, introduz a temática da água, que será retomada em 319 e 320. O poema também é importante, pois indica a sequência de pequenas cenas que vão, em conjunto, apresentando a paisagem do inverno. Aqui se trata de um lago congelado, apresentado através do recurso retórico de que foi a luz da lua, e não o frio, que causou o fenômeno. As ideias de brancura (luz da lua) e translucência serão igualmente mantidas durante todo o livro.

O 317 (não traduzido aqui) faz a primeira menção de neve, tópico mantido até o poema 337, sendo, portanto, o grande assunto do “Livro 6, Inverno”. O 318 apresenta o desejo do eu-lírico de que a neve caia com mais imensidade, a ponto de dobrar os talos das plantas *sussuki*. Nota-se, portanto, que ainda estamos no início do

inverno e a neve é fraca. Os poemas 319 e 320 mantêm essa tópica, ambos trabalhando a imagem da neve que derrete ao contato com o solo e/ou a água. Em 319, a neve derretida aumenta a corrente da água, causando barulho e, em 320, o aumento de águas causa maior velocidade na corrente. Ambos os poemas apresentam cenas mais dinâmicas e movimentadas de inverno, por oposição a 321-324, de cenas mais estáticas e solitárias.

A partir do poema 321, o inverno se torna mais rigoroso, pois há neve todos os dias. O poema 322 introduz um tópico que se tornará doravante típico em toda a tradição poética japonesa, qual seja, o do isolamento no inverno. No próprio “Livro 6, Inverno”, esse tópico é retomado em 327-329.

O 323 e o 324 estão reunidos por utilizarem-se de um mesmo recurso retórico, qual seja, o de apresentar a neve como uma flor. O poeta assim finge confundir um fenômeno por outro, atitude estética muito típica do *Kokinwakashû* e considerada de grande elegância por demonstrar inteligência e sensibilidade. O 326, logo abaixo, lança mão deste mesmo recurso, dessa vez confundindo neve e espuma das ondas. O mesmo recurso será retomado nos poemas 334-337 como mencionaremos abaixo.

Os 327-329 tratam da sensação de isolamento durante o inverno, como já mencionamos. Cada poema, porém, trata o tema de um ângulo diferente, com técnicas que vão da afirmação direta (327) até a especulação existencial (329). O 327 poderia ser tratado, sem dúvida alguma, como um poema de amor. Ele afirma de forma direta e clara o sentimento de seu eu-lírico: o/a amado/a foi-se embora e não mais mandou notícias. O poema utiliza-se da imagem do/a amante andando pela neve virgem para expressar a solidão do eu-lírico. A neve é aludida enquanto *shirayuki*, ou seja, neve branca,

retomando o tópico da brancura recorrente nesse livro. Já o 328 parece ser um poema mais impessoal, pois o eu-lírico apenas alude à sua sensação de isolamento através da menção dos moradores das montanhas cobertas de neve. O poema não é nem tão direto quanto o 327, nem tão abstrato quanto o 329, realizando portanto a passagem do palpável ao filosófico. Suas últimas sílabas (*omoi kiyu ran*) são idênticas às últimas sílabas do poema seguinte.

O 329 é um poema bastante conhecido na poética japonesa e pode servir de exercício de leitura da poesia daquele país. Ele opera uma modalidade típica nessa literatura: o de dizer, simultaneamente, duas coisas distintas. Ou melhor, a de ter um significado de face que oculta uma segunda significação, que pode ser abstraída da cena real retratada. Retomemos o poema: “Nesse caminho/ coberto de neve/ e por onde ninguém passa,/ não há mais nenhum traço/ (do que houve antes.)” No original: “*yuki furite / hito mo kayowanu/ michi nare ya/ atohakamonaku / omoi kiyu ran.*” À primeira vista trata-se da descrição, direta até, de uma cena natural: a neve encobriu todos os caminhos de acesso ao eu-lírico e apagou todas as marcas do fluxo de pessoas. O sentimento de isolamento é intenso – é isso que o poema aparenta dizer, e diz, em um primeiro momento.

Um jogo de palavras, porém, altera essa configuração: *Atohakamonaku* pode ser entendido em dois sentidos. O primeiro, que dá a leitura de base do poema, é a que já oferecemos – *sem deixar traços*. O segundo sentido dessa expressão, mais comum na forma *ato-hakanaku*, significa *de forma efêmera, passageira*. Esse segundo significado das palavras altera por completo a leitura original: “*Esse caminho é igual à minha vida./ Por aqui, ninguém passa (me visita)./ Será que vou me apagar,/ efemeramente,/ como a neve apagou os caminhos, sem deixar marcas?*”.

O exercício de leitura da poesia japonesa consiste, em grande parte, em perceber esses jogos verbais que duplicam (ou até multiplicam) o sentido dos versos. É a maneira que a poesia japonesa encontrou para superar a sua extrema brevidade, qual seja, a potencialização de significados através de jogos sonoros e verbais.

Em 330, doze poemas antes do final da seção de inverno, portanto, já há o início da transição para a próxima estação, a primavera. Ele é um indício de que a coletânea de poemas de inverno aproxima-se de seu fim. Novamente, a técnica empregada é a da metáfora entre neve e flores que caem do céu. A mesma técnica, por sinal, utilizada em 331, o que atesta para a verdadeira predileção dos poetas da era do *Kokinwakashû* por tal recurso.

O poema 333 continua na antecipação da próxima primavera, porém exprime o desejo de que mais neve caia, pois não será possível ver tal fenômeno na estação mais quente. O verbo colocado no imperativo (*mata mo furishike*, caia mais uma vez) indica que o falante tem consciência de que há tempo para apenas uma nova grande nevasca antes do inverno acabar. Isso justifica a colocação do poema nas partes finais do “Livro 6, Inverno”.

Os poemas 334, 335 e 336 estão traduzidos em conjunto para explicitar mais um dos princípios de organização de nossa antologia: a junção de versos que se utilizam de uma mesma imagem, no caso, a confusão entre neve e flores de ameixeira. Como sempre, contudo, os compiladores foram extremamente cuidadosos a fim de evitar a monotonia: o 334 é um poema visual, apelando para a confusão entre neve e flores, transformando os dois em um imenso “mundo de branco”. Já o poema 335 acrescenta o elemento da fragrância (o olfato, portanto) ao visual: nesse mundo de brancura só é possível encontrar as flores através de seu perfume. O 336 continua na mesma

chave, invertendo a ordem: sem o cheiro das flores (elemento olfativo) seria impossível distinguir flor e neve (elemento visual).

Os 339 e 342, últimos poemas do livro de inverno, fecham o conjunto no tom de lamentos pela estação e, por extensão, pela vida que acaba de passar. O sentimento de passagem do tempo, que até então pertencia ao reino do natural, é trazido para a esfera da experiência humana, unindo homem e ambiente. Essencial nessa junção de mundo humano e do natural é o jogo verbal: ambos os poemas utilizam-se de palavras de sentido duplo (*furi*, cair da neve e envelhecer; *kurenu*, passar do tempo e apagar-se) para referir-se à unicidade do fenômeno temporal. 342 põe fim aos poemas de estações e é seguido pelo “Livro 7, Felicitações”, poemas congratulatórios para membros da família imperial.

Enquanto alguns poemas, como o 330, se prestam à análise mais detalhada de suas camadas de sentido, a maioria dos poemas do livro de inverno constitui-se em afirmações diretas e/ou jogos de imagem bastante simples. Como dissemos no início desse artigo, o valor dos poemas do *Kokinwakashû* está mais no seu funcionamento em conjunto, no seu impulso antológico, do que em cada poema isolado.

Como já afirmamos, o *Kokinwakashû* tornou-se como que a fonte da tradição poética japonesa. Os temas dos poemas de inverno, por exemplo, ficaram restritos, em grande parte àquilo que vimos: passagem da estação, neve derretida no início do inverno, o acúmulo de neve, a solidão e a confusão entre neve e flores. Foram precisos séculos para que novas imagens e novos tópicos adentrassem a poesia japonesa, como ver-se-á brevemente em seguida.

O abandono dos padrões estabelecidos pelo cânone

Os padrões estabelecidos pelo *Kokinwakashû* só começaram a ser descartados no século XV, quando das primeiras manifestações que iriam levar ao surgimento da forma poética conhecida como *haikai*. Mais precisamente, foi com o surgimento do gênero conhecido como *haikai-no-renga*, verso conectado cômico, que o cânone poético clássico sofreu seus maiores golpes.

Durante o período Chûsei (1192-1603, equivalente a uma Idade Média japonesa), surgiu a forma literária do *renga*, traduzido comumente como verso conectado. Dado que o típico poema japonês possuía 31 sílabas, o *renga* consiste em, primeiramente, separar o poema em duas partes: a primeira de 17 sílabas e a segunda com as 14 restantes. A primeira parte era composta por um poeta mais experiente e a segunda era completada (conectada, daí seu nome) por um segundo poeta. Trata-se de um exercício de composição em conjunto. Aos poucos, aumentou-se o número de poetas participantes e de conexões possíveis. *Minase Sangin Hyakuin* (*Cem versos de três poetas em Minase*, 1488) foi composto por três poetas e reúne cem versos.

Nas mãos do poeta Sôgi (1421-1502), o *renga* atingiu seu ápice. Entretanto, juntamente com seu apogeu, adquiriu uma complexidade de composição muitas vezes maior que a do próprio *Kokinwakashû*. Para se ter uma ideia da complexidade envolvida, podemos citar alguns dos princípios básicos de composição do *renga* (MINER, 1979, p. 65) de acordo com Sôgi: se o primeiro verso de uma sequência mencionasse a primavera e o mês *mitsuki* (o primeiro mês do ano no calendário lunar), por exemplo, o segundo verso também deveria mencionar *mitsuki* e terminar em substantivo; o terceiro verso deveria terminar em *-te*, a não ser que essa sílaba já tivesse

sido utilizada no segundo; nesse caso dever-se-ia usar *-ni*, *-ran* ou *-monashi*; o quarto verso deveria evitar referências diretas às estações para servir de transição e o quinto, necessariamente, mencionaria a lua; conseqüentemente o sexto e sétimo versos seriam sobre o outono, pois a lua é um tópico outonal na tradição poética japonesa. As regras se estendem para muito além desse breve resumo.

Conforme as regras do *renga* foram se tornando mais elaboradas e inacessíveis, os poetas mais jovens, sem esperança de competir com os mestres e insatisfeitos com os maneirismos *à la* Sôgi, passaram a escrever *renga* humorístico, ou seja, *renga* que não se preocupava em seguir as regras e que tinha uma tonalidade no geral mais leve. Deram a essa composição o nome de *haikai-no-renga*.

As primeiras coleções de *haikai-no-renga* realizavam muitas mudanças no campo da prática poética. Em primeiro lugar, aceitava-se o uso de palavras chinesas e de coloquialismos japoneses na composição, algo totalmente impensável na tradição do *Kokinwakashû*. Além disso, o *haikai-no-renga* estava associado, esteticamente falando, à ideia de gracejo verbal e leveza de tom.

Para se ter uma ideia da iconoclastia dos poetas do *haikai-no-renga*, podemos citar o seguinte poema do século XVI:

*Kasumi no koromo susowa nurikeri saohime no haru
tachinagara shito shite*

Vestes umedecidas pela névoa – quando começa a primavera, a deusa Saohime urina de pé

Era uma convenção da poesia clássica que a deusa da primavera, Saohime, tinha por veste (*koromo*) a névoa do início da primavera. O verso parodia essa tradição ao atribuir a umidade (*nurikeri*) de suas vestes ao fato de a deusa estar urinando de pé. Há ainda um jogo verbal na palavra *tatsu*, pois significa tanto que ela está de pé, quanto que a primavera está começando. Obviamente, gracejos com os deuses ou a mera menção de urina seriam práticas inacessíveis na poética do *Kokinwakashû*.

Assim foi a revolta de jovens poetas contra a rigidez do sistema literário japonês, que lançou as bases para a quebra dos padrões estabelecidos séculos antes, através do acúmulo de sucessivas escolas e antologias poéticas. O *haikai-no-renga* e, mais tarde, o *haikai*, abandonam a temática restrita do *tanka* tradicional e se dedicaram a captar aspectos da existência cotidiana, da vida material e até mesmo do escatológico. O uso vocabular foi ampliado, sendo aceitas palavras de tradição popular ou chinesa. Por fim, as experimentações estéticas se multiplicaram, não se restringindo ao maravilhamento diante do mundo natural típico do *Kokinwakashû*.

Procuramos nesse breve trabalho apresentar o momento anterior ao surgimento da dita poesia clássica japonesa, bem como seu funcionamento dentro das antologias poéticas e o fim de sua estética. Trata-se de apontamentos iniciais, que esperamos servir de apoio para aqueles que venham a se interessar pela e dedicar-se à leitura desse campo literário ainda muito desconhecido de nós.

Referências

FURUHASHI, Nobutaka. **Manyôshû wo yomu**. Tóquio: Furukawa Kôbunkan, 2008.

KUBOTA, Utsubo (ed.) **Kokinwakashû Hyôshaku**. Tóquio: Tôkyôdô Shuppan, 1960 (5ª. edição).

MINER, Earl. **Japanese linked poetry – an account with translations of renga and haikai**. Princeton: Princeton University Press, 1979, p. 65.

NAKA, Mitsuo. **Shinkokugo Benran**. Tóquio: Bun'eidô, 1998, p. 75.

OMODAKA, Hisakata. **Man'yôshû Chûshaku Dainikan**. Tóquio: Chûôkôronsha, 1968, p. 369-407.

OZAWA, Tadao (ed.). **Kokinwashû**. Tóquio: Shôgakkan, 1994, 159.

RODD, Laurel. **Kokinshu – a collection of poems ancient and modern**. Princeton: Princeton University Press, 1984, p. 25.

WAKISAKA, Geny. **Man'yôshu - vereda do poema clássico japonês**. São Paulo: Hucitec, 1992.

**A ANTOLOGIA POÉTICA NO ANTIGO REGIME:
APONTAMENTOS SOBRE OS APARATOS BIBLIOGRÁFICOS
DA *FÊNIX RENASCIDA***

*Cássio Borges**

DELL/UESB

cassiorbertoborges@hotmail.com

RESUMO: *A Fênix Renascida*, antologia poética organizada por Mathias Pereira da Sylva durante a primeira metade do século XVIII, reúne a mais ampla amostra impressa da poesia seiscentista lusitana. Os cinco volumes que a integram foram editados pela primeira vez em 1716, 1717, 1718, 1721 e 1728, respectivamente, e, em 1746, uma vez mais “acrescentada”, ela aparece em sua derradeira configuração. No presente ensaio, examinamos alguns dos aparatos bibliográficos que acompanham as impressões setecentistas dessa antologia, tendo em vista o estudo das convenções bibliográficas e dos protocolos de escrita e de leitura que balizam a sua produção e a sua circulação.

Palavras-chave: Antologia. Sociedade de Corte. Historiografia.

ABSTRACT: The *Fênix Renascida*, poetic anthology organized by Mathias Pereira da Sylva during the first half of the eighteenth century, gathers the broadest printed sample of Lusitanian poetry in 1600s. The five volumes belonging to *Fênix Renascida* were firstly edited in 1716, 1717, 1718, 1721 and 1728 respectively, and in 1746, once again, it appears in their ultimate configuration “added”. In this essay, we examine some of the bibliographic apparatus that follow the 1700s prints of this anthology, in view of the survey of the conventions and protocols of writing and reading that support their production and circulation.

Keywords: Anthology. Court Society. Historiography.

* Professor Adjunto do DELL/UESB (Departamento de Estudos Linguísticos e Literários da Universidade Estadual do Sudoeste da Bahia); membro do PPGCEL (Programa de Pós-Graduação em Letras: Cultura, Educação e Linguagens).

Preliminares

Em linhas gerais, os estudos sobre a antologia poética têm focalizado, atualmente, as relações entre esse tipo de publicação e a formação do cânon⁷, levantando questões a propósito das tensões que afetam o cenário literário, crítico ou didático. Essa discussão, centrada nas articulações entre as “instâncias de poder” e os dispositivos de produção, de circulação e de uso do texto poético, tem sido profusa na abordagem das práticas editoriais modernas. Contudo, são ainda escassos os estudos sobre os mecanismos editoriais que balizaram a produção de antologias antigas. No presente ensaio, propomos o exame de alguns dos aparatos bibliográficos apensos às edições setecentistas da *Fênix Renascida* a fim de descrever a especificidade dos critérios que presidiram a recolha efetuada por Mathias Pereira da Sylva durante a primeira metade do século XVIII.

Em estudo sobre as antologias espanholas do século XX, Ruiz Casanova (2009, p. 120) distingue, grosso modo, dois tipos de livro: as seleções “panorâmicas” e as seleções “programáticas”, descrevendo estas como coleções que são elaboradas em função de “irrupções” contra o cânon e que manifestam tensionamentos no cenário crítico ou historiográfico, e aquelas como coleções de textos essenciais, com fins didáticos, que, possuindo um caráter diacrônico, comportam, em seu máximo grau, o “componente de representatividade” que deveria caracterizar “toda antologia”.

⁷ “Con la pertinacia propia de las verdades que, a fuerza de repetidas, sobre todo en el ámbito de las Humanidades, adquieren estatus de ley indiscutible, se ha insistido en la ecuación, y relación simétrica, entre las antologías (y las historias de la literatura) y el canon literario.” (RUIZ CASANOVA, 2009, p. 118)

Depois dessa distinção preliminar, o pesquisador da Universidade de Barcelona concentra-se nas relações entre os empreendimentos panorâmicos e os processos institucionais de formação de leitores.

Silva (2008, p. 37), por sua vez, num estudo sobre as antologias brasileiras do século XX, atém-se, inicialmente, aos tipos de antologia, distinguindo, basicamente, três espécies: as que se prestam à formação de uma “memória literária”, vinculando-as aos primórdios da formação dos cânones literários nacionais; as que empreendem a “consagração” de um grupo de produtores, cobrindo uma “determinada cena literária em um espaço de tempo entre sua ebulição e a sua assimilação”; e, por fim, um terceiro tipo, mais recente, que funcionaria como um “meio – econômico para as editoras – de divulgar novas promessas.” (Silva, 2008, p. 37). Ao considerar as reapropriações do “modernismo de 22” efetuadas pela “geração marginal”, Silva concentra-se nos impactos dos empreendimentos “programáticos” no cenário cultural dos anos sessenta, opondo a informalidade da poesia marginal e de seus meios de circulação à formalidade do projeto concretista.

Em ambos os casos, a tônica da reflexão crítica, focada no século XX, envolve articulações entre a produção de antologias e a movência do cânion, dos paradigmas críticos e dos programas historiográficos. Em tais casos, são pertinentes questões relativas ao mercado editorial, a atuação dos agentes culturais e das instituições de ensino. A reflexão sobre as antologias antigas, entretanto, demanda o enfrentamento de pelo menos duas questões adicionais: a consideração dos regimes de historicidade em que tais obras foram produzidas e o exame das apropriações desses materiais efetuadas no bojo de outras práticas discursivas.

Antologias de antologias: tensões históricas e críticas

De fato, como aponta Silva, nos aparatos da *Fênix*, prevalece o argumento a propósito da perpetuação de uma memória letrada, porém, a relação dos materiais ali recolhidos com a fixação de um cânon seiscentista lusitano é marcada por uma tensão histórica, uma vez que se trata, justamente, de um conjunto de textos que testemunha a prevalência dos modelos cultos hispânicos, herança da Monarquia Dual. Nesse sentido, a *Fênix*, concebida a princípio como um dispositivo de fixação de memória, também poderia ser descrita como um empreendimento “programático”, empreendimento que tensiona os limites do cânon lusitano. Essa particularidade da coleção teve consequências decisivas na circulação posterior do material recolhido por Mathias Pereira da Sylva, material que, de acordo com Spina, no prefácio da *Apresentação da poesia barroca portuguesa*, “sempre” permaneceu relegado “a um plano despiendo”:

Vítima de preconceitos éticos, e – o que é pior – vítima de prejuízos patrióticos por se ver neles um repositório do espírito castelhano, numa época de profundo abatimento moral e de subversão das virtudes nacionais, a obra dos poetas seiscentistas sempre esteve relegada a um plano despiendo, esperando pelo juízo do tempo, pela paciência dos estudiosos e pela mudança dos critérios estéticos. (SPINA; SANTILLI, 1967, p. 5-6)

Esse menosprezo histórico em relação à poesia seiscentista portuguesa aparece, nesse texto de Spina, como principal obstáculo para a realização de um projeto, jamais levado a termo, de reedição integral da *Fênix*. A recusa sistemática dos editores justifica, nesse

sentido, o abandono “provisório” do projeto inicial e a opção por publicar a obra parcialmente, sob a forma de uma antologia:

Mas, diante do óbice criado pela sistemática recusa dos editores a uma publicação completa do Cancioneiro (por motivos evidentes) e da oportunidade também rara de publicarmos parcialmente a obra sob a forma de antologia, não tivemos dúvida de sacrificar provisoriamente o nosso objetivo inicial – há vários anos aguardando o ensejo editorial. E esta rara oportunidade, louvável por todos os títulos, devemo-la à elevada compreensão do nosso querido colega Dr. Julio Garcia Morejón, Diretor da Faculdade de Letras de Assis, a quem formulamos os nossos sinceros agradecimentos. (SPINA; SANTILLI; 1967, p.8)

Temos, portanto, duas questões: a primeira delas, de ordem historiográfica, coloca em evidência a relevância de critérios estéticos e de recortes nacionalistas na seleção do material histórico; a segunda, de ordem econômica, aponta para a inviabilidade de um projeto editorial dessa proporção, ao menos no domínio dos estudos literários luso-brasileiros. A publicação, em 2002, de uma nova antologia derivada da *Fênix* e do *Postilhão de Apolo, Poesia seiscentista*, organizada por Alcir Pécora e prefaciada por João Adolfo Hansen, atesta que o recorte nacionalista continuava, naquele momento, a suscitar tensões no debate crítico. Na apresentação do volume, Pécora descreve os critérios empregados na seleção dos textos. Seleção que, segundo o próprio autor, envolve escolhas “irreversivelmente parciais, artificiosas e intervencionistas” (PÉCORA, 2002, p. 16). Ali, ele explicita as razões que o levaram a incluir em sua antologia peças redigidas em espanhol:

Em seguida, ainda com sentido amostral, para afastar deste volume o ranço nacionalista que restringiu demasiado o estudo das antologias seiscentistas e de seus principais poetas, colhi vários poemas em espanhol, que era língua praticada e dominada por todo poeta de arte provada na Corte, por essa altura, verdadeiramente bilíngue, em parte devido à duração da Monarquia Dual, em parte pelo prestígio irresistível dos modelos poéticos da Espanha do *siglo de oro*. (PÉCORA, 2002, p. 15-16)

Se o “ranço nacionalista” continuava a produzir fricção no cenário crítico, os “critérios estéticos”, contudo, mudariam rapidamente. Nesse mesmo texto, Pécora descreve a “euforia do barroco” que havia tomado conta da cena intelectual durante os anos noventa, o que leva o editor a evitar a inclusão desse termo no título de sua antologia:

[...] neste início de século XXI que, bem ao contrário, vive quase uma euforia do barroco, partilhada por pós-colonialistas internacionalistas (como linguagem sem doutrina, capaz de sustentar as diferenças culturais de um mundo globalizado), nacionalistas (enquanto produtos, mais ou menos acabados, capazes de encontrar um lugar particular no processo de autonomização da poesia brasileira), regionalistas (enquanto signo da riqueza do passado baiano-mineiro) etc. Tal euforia – e apenas para não usufruir dela, não se usou a palavra “barroco” no título desta seleção – ocorre a despeito do conhecimento ou, enfim, da leitura da poesia produzida no período. (PÉCORA, 2002, p. 13)

Essa mudança nos “critérios estéticos”, salvo exceções, não resultou, contudo, em estudos sistemáticos da poesia seiscentista portuguesa, de tal forma que um projeto como o concebido por Spina, nos anos sessenta, ainda permanece, entre nós, como algo irrealizável. Entre os espanhóis, contudo, proliferam-se os estudos

sobre a poesia seiscentista, e as antologias do séc. XVII têm sido primorosamente editadas nos últimos anos. Para referir apenas um exemplo, vale lembrar a edição da *Primera parte de flores de poetas ilustres de España*, que saiu em 2006, pela Cátedra. Não deixa de ser curioso observar que Mathias Pereira da Sylva, no aviso “ao leitor” do primeiro volume da *Fênix*, afirma que o exemplo dos editores espanhóis esteve entre as razões que o levaram a empreender o projeto da *Fênix*:

Também me persuadiram a esta empresa os exemplos de tantos quantos com escrupulosa miudeza se empenharam em descobrir e divulgar obras de alguns varões singulares para que, por meio de estampa, imortalizassem as memórias de tão grandes entendimentos. A semelhante zelo se devem os textos de Góngora, de Quevedo, de Salazar, de Polo, de Garcilaso, de Lope e outros muitos. (SYLVA. 1746; T. I; s/p)

Nesse caso, como vimos, a equação entre a produção das antologias e a movência do cânon envolve, por um lado, a particularidade histórica do material compilado: a poesia produzida em Portugal durante a União Ibérica como emulação dos modelos castelhanos do *siglo de oro*, por outro lado, envolve as convicções críticas que se manifestam nos distintos momentos em que os textos seiscentistas foram recompilados e postos novamente em circulação. Se, como indicam os aparatos textuais da *Fênix*, a recolha setecentista presumia a necessidade de perenizar a memória dos “melhores engenhos portugueses”, seguindo de perto os modelos editoriais castelhanos, no século XX, quando esse material é parcialmente reeditado, os novos projetos editoriais tendem a efetuar escolhas que se empenham em promover o seu ajuste às convicções críticas e às contingências materiais que lhes são próprias, isto, até

mesmo quando se pretende sanar a parcialidade de intervenções anteriores.

Nesse ponto, emerge uma segunda questão: se um projeto como o da *Fênix* parece-nos hoje inviável, como foi possível, no Antigo Regime, quando o processo editorial, sem dúvida, era muito mais dispendioso, realizar a impressão dos cinco volumes da antologia organizada por Mathias Pereira da Sylva? Nosso próximo tópico procura discutir essa questão.

A Política das Letras no Antigo Regime

Outro aspecto que parece ser relevante para a descrição das variantes históricas que afetam a produção e a circulação da antologia diz respeito às instituições políticas que envolviam a produção do livro nas oficinas da Monarquia Absolutista. A fabricação do impresso, naquele tempo, estava vinculada a um regime de “patrocínio” que permanecia à margem de questões relativas ao “mercado editorial” e que, portanto, não tinha em seu escopo a adesão de um público consumidor criticamente autônomo. Como aponta Diogo (2003), “na época da *Fênix* e em seiscentos” a “representação por letra de imprensa em geral fez-se conforme à representação de aparato que assimila o público e o cerimonial”:

Ao invés do que acontece aos tipos de textos que virão a ser literários, na época da *Fênix* e em Seiscentos a tipografia é sobretudo utilizada por duas instituições com propósitos idênticos ou coadunáveis, quais são o Estado e a Igreja, que ao primeiro se encontra relativamente subordinada. A prensa é um dos meios usados pelos aparelhos com monopólio tendencial da representação

e dos seus sinais. (cf. HABERMAS, 1989) Na verdade, a representação por letra de imprensa em geral fez-se conforme à representação de aparato que assimila o público e o cerimonial, e de que intencionalmente se aproximaram muitos fastos de erudição (basta lembrar os dados à estampa pelas academias, as orações e as lições). (DIOGO, 2003, p. 100)

Nas letras do Antigo Regime, a convenção retórico-poética que balizava a composição dos textos presumia, simultaneamente, a proeminência de finalidades civis que divergiam, em grande medida, dos pressupostos estéticos que aproximam literatura e mercadoria, razão pela qual Diogo opõe os textos impressos do Antigo Regime àqueles que, mais tarde, serão tratados como textos “literários”, como aponta Hansen:

Os processos da inventio e da elocutio fundamentam não uma “estética”, que pressupõe a psicologia do autor, a autonomia estética e a livre-concorrência da obra no mercado como a mercadoria “originalidade” apropriada por públicos dotados de autonomia crítica, mas uma técnica, que é um saber-fazer ou uma ciência retórica dos preceitos, procedimentos técnicos e efeitos verossímeis e decorosos específicos da racionalidade não-psicológica da mimesis aristotélica reciclada neoescolasticamente. (HANSEN, 2000, p. 323).

As dedicatórias apenas a tais edições explicitam claramente essa divergência entre as nossas práticas editoriais e os usos antigos. Ao empreender a solicitação de patrocínio a uma autoridade política, o argumento desse aparato textual, operando em gênero laudatório, empenhava-se regularmente na demonstração da equivalência entre o valor do empreendimento bibliográfico realizado e a dignidade da posição hierárquica requisitada, ou seja, se, por um lado, a autoridade do “mecenas” desempenhava o papel de uma instituição

política que poderia avaliar o mérito do impresso, por outro, a impressão do volume era concebida como um dispositivo bibliográfico que poderia garantir a posteridade da memória do patrocínio, concebido, naquele tempo, como um ato de “zelo” em relação ao “crédito” da pátria. Tratava-se, pois, para usar uma expressão de Norbert Elias (2001; 1994), de uma “economia de *status*” que concebia as práticas de representação letrada como elementos cruciais no jogo das práticas de representação política.

O argumento da dedicatória do primeiro tomo da *Fênix*, “Ao excelentíssimo senhor D. Francisco de Portugal, Marquês de Valença, Conde de Vimioso [...]”, atende perfeitamente a essa convenção. Ele levanta inicialmente uma relação de semelhança (melhor/melhores) entre a excelência do “mecenas” e a dos “engenhos” recolhidos pela antologia: “As obras dos melhores engenhos portugueses dedico hoje, com venturoso acerto, ao melhor Portugal [...] (SYLVA. 1746; T. I; s/p). Note-se que a passagem em questão explora a ambiguidade do nome do Marquês, dando margem a duas leituras: uma, mais genérica, refere-se a toda a linhagem dos Condes de Vimioso, designando, portanto, a nobreza dessa “casa”; a outra, mais específica, designa a pessoa de D. Francisco relativamente aos seus ancestrais, ou seja, assevera-se que ele não apenas tenha honrado o nome de seus antepassados, equiparando-se a eles, mas que também os tenha superado. Trata-se de um lugar comum da retórica laudatória,⁸ o que, nesse caso, funciona como uma insinuação preliminar da hipótese que será exposta ao longo da peça.

⁸ A mesma tópica laudatória é utilizada, por exemplo, num soneto de Camões que efetua o encômio da casa dos Meneses: “Ilustre e digno ramo dos Meneses”.

Como consequência da asseveração anterior, a excelência do mecenas, a dedicatória aventa a possibilidade de que se recupere, sob a proteção de um “português tão zeloso”, a estima daqueles que, merecendo “os maiores aplausos da fama”, permanecem, contudo, “sepultados no esquecimento”. Esse é um ponto nuclear do argumento de Mathias Pereira da Sylva: salvar do esquecimento os frutos da melhor “discrição” portuguesa. O impresso é, pois, tratado como um dispositivo de perpetuação de memória e seu patrocínio como uma ação que, ao manifestar o “zelo” em relação às instituições letradas, zela conseqüentemente pela perpetuação das instituições políticas.

O desdobramento da proposição levantada mobiliza, logo em seguida, algumas variações sobre tópica da raridade, concentrando-se na exploração dos signos de distinção que poderiam demonstrar a grandeza do Conde. Depois de constatar a predileção dos portugueses por obras estrangeiras, em detrimento das próprias, a descrição desse “estranhável desprimor” focaliza, por um lado, a categoria da quantidade, por outro, a do tempo, constatando seu alcance “quase” universal, assim como sua longa duração. De fato, trata-se de um tema recorrente que, desde o século XVI, vinha sendo mobilizado pelos discursos em louvor ou em defesa do vernáculo, como se lê, por exemplo, nos *Diálogos* de João de Barros e de Pero de Magalhães de Gandavo (HUE, 2007).⁹

Em tais discussões, a admiração dos modelos poéticos hispânicos ou toscanos é usualmente apontada como causa do descaso em relação a própria língua, de tal forma que, nesse ponto, a dedicatória de Mathias Pereira da Sylva converge com um antigo debate que considerava a fixação de usos “nobres” do vernáculo

⁹ Ver a edição de Hue. “Diálogo em louvor da nossa linguagem” (1540), de João de Barros; “Diálogo em defesa da língua portuguesa” (1574), de Pero de Magalhães de Gandavo.

condição para a conservação e para a expansão do “corpo místico” do Reino. Nesse sentido, a política letrada da monarquia absolutista arquitetava-se, basicamente, por meio de duas frentes de trabalho: de um lado, por meio da elaboração das artes de escrever, sejam elas de gramática, de retórica ou de poética; de outro, por meio da compilação de modelos de excelência que pudessem orientar os usos da língua vulgar. Essa demanda é frequentemente referida como a principal motivação para a reunião e a impressão de obras poéticas produzidas na Península Ibérica durante os séculos XVI e XVII. As *Anotaciones a la poesía de Garcilaso*, de Fernando de Herrera (2001), são, nesse sentido, emblemáticas, pois, além de compilar e de editar os poemas, Herrera comenta profusamente cada uma das peças, elaborando o primeiro esboço de uma arte poética dedicada a uma língua ibérica. O projeto editorial da *Fênix* insere-se, ainda, nessa estratégia política de atualização monárquica do vernáculo, recolhendo os modelos lusitanos que haviam empreendido um tratamento “culto” da língua portuguesa, ou seja, que haviam empregado um registro elocutivo pautado pelo uso profuso de correlações analógicas “agudas”, normativamente consagradas pelas “artes de engenho” durante o século XVII.

Posta a demanda relativa à necessidade perpétua de “aprimoramento” da língua, os encômios do vernáculo incluíam, regularmente, incitações aos agentes letrados capacitados para essa empresa filológica. No caso da dedicatória que estamos examinando, contudo, D. Francisco de Portugal não é incitado a acolher a *Fênix* a fim de favorecer esse processo, ele é caracterizado como um agente que vinha atuando, efetivamente, no cultivo da língua portuguesa, constituindo, dessa forma, a exceção à regra enunciada anteriormente:

Mas se não é novo esse pouco afeto aos nossos, por mostrar muito aos alheios, não deixa de ter essa quase universal máxima uma tão grande exceção como a Vossa Excelência, em quem lançou altíssimas raízes o crédito da pátria, que, por tantos meios, procura adiantar. (SYLVA. 1746; T. 1: s/p)

Nesse ponto, o texto investe definitivamente no encômio do Marquês, focalizando inicialmente seu empenho em relação ao prestígio da pátria. A enumeração dos atos “heroicos” que poderiam demonstrar a “verdade” da proposição inicial é, contudo, levantada apenas hipoteticamente, considerando-se suficiente para demonstração em questão a afirmação da notoriedade de tais fatos, o que não apenas garantiria a sua transmissão para as futuras gerações, mas também justificaria a supressão de sua especificação. Em síntese, admite-se, por exageração, que a magnificência e a generosidade de D. Francisco de Portugal, amplamente reconhecidas por sua raridade e, portanto, por sua distinção, servirão de “protótipo” para as gerações vindouras, mesmo na ausência desse testemunho impresso.

Retomando, logo em seguida, a analogia inicial entre o Marquês e a *Fênix*, o argumento empenha-se, então, em atenuar a solicitação de patrocínio, afirmando que a *Fênix* “busca” o Marquês não por “ambição”, mas por semelhança e por simpatia, de tal forma que as qualidades agora atribuídas a D. Francisco, “grandes partes” e “relevantes rendas”, reduplicam-se como qualidades do livro dedicado a ele:

Mas não busca ela [a Fênix] a V. Excelência só com a ambição do patrocínio, se não levada da simpatia e semelhança que se gloria ter com V. Excelência, cujas grandes partes e relevantes prendas o fazem outra Fênix da

Lusitânia para maior glória dos portugueses. (SYLVA. 1746; T. I; s/p)

Tendo, antes, consolidado a correlação aguda que identifica as qualidades do Marquês com as da antologia poética a ele dedicada, agora, a mesma analogia desdobra-se em uma ponderação “histórica” sobre a criatura mítica que dá nome à antologia. Alude-se, então, ao texto do VI livro dos *Anais* de Tácito, que relata, por sua vez, aquela que teria sido a “única” aparição desse “alado milagre da natureza”, no Egito, na época do consulado de Lúcio Vitélio e Paulo Fábio. Essa alusão “histórica”, ao enfatizar a raridade do “fato” descrito pelo “historiador político”, favorece uma nova retomada da tópica da raridade, levantando outra correlação de semelhança, agora, entre os atributos da criatura mítica, única, e os atributos do Marquês, único. Se antes o “mecenas” aparecia como o “melhor Portugal”, agora, no conjunto mais restrito de sua “casa”, ele aparece como o “melhor Fênix”. Resolve-se, dessa forma, a artificiosa ambiguidade que abria a dedicatória:

E que venturoso deve chamar-se Portugal, quando depois de tantos séculos, quantos conta a ilustríssima e esclarecida casa de V. Excelência, chegou a lograr em V. Excelência o melhor Fênix! (SYLVA. 1746; T. I; s/p)

Bem, se D. Francisco é Fênix, é necessário, por fim, retificar a origem do mito, ou melhor, do “relato histórico”, atualizando a autoridade das fontes. O achado de Mathias Pereira da Sylva, nesse caso, deriva-se das *Miscelâneas* de João Esteves que, de acordo como o organizador da antologia, está entre os poucos autores que acertaram ao situar a Fênix em “um nobre lugar do ocidente inacessível aos homens”. Que lugar seria esse? Feita a cama, o editor não hesita em afirmar que é Portugal:

Mas que nobre lugar do Ocidente pode ser esse, se não o nobilíssimo Portugal, cujas singulares prendas o remontam tanto que corta as esperanças de ser imitado, quando se apropria a prerrogativa de ser único? Este sim, Excelentíssimo Senhor, este é o verdadeiro lugar do Ocidente, pátria de tão singular prodígio. (SYLVA. 1746; T. I; s/p)

A conclusão da dedicatória alega, por fim, que a semelhança até aqui explicitada teria sido a causa da segura eleição de D. Francisco de Portugal para o patrocínio da *Fênix Renascida*. Por convenção, a contrapartida do patrocínio é a promessa da perpetuação do nome da autoridade que fomenta a produção do monumento letrado. Nesse momento, o organizador da *Fênix* converte a correlação de propriedades já desenvolvida em correlação de duração: se a *Fênix* é única por sua raridade, se o *Fênix* é único por sua excelência política e se a *Fênix* é única por sua excelência letrada, correlação de propriedades, na duração, a *Fênix* é imortal por natureza, o *Fênix* é imortal por patrocínio e a *Fênix* é imortal por “indústria”:

Multiplique V. Excelência, qual outra Fênix os seus dias, igualando na duração a que representa nas propriedades, para honra dos Portugueses, para ornamento de sua nobilíssima casa e para amparo de todos os que nos confessamos criados de V. Excelência. (SYLVA. 1746; T. I; s/p)

Sem maiores preocupações com a verossimilhança histórica de sua proposição, Mathias Pereira da Sylva empenha-se em produzir um louvor de D. Francisco de Portugal pautado por critérios de distinção que vinculam a atuação política ao fomento da prática letrada, concebendo a conservação antológica do texto poético como uma política de Estado, como fixação de um repertório de usos da linguagem que poderia garantir a perpetuação do “processo civilizador” (ELIAS, 1994) que impulsiona a máquina bélica da Monarquia Absolutista.

Ruínas e representatividades

Por fim, um terceiro aspecto chama a atenção no que concerne às diferenças em questão: um aspecto relativo à “representatividade”. Como aponta Ruiz Casanova, a antologia “panorâmica”, entre as quais ele inclui a antologia de “época”, deveria operar num grau máximo de representatividade. Sem dúvida, a *Fênix Renascida*, juntamente com o *Postilhão de Apolo*, constitui uma fonte elementar para as diversas antologias que pretenderam colocar em circulação uma amostra representativa da poesia “barroca” portuguesa. Ao longo do tempo, contudo, essas antologias de antologias estabeleceram diferentes critérios de representatividade, adotando procedimentos de amostragem pautados por convicções alheias ao regime de historicidade que havia balizado a recolha setecentista. Um bom exemplo desse tipo de procedimento aparece na “Introdução” da já referida *Apresentação da poesia barroca portuguesa*, redigida por Maria Aparecida Santilli:

Para arranjar num só volume a amostra variegada e expressiva dos cinco publicados por Mathias Pereira da Sylva, de poemas predominantemente longos, cortes profundos foram necessários. Deixou-se de lado, assim, a grande massa de poemas escritos em espanhol, pois a antologia destina a ser de textos portugueses. Foram rejeitadas, quase totalmente, as composições encomiásticas, porque, embora abundantes nas duas coletâneas setecentistas, se reduzem a poesia de circunstância, com o objetivo único de exaltar – e num grau superlativo – as virtudes de pessoas, quase sempre altas personalidades da época. [...] Em face, pois, de seu pouco ou nenhum valor poético, a poesia dessa natureza seria a de menor interesse. Afora isso se eliminou, também quase totalmente, a poesia de tipo burlesco ou satírico, por caracterizar-se como

satisfação puramente circunstancial do poeta, sem mais valores. (SPINA; SANTILLI; 1967, p. 62)

Em relação ao primeiro ponto mencionado por Santilli, a exclusão dos textos em espanhol, fica evidente que, nesse caso, não se considera a particularidade histórica do material antigo, fruto de uma corte bilíngue, como já discutimos, no comentário da nota introdutória de Pécora para a *Poesia Seiscentista*. A organizadora do volume sequer discute a questão, afirmando categoricamente que seu projeto de edição se destinava a recolher apenas textos portugueses.

Em relação ao segundo grupo de exclusão, a dos textos encomiásticos, a autora justifica-se afirmando que tais textos teriam “pouco ou nenhum valor poético”. Bem, uma vez mais, fica evidente que tais critérios de seleção não levam em consideração a convenção discursiva do Antigo Regime, nem os empregos do texto poético na Sociedade de Corte. Os poemas epidícticos estavam visceralmente atrelados às práticas sociais monárquicas, ali a poesia laudatória funcionava como um dispositivo de fabricação de distinções e de difusão de valores áulicos. Como afirma Elias:

Como a observação dos outros era uma das artes de importância mais vital para os cortesãos, é compreensível que a arte de descrever as pessoas, nas memórias, cartas e aforismos tenha chegado a um alto grau de perfeição. (ELIAS, 2001, p. 122)

Ou seja, se a atinência ao pressuposto da autonomia estética exige que se deixe de lado toda a poesia quinhentista e seiscentista dedicada à descrição de pessoas, concebendo-a como uma poesia “sem valor”, perde-se de vista uma prática de escrita que interferia diretamente na “economia de prestígio” que ordenava as relações

interpessoais na corte, relações que, nesse caso, eram também relações políticas.

A mesma objeção poderia ser levantada em relação ao terceiro grupo de textos excluídos por Santilli, o dos textos burlescos ou satíricos que, concebidos como textos “sem valor”, como fruto da “satisfação puramente circunstancial do poeta”, são sumariamente descartados. Na preceptiva poética produzida durante o Antigo Regime, assim como nos tratados de racionalidade de corte, o uso de argumentos destinados à moção do riso foi exaustivamente codificado. Nesses textos, o emprego venial da “graça” havia sido concebido não apenas como uma habilidade decisiva para o prazer da conversação cortês, mas também como um dispositivo doutrinário de ordenação dos modos no interior do “corpo místico” do Reino, uma vez que, genericamente formulados, os vícios representados em argumentos cômicos poderiam explicitar os hábitos que deveriam ser evitados.

Enfim, presumimos que, na reflexão sobre a poesia dos séculos XVI e XVII, a investigação das convenções éticas, retóricas e poéticas que estiveram em vigência na ocasião da composição dos textos possa permitir uma reavaliação dos postulados que ordinariamente presidem a valoração dos diferentes gêneros de composição poética, permitindo, dessa forma, uma apreciação mais verossímil das práticas discursivas monárquicas.

Os critérios modernos de representatividade sobrepõem-se, ademais, a um crivo anterior: o que havia sido colocado em prática na primeira recolha. No que diz respeito a esse ponto, os aparatos *Fênix* também revelam pistas importantes. No aviso “ao leitor” do primeiro volume, Mathias Pereira da Sylva dedica boa parte de seu

argumento à exposição das razões que o levaram a empreender a publicação impressa de sua “singular” coleção manuscrita:

Porque entendi que defraudava a nação portuguesa de grande glória, se com ambiciosa sofreguidão retivesse os muitos e singulares manuscritos que deste gênero tenho visto e guardo em meu poder. Não me moveu a não os publicar a singularidade e regalia de ser o único nessa posse, porque esta me não dá coisa que me não dê a comunicação das mesmas obras. Nesta matéria, a avareza dá pouco lucro, e por limitado deve desprezar-se. (SYLVA. 1746; T. I; s/p)

Afetando modéstia, Mathias Pereira da Sylva mobiliza inicialmente uma tópica antiga que contrapunha a partilha da riqueza e do saber, opondo, correlativamente, diminuição e aumento. A generosidade do colecionador configura-se, pois, como o ponto de partida para o empreendimento tipográfico da *Fênix Renascida*. Logo em seguida, esse aviso “ao leitor” refere-se à desordem em que se encontrava o material manuscrito depois de tanto tempo de circulação em folhas soltas e, portanto, de tantos traslados, processo que teria acarretado o acúmulo de inúmeras variantes, algumas truncadas, outras alteradas. A menção a essa circunstância, ao favorecer, no argumento do “aviso”, o encarecimento do trabalho de edição, acaba fornecendo algumas pistas sobre os procedimentos de estabelecimento de texto, que, de acordo com o organizador, envolveu não apenas o cotejo das incontáveis variantes, mas também a consulta a “amigos que melhor o entendiam”:

Não pouco trabalho me custou o pô-los em limpo, para o que me foi necessário ver e conferir muitos traslados, porque a grande variedade que deles se tem feito foi a causa de não andarem todos do mesmo modo, padecendo alguns de diminuição, outros misturando intoleráveis alterações. Por essa razão deve estranhar-se o irem

trocadas ou acrescentadas algumas palavras, porque, nesse ponto, segui o que me pareceu mais ajustado, com conselho de amigos que melhor o entendiam. (SYLVA. 1746; T. I; s/p)

Depois de explicitar as motivações que o levaram a imprimir as “obras dos melhores engenhos portugueses” e de encarecer o labor filológico exigido por tal empreitada, Mathias Pereira da Sylva tece algumas observações sobre os critérios de disposição que orientaram a organização dos volumes. Nessa passagem, o que se lê, de fato, é uma justificativa para a ordenação caótica que prevalece nos cinco volumes dessa coletânea, sobretudo, em sua última impressão aumentada. Neles, nenhum dos critérios usuais em edições do Antigo Regime, como o gênero textual a que pertencem as composições, a língua em que foram redigidas ou a autoridade a que elas haviam sido atribuídas, podem ser nitidamente apontados como uma diretriz proeminente. Nesse caso, o organizador refere-se apenas ao critério de autoria, alegando que não arranjou os textos dessa forma por considerar a possibilidade de inclusão, nos volumes subsequentes, de alguma nova composição que, no momento do fechamento dos tomos anteriores, ele ainda “não tivesse notícia”:

Não dou juntas todas as obras de cada um autor; assim porque me pareceu mais conveniente que em todos os tomos tivessem todos parte e, deste modo multiplicados, chegasse a notícia de todos a cada um deles, como também para que se, depois de impressas juntas todas as obras de cada um, aparecesse outra, de que eu não tivesse notícia, não ficasse privada de seu lugar entre as outras; porque dificultosamente o teria particular depois de todas as outras já impressas e separadas. (SYLVA. 1746; T. I; s/p)

Nesse mesmo texto, Mathias Pereira da Sylva refere-se, ainda, a uma preocupação adicional: selecionar apenas composições

“edificantes”, tendo em vista o “proveito” dos potenciais leitores e a preservação dos “bons costumes”, o que, desse ponto vista, implicava excluir da edição todos os papéis que, pertencendo à sua ampla coleção manuscrita, poderiam soar como “profanos” ou “impudicos”, ou seja, os critérios de “representatividade” do editor setecentista haviam sido moldados a partir de convicções claramente datadas:

Não tenho tenção de dar nestes Tomos as obras que por profanas ou impudicas não o merecem. Porque o meu intento é de aproveitar a quem as ler com a erudição e esquisita suavidade; e não destruir os bons costumes. Nem se me deve estranhar a resolução, que mais seria digna de um religioso, que de quem o não é, porque a modéstia também pode andar de capa e espada. Nem sei que haja obrigação de pôr de parte o pejo, a quem não vive dentro de claustros. (SYLVA, 1746, s/p)

Em passagens como essa, fica nítida a preocupação dos editores antigos com os aspectos éticos que poderiam estar envolvidos na difusão das diferentes modalidades de textos poéticos. Vale lembrar, nesse ponto, que os aparatos textuais das edições antigas, usualmente, testemunham a presença de mecanismos censórios aos quais os textos deveriam ser submetidos durante o processo formal de editoração: taças e licenças que atestavam a adequação dos textos aos princípios teológico-políticos que fundamentavam a instituição política.

Considerando tais fatores, é possível inferir que os materiais conservados por coletâneas antigas representam apenas uma pequena fração dos papéis que efetivamente circularam na antiga sociedade de corte, em folhas soltas, manuscritas, difundidas anônima e sub-repticiamente, ou seja, a fixação impressa aparece, nesse sentido, sob a figura de uma ruína, de uma materialidade

indicial que testemunha arqueologicamente a efetividade de uma prática discursiva que jamais poderemos reconstruir. Estamos, portanto, fadados a forjar, na melhor das hipóteses, representatividades restritas, a forjar representatividades de resquícios conservados em arquivos e bibliotecas, sejam eles impressos, sejam manuscritos.

Considerações Finais

No presente ensaio, tomamos como ponto de partida algumas categorias de classificação da antologia poética que são recorrentes em estudos atuais sobre esse tipo de publicação, estudos regularmente centrados nas relações entre a circulação impressa do texto poético e a formação do cânon literário, ou seja, centrados na relação entre as práticas discursivas da literatura e sua relação com as instâncias de poder. Partindo, pois, da “dualidade fundamental” (RUIZ CASANOVA, 2009) entre as antologias “panorâmicas” e as antologias “programáticas”, propúnhamos o exame de uma antologia antiga, a *Fênix Renascida*, presumindo que esse tipo de objeto demandava a consideração de dois fatores adicionais: a do regime de historicidade que vigia durante a realização do empreendimento estudado e a das reapropriações modernas de tais materiais. Na primeira parte, observamos a interferência de fatores historiográficos e de tensões críticas nos projetos antológicos de *Apresentação da poesia barroca portuguesa* e de *Poesia Seiscentista*. Na segunda parte, examinamos a “política das letras no antigo regime”, discutindo as convenções textuais e editoriais que operam na dedicatória do primeiro volume da *Fênix* e identificando, ali, algumas particularidades que concernem às práticas editoriais do Antigo Regime em suas articulações com as instituições políticas da

sociedade de corte. Por fim, examinamos os critérios de representatividade que ordenaram a seleção dos materiais coligidos tanto na primeira recolha quanto em uma das apropriações modernas da poesia seiscentista portuguesa. Considerando, pois, essa trajetória, cremos que seja possível propor que o estudo da *história das antologias* poderia resultar em contribuições relevantes para os atuais estudos relativos à “poética da antologia”, para utilizar, uma vez mais, uma expressão de Ruiz Casanova, pois, parece-nos, foi possível constatar a variabilidade histórica dos padrões que balizam a composição, a circulação e a apropriação da antologia poética.

Referências

DIOGO, Américo António Lindeza. Considerações sobre o Curto, a partir do Tomo I da *Fénix Renascida*. **Estudios Portugueses. Revista de Filología Portuguesa**, n. 3, 2003, p. 93-102.

ELIAS, N. **A sociedade de corte: investigação sobre a sociologia da realeza e da aristocracia de corte**. Tradução Pedro Sússekind. Prefácio Roger Chartier. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2001.

ELIAS, N. **O processo civilizador: formação do estado e civilização**. Tradução Ruy Jungmann. Revisão, apresentação e notas Renato Janine Ribeiro. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 1994.

ESPINOSA, P. (org.). **Primera parte de flores de poetas ilustres de Espanã**. Edición de Inoria Pepe Sarno y José-María Reyes Cano. Madrid, Cátedra, 2006.

HANSEN, J. A. Retórica da Agudeza. *In Letras Clássicas*, n. 4, 2000, p. 317-342.

HERRERA, F. **Anotaciones a la poesía de Garcilaso**. Edição Inoria Pepe Sarno e José-María Reyes Cano. Madrid: Cátedra, 2001.

HUE, S. M. (org.). **Diálogos em louvor da Língua Portuguesa**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.

PÉCORA, A. (org.). **Poesia seiscentista: Fênix renascida & Postilhão de Apolo**. Introdução João Adolfo Hansen. São Paulo: Hedra, 2002.

RUIZ CASANOVA, José Francisco. Canon y Teaching Anthologies: en torno a la enseñanza de la poesía y la pervivencia de Ambas. *In Revista Signa* 18, 2009, p. 115-128.

SILVA, A. P. Antologia poética: a geração marginal e o modernismo de 22. *In Ipotesi*, v. 12, n. 2, jul./dez. 2008, p. 37-46.

SYLVA, M. P. (org.). **A fênix renascida ou obras poéticas dos melhores engenhos portugueses**. Segunda vez impresso e acrescentado. Lisboa: Oficina dos Herdeiros de António Pedroso Galram, 1746.

SPINA, S.; SANTILLI, M. A. **Apresentação da poesia barroca portuguesa**. São Paulo: Assis, 1967. p. 9-56.

COLEÇÃO “LITERATURA COMENTADA”: LEITURA E POESIA *

Maria Amélia Dalvi**

(UFES)

mariaamelialdalvi@gmail.com

[...] além de um texto ser portador de conteúdo, constrói uma maneira de ler, uma técnica de leitura, um paradigma de livro.

(CHARTIER, 2001, p. 114)

RESUMO: Estudos anteriores a respeito do tratamento didático-editorial dispensado à poesia e aos poemas em livros didáticos contemporâneos indicaram a importância da coleção “Literatura Comentada” na constituição de um *corpus* de textos literários a serem lidos no processo de educação de leitores. Desse modo, este artigo apresenta a coleção “Literatura Comentada” e escolhe, entre os títulos publicados pela coleção, um deles, dedicado a Tomás Antônio Gonzaga, para um estudo a respeito da abordagem dos textos poéticos. Focalizam-se, especialmente, os textos selecionados e as orientações de leitura em notas de rodapé. O mapeamento toma como horizonte teórico-metodológico considerações de Roger Chartier acerca das relações entre cultura escrita e literatura.

Palavras-chave: Coleção Literatura Comentada. Poemas. Roger Chartier.

ABSTRACT: Previous studies about the didactic and editorial treatment to poetry and poems in contemporary textbooks indicted the importance of “Literatura Comentada” collection, in setting up a *corpus* of literary texts to be read in the reading education. Thus, this article presents “Literatura Comentada”, and choose one title published by the collection, dedicated to

* Este trabalho coaduna-se às atividades do grupo de pesquisa Literatura e Educação (www.literaturaeducacao.ufes.br), que tem como objetivo o estudo de inter-relações entre livros, leituras, leitores e literatura, a partir de perspectivas sócio-históricas e histórico-culturais.

** Professora do Programa de Pós-Graduação em Educação (PPGE) e do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

Tomás Antônio Gonzaga, for a study concerning to the approach of poetic texts. The focus is, particularly, on the selected texts and on the reading guidelines in footnotes. The map was produced according to Roger Chartier's theoretical and methodological considerations about relationships between culture writing and literature.

Keywords: Literatura Comentada Collection. Poems. Roger Chartier.

Um problema que se coloca: poemas e poetas na coleção “Literatura Comentada”

No artigo “A poesia contemporânea em livros didáticos e a formação de leitores escolarizados: a trapaça institucionalizada” (DALVI, 2011), realizamos um estudo sobre a presença-ausência da poesia contemporânea em língua portuguesa em duas coleções didáticas amplamente utilizadas na educação escolar de nível médio na primeira década do século XXI no Brasil e aventamos hipóteses sobre o papel da imprensa pedagógica na constituição de um repertório de leituras literárias compartilhado e, assim, na formação do gosto do leitor escolarizado, em diálogo com as reflexões de Mortatti (2001).

Ao observar os autores e obras mais citados e, mais especificamente, ao atentar às fontes bibliográficas referenciadas nas coleções didáticas então em estudo, notamos a reiterada presença da coleção “Literatura Comentada”. Tal coleção era apresentada como a matriz a partir de onde os poemas reproduzidos nos livros didáticos foram coletados, como mostram as citações abaixo:

[...] Outro fato interessante é que a fonte bibliográfica [de onde se colheu o poema] não é um livro de Haroldo de Campos, mas uma outra obra de cunho didático, no caso, o título Poesia Concreta, da Coleção Literatura Comentada, publicada pela editora Abril, que virou febre

na década de 1980, como instrumento de divulgação de nossa literatura para leitores em processo final de escolarização. (DALVI, 2011, p. 195).

Da mesma forma como ocorrera em Amaral et al. (2003), em relação ao poema de Haroldo de Campos, a fonte citada para o poema de Pignatari é a coleção Literatura Comentada, da editora Abril, o que denota, de um lado, a reputação que a coleção alçou e, de outro lado, o descaso com o acesso às fontes originais de publicação. (DALVI, 2011, p. 204).

Diante dessa constatação surpreendente sobre a presença da coleção “Literatura Comentada” como fonte privilegiada para a citação de poemas em dois livros didáticos muito utilizados no processo de educação formal de nível médio no Brasil, nos primeiros anos do século XXI, nossa hipótese, naquele momento, foi:

Se a coleção Literatura Comentada [...] se faz presente [como fonte] não apenas em um dos livros [didáticos] analisados, mas nos dois, há aí um dado interessante: ela mesma, como uma coleção de divulgação de nossa literatura, é tomada como parâmetro para mensurar que textos são representativos de que correntes/vertentes estéticas, legitimando sub-repticiamente o conteúdo escolar(izado) veiculado pelo livro didático. Ou seja: ao invés de desmerecer o livro didático, por citar uma fonte secundária para o texto literário, a explicitação de que tal ou qual texto encontrava-se já, antes, reproduzido na popularíssima coleção (Literatura Comentada) reafirma a pertinência do recorte empreendido pelo manual escolar. (DALVI, 2011, p. 204-205, grifos nossos).

Assim, cumpre retomar essa hipótese e aprofundá-la nas seguintes direções: a) conhecer melhor a coleção “Literatura Comentada” e os modos como seleciona e apresenta um repertório de textos literários, considerado paradigmático, do autor e a estética

em foco; b) pensar sobre como institui protocolos para a leitura dos sujeitos em processo de formação (já que o leitor preferencial da coleção não é o leitor especializado); e c) indagar mais profundamente sobre esses processos na proposição de um repertório de textos literários – no caso particular deste estudo: um repertório de poemas – que as comunidades culturais envolvidas entendem que deveria ser conhecido e apropriado pelos sujeitos em processo de inserção nas culturas do escrito no seio de comunidades “letradas”, bem como a legitimação e disseminação de um modo de lê-los.

Neste trabalho, estamos entendendo cultura escrita e culturas do escrito em consonância com as ponderações de Chartier (2001, p. 35-40), para quem, no Ocidente moderno, a cultura é também, largamente, uma cultura do impresso, já que se veem nas cidades cartazes, inscrições, livros, ou seja, há por toda parte a presença do escrito impresso que medeia, em colaboração com a oralidade e a visualidade, a experiência social dos sujeitos. Assim, “[..] a cultura do impresso impregnou a totalidade das práticas culturais, incluindo as que não são de leitura, [...] e incluindo a população analfabeta ou mal alfabetizada”, pois: “[...] livros ou textos impressos se transformam em práticas ou em comportamentos para aqueles que os leem e para aqueles que os escutam ler; e toda a literatura da urbanidade [...] são textos que devem se tornar gestos, comportamentos.” (p. 35-36).

Diante desse papel dos impressos em uma cultura do escrito, parece-nos que o estudo da seleção de poemas na coleção “Literatura Comentada” e de sua organização e apresentação pode indiciar: a) os modos como leitores especializados (no caso, editores e autores/organizadores de cada volume) leram e se apropriaram das

obras; e b) como esses mesmos leitores especializados entenderam que seria pertinente apresentá-las a um grande público não especializado (no caso, os leitores-consumidores da coleção, que a adquiriam nas bancas de jornal).

No percurso, procuraremos manter em perspectiva a advertência de Roger Chartier (2001), para quem:

[...] o importante é compreender como os significados impostos são transgredidos, mas também como a invenção – a do autor ou a do leitor – se vê sempre refreada por aquilo que impõem as capacidades, as normas e os gêneros. Contra uma visão simplista que supõe a servidão dos leitores quanto às mensagens inculcadas, lembra-se que a recepção é criação, e o consumo, produção. No entanto, contra a perspectiva inversa que postula a absoluta liberdade dos indivíduos e a força de uma imaginação sem limites, lembra-se que toda criação, toda apropriação, está encerrada nas condições historicamente variáveis e socialmente desiguais. Desta dupla evidência resulta o projeto fundamental, que acredita descobrir como, em contextos diversos e mediante práticas diferentes (escrita literária, operação historiográfica, maneiras de ler), estabelece-se o paradoxal entrecruzamento de restrições transgredidas e de liberdades restringidas. [...] À distância do velho modelo de moderado afastamento do mundo, mas também da figura do intelectual profético, o que buscamos conjuntamente é algo diferente: quais são as condições para que os conhecimentos particulares, de análises especializadas, possam procurar os instrumentos críticos e os modos de inteligibilidade aproveitáveis para compreender melhor as realidades do presente, seguidamente cruéis ou inquietantes? (p. XII-XIII).

Desse modo, com base na pesquisa bibliográfico-documental empreendida, parece possível aventar indícios sobre textos que são considerados de leitura fundamental, sobre modos como se preconiza que tais textos devam ser lidos e apropriados e, por fim,

sobre a visão acerca de leitores recentemente incluídos nas culturas do escrito próprias de esferas letradas (ou seja, o público-alvo privilegiado da coleção, como produto editorial-comercial), tal como construída por uma comunidade cultural específica (no caso, os intelectuais que participaram do processo de elaboração, publicação e circulação dos impressos em foco).

A coleção “Literatura Comentada”

Como parte desse percurso delineado nas linhas acima, parece incontornável que se realize uma apresentação geral da coleção; e, dada sua amplitude, se selecione e estude um *corpus* de algum modo representativo, que permita vislumbrar o tipo de seleção e apresentação de textos poéticos que a coleção empreende.

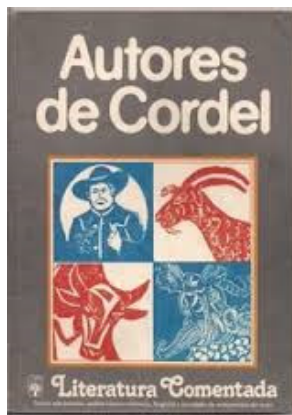
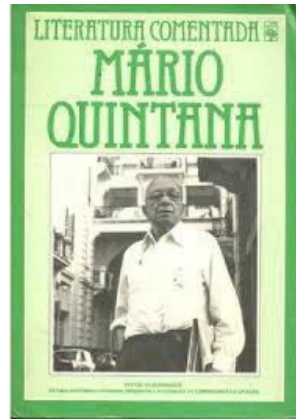
A coleção “Literatura Comentada”, publicada e distribuída pela editora Abril Educação (uma das ramificações do grupo Abril), surgiu na década de 1980, sob coordenação de Marisa Lajolo e Samira Campedelli – duas especialistas não apenas da área de literatura, mas da história da leitura, da educação literária e da produção de materiais didáticos para o ensino de língua e literatura. A coleção deu a público dezenas de volumes com cerca de 100 páginas. Inicialmente, cada volume centrava-se no estudo da produção literária de um autor, mas, ao longo do processo de produção e publicação dos títulos, foram trazidos a lume, também, volumes temáticos, por exemplo, sobre a Poesia de Cordel, sobre a Poesia Concreta ou sobre a Poesia Jovem. Os volumes, inicialmente, traziam como subtítulo, nas capas: “textos selecionados, análise histórico-literária, biografia e atividades de compreensão de texto” ou “compreensão e criação de texto”.

Caracterizou-se por incluir autores brasileiros e portugueses e por conferir espaço a poetas, prosadores, dramaturgos, músicos (como no volume dedicado a Chico Buarque, quando ainda não havia se notabilizado como romancista), autores de obras infantis e de obras multimodais (como Ziraldo), novos produtores (como então o eram os “poetas marginais”) e estéticas populares (como o ocorre no volume dedicado a “autores de cordel”).

Foi um importante objeto de leitura, em dado contexto histórico (particularmente, referimo-nos aos anos de 1980 e início dos anos 1990) – com milhares de exemplares vendidos de cada um de seus números e com a rede de distribuição nacional pavimentada pelo alcance da editora Abril (um dos maiores grupos editoriais brasileiros, que edita e distribui revistas semanais de ampla aceitação e circulação). Trouxe dezenas de volumes ao longo de seus anos de publicação e foi vendida, a preços muito populares, em bancas de jornal de todo o país, em um momento em que não havia, ainda, o acesso doméstico aos microcomputadores e nem à internet. Por gozar da rede de distribuição da editora Abril, a coleção chegou aos mais diversos rincões do país, o que reforça sua abrangência e disseminação.

As capas, em geral, guardavam uma identidade visual comum, havendo, no entanto, pelo menos três distintas padronagens (e, portanto, de identidade visual) para os volumes da coleção:

Imagens 1 a 3: capas de diferentes volumes da coleção “Literatura Comentada”.



Fonte: Acervo pessoal.

As seções internas normalmente se organizavam em uma mesma ordem, iniciando com uma biografia do autor ou movimento em estudo, uma cronologia biográfica, uma lista de obras do autor, um apanhado de imagens correlatas ao tema do volume, uma antologia de “Textos Seleccionados” com comentários pontuais em nota de rodapé, um panorama de época, uma cronologia histórico-

literária, um apanhado de características do autor e, enfim, atividades, sugestões de leitura e referências bibliográficas.

Optamos por considerar o título ou volume da coleção dedicado a Tomás Antônio Gonzaga, por dois motivos principais: o primeiro, por entendermos que é um autor cuja presença é (ainda?) inequívoca no processo de educação literária escolar no presente; e o segundo, porque as obras de tal autor estão, já no momento de publicação dos volumes da coleção “Literatura Comentada”, livres de embaraços relativos a direitos autorais, de modo que a presença ou ausência de certos poemas não poderia ser atribuída a dificuldades ou facilidades concernentes à cessão de autorização para a reprodução de tais ou quais textos.

Com os objetivos propostos para este trabalho, decidimos estudar, à maneira de um “estudo de caso”, a seção “Textos Seleccionados” de um volume da coleção (no caso, do volume dedicado a Tomás Antônio Gonzaga). A seção “Textos Seleccionados” é uma pequena antologia de textos e fragmentos considerados representativos da produção literária do autor em foco. Particularmente, focalizamos os textos poéticos e as notas explicativas que os acompanham, visando a produzir dados sobre quais poemas são escolhidos, sobre como tais poemas são apresentados e, portanto, também, sobre quais protocolos de leitura são instituídos pelo procedimento editorial.

Diante de tais considerações, nos parece pertinente afirmar que a coleção “Literatura Comentada” toma parte em alguma medida na “[...] tensão entre a obsessão ou a preocupação pelo excesso e a necessidade de uma recompilação do patrimônio escrito”. Isso porque, para resistir ao excesso, “[...] são necessárias seleções e escolhas, por meio de diversos discursos, dos textos considerados

mais importantes”, o que leva ao “trabalho da construção dos cânones de textos clássicos”. (CHARTIER, 2001, p. 27-28).

A despeito da natureza didática da coleção (ou mesmo por causa dela, noutra perspectiva) e de uma “identidade” editorial partilhada pelos diferentes volumes, entendemos que há um espaço de autoria para os leitores especializados que se propõem a organizar cada um dos volumes.

Por meio de levantamento realizado a partir da plataforma pública Lattes, é possível constatar que, no que diz respeito à maioria dos volumes, os autores (que selecionam textos e produzem as seções biográficas, históricas etc.) foram ou são vinculados a universidades paulistas (majoritariamente, Universidade de São Paulo e, em seguida, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, Universidade Estadual de Campinas, Universidade Mackenzie, Universidade Paulista), seja no seu percurso de formação (graduação, mestrado e doutorado), seja no exercício da docência. Considerando, ainda, que a editora Abril Cultural é também sediada em São Paulo, isso parece reafirmar, mais uma vez, uma hegemonia de São Paulo no campo editorial e na produção de material didático e pedagógico, conforme já pontuado por estudos prévios (RAMALHETE, 2015).

Com sua preocupação didática (já que há a proposição de atividades de fixação de conteúdo, por exemplo), a coleção parece tocar na questão de que:

[...] qualquer leitor pertence a uma comunidade de interpretação e se define em relação às capacidades de leitura; entre os analfabetos e os leitores virtuosos há todo um leque de capacidades que deve ser reconstruído para entender o ponto de partida de uma comunidade de leitura. Depois vêm as normas, regras, convenções e códigos de leitura próprios a cada uma das comunidades de leitura. Nisto consiste a maneira de dar uma realidade sociocultural à figura do leitor.

[...] Parece-me que o que podemos fazer na história da leitura não é restituir as leituras de cada leitor do passado ou do presente, como se tratássemos de chegar à leitura do primeiro dia do mundo, mas sim organizar modelos de leitura que correspondam a uma dada configuração histórica e uma comunidade particular de interpretação. Desta maneira, não se consegue reconstruir a leitura, mas descrever as condições compartilhadas que a definem, e a partir das quais o leitor pode produzir esta criação de sentido [...]. (CHARTIER, 2001, p. 31-33).

Desse modo, procuraremos entender quais textos foram selecionados no volume estudado, como os leitores-consumidores da coleção foram orientados a lê-los e sob quais condições; assim, procuraremos compreender o que é valorizado e proscrito, em termos de leitura de poesia, pelas comunidades culturais que planejaram, produziram e publicaram a coleção – mesmo cientes de que não se trata de uma relação diretiva e linearmente condicionante.

Chamamos a atenção para a não diretividade e não linearidade do processo entre a elaboração de cada volume da coleção e as leituras possíveis produzidas pelos leitores, entre outros motivos, porque, para Roger Chartier, “[...] os autores não escrevem os livros”, escrevem textos: a publicação – o que quer dizer a transformação de textos em objetos culturais acessáveis e compartilháveis, dentro de uma dada comunidade –, implica

numerosas intervenções de múltiplos agentes (tais como editores, revisores, editoradores, ilustradores, tipógrafos).

Sabemos que “[...] as técnicas mudam e, com elas, os protagonistas da fabricação do livro, mas permanece o fato de que o texto do autor não pode chegar a seu leitor senão quando as muitas decisões e operações lhe deram forma de livro” (CHARTIER, 2001, p. X). Esse alerta é especialmente interessante quando não apenas pensamos o processo de transformação do texto do autor em livro, mas pensamos, também, o processo que seleciona, recorta, adapta diferentes textos de um e os reorganizam, de uma outra forma e com outra lógica, como parte de uma obra originalmente não prevista ou planejada no processo de escrita dos textos-fontes. É o que ocorre com o objeto de estudos aqui em pauta.

Percurso histórico com a leitura e a escrita: contextos de produção e circulação da coleção

Em Dalvi (2011), recuperando o percurso histórico de Belo (2008), pontuamos que ao longo do século XX, particularmente no Brasil, houve mudanças substantivas na economia e nas formas de sociabilidade concernentes aos objetos impressos e, portanto, nas suas formas de apropriação. Os processos de escrita, publicação e difusão (no que incluímos a divulgação e a distribuição) sofreram transformações significativas, com impactos nas práticas de leitura e de formação de leitores – e vice-versa: as transformações das práticas de leitura e de formação de leitores impactaram os processos de escrita, publicação e difusão. Também houve um incremento no número de sujeitos alfabetizados, e, como a ampliação do possível público “consumidor”, o acesso a materiais de leitura mais baratos

que os livros tradicionais tornou-se uma realidade paulatinamente mais consistente.

No caso brasileiro, os “novos leitores” são aqueles pertencentes às classes sociais mais pobres e aqueles pertencentes às comunidades culturais (mulheres, e particularmente as residentes no campo – não necessariamente pobres) que historicamente estavam excluídas do processo de alfabetização e de apropriação da cultura letrada socialmente mais prestigiada, mas que, ao longo do século XX, tiveram seus direitos reconhecidos após intensas lutas sociais¹⁰. Já o acesso aos materiais de leitura mais baratos se deu pela proliferação do número de editoras (algumas de viés utilitarista e destacadamente comercial), pelo incremento de programas e políticas públicas para o livro e a leitura (como a redução ou a isenção de impostos sobre os insumos da indústria gráfica, o custeio parcial ou total de livros didáticos, o envio de acervos às bibliotecas públicas etc.) e, por fim, pelo barateamento das tecnologias de produção e circulação do escrito e, em especial, do impresso, o que, claro, não ocorreu sem avanços, recuos e intensas disputas (HALEWELL, 2005).

Tais transformações devem nos fazer atentar para o fato de que, conforme alertam Cavallo e Chartier (2001), a enorme variedade de materiais de leitura indicia uma variedade de práticas e de representações concernentes ao mundo do escrito: e vice-versa. Certamente, o leitor privilegiado da coleção “Literatura Comentada” – aqui pensada como um material de leitura – não é o sujeito semialfabetizado, mas, possivelmente, o estudante de nível médio

¹⁰ No início do século XX, em 1906, as estatísticas davam conta de que entre 76% e 80% da população brasileira maior de 15 anos era analfabeta. No início do século XXI, embora os índices ainda sejam alarmantes, as estatísticas de 2012 indicam que o analfabetismo brasileiro entre maiores de 15 anos se situa entre 8% e 9% da população.

(antigo secundário) ou o vestibulando ou o adulto que supõe ser necessário, relevante ou desejável ampliar seu conhecimento sobre a literatura – mas que, todavia, possivelmente, não dispõe de uma ampla e diversificada biblioteca pessoal ou institucional para consulta direta às fontes, ou que não se sente confortável para realizar a própria seleção de autores e obras a serem lidos ou, ainda, por fim, o leitor que precisa de que alguém apresente a ele as informações sociais, históricas e culturais que balizaram o momento de produção e publicação dos textos a serem lidos e que, assim, o subsidie com informações úteis à compreensão dos textos em pauta.

Outro perfil possível de leitores da coleção, presumivelmente, haja vista os dados produzidos em Dalvi (2011) sobre a presença de “Literatura Comentada” como fonte para os livros didáticos – em tese, escritos por intelectuais, com bagagem ampla em sua área de atuação e com acesso aos meios de pesquisa –, são especialistas em Literatura dedicados à tarefa de didatizar o conhecimento histórico-historiográfico produzido no campo, entre os quais poderíamos incluir professores de nível médio e mesmo de nível superior que atuam em licenciaturas em Letras.

Esse complexo corpo de possíveis perfis de leitores em correlação com o material de leitura em pauta nos devem fazer lembrar que, progressivamente, ao longo do século XX, o valor social atribuído à leitura e à intimidade com a cultura letrada, por sua vez, também se alterou: ela parece que nunca antes foi promovida de modo tão positivo quanto hoje, já que, ao longo dos séculos, houve mais comumente movimentos para afastar as pessoas da leitura, tida como perigosa; isso se comprova quando percebemos que, ainda hoje, o elogio à leitura não se dirige ao contato com quaisquer livros ou textos: há uma seleção (especialmente por parte

da escola e das instâncias culturais socialmente legitimadas) do que é visto como “certo” ou “adequado” para ser lido, que nem sempre coincide com as efetivas práticas e representações dos leitores comuns (ABREU, 1999). Essa “recente” defesa da leitura e da cultura escrita e a ampliação de contingentes populacionais neste processo, certamente, contribuem para explicar o sucesso de coleções como a aqui estudada.

E isso por dois motivos: o primeiro é que a coleção cumpre esse papel de apresentar ao novo leitor letrado o que é “relevante” de ser lido e de guiá-lo com pistas (os protocolos de leitura) sobre como deve ler o que está lendo; o segundo é que os editores e autores da coleção são intelectuais de prestígio, no meio especializado, o que legitima o valor do material produzido.

Desse modo, curiosos por entender como a poesia brasileira – de Tomás Antônio Gonzaga, tomada como um *corpus* pertinente, no contexto estudado – foi reinventada pelo procedimento editorial e chegou até os novos leitores, em novos materiais impressos, optamos por um enfoque que, colhendo as lições de Chartier (2001), defende o estudo do papel do leitor e da leitura e dos modos como os leitores se inscrevem nos objetos culturais escritos. Isso porque supõe que tal estudo possa alargar a compreensão das obras, incluindo aquelas consideradas clássicas ou canônicas, donde a necessidade de uma ampliação de fontes e dos meios que permitam investigar o ato efêmero da leitura e os modos de apropriação dos textos.

Tomás Antônio Gonzaga na coleção “Literatura Comentada”

Neste item, descreveremos com maior detalhe o volume dedicado a Tomás Antônio Gonzaga – a fim de dar a ver, em linhas gerais, a estrutura e as concepções da coleção; e, em seguida, nos determos mais particularmente na seleção e na apresentação dos poemas, recuperando outros aspectos dos demais volumes na medida em que contribuam para compreendermos aquilo que é a questão central deste trabalho.

O volume dedicado a Tomás Antônio Gonzaga veio a lume em 1980, com seleção de textos, produção de notas, estudos biográfico, histórico e crítico, além de exercícios, por parte de Samira Youssef Campedelli, uma das editoras da coleção. Foi publicado depois de volumes dedicados a Machado de Assis, Vinicius de Moraes, Chico Buarque de Holanda, José de Alencar, Lygia Fagundes Telles, Carlos Drummond de Andrade, Millôr Fernandes, Luís Vaz de Camões, Aluísio Azevedo, Castro Alves, Camilo Castelo Branco, Olavo Bilac, Eça de Queirós, Lima Barreto, Oswald de Andrade, Rubem Braga e Autores de Cordel.

Além da capa, da folha de créditos, da folha de rosto e da ficha catalográfica, o volume contém os mesmos itens comuns aos demais da série, conforme já descrito anteriormente. A “Biografia”, com três páginas, tem como subtítulo “Foi poeta, sonhou e amou na vida” – um verso do próprio Gonzaga –, e começa recuperando uma quadra do poeta em *Marília de Dirceu*.

As fontes referenciadas em nota de rodapé são: o prefácio de Rodrigues Lapa para as *Obras completas de Tomás Antônio Gonzaga*, de 1957; o prefácio de Cavalcanti Proença para a edição de 1979 de *Marília de Dirceu*; e o tomo II da *História da Literatura*

Brasileira, de Sílvio Romero, publicada em 1953. Como é sabido, são referências balizadas na área específica, mas que guardam uma perspectiva de literatura e de história da literatura tradicional e mesmo conservadora, sob certa perspectiva.

A autora optou por, partindo dos versos, recuperar episódios biográficos do autor em cronologia inversa: começando do fim de sua vida (no exílio em África) para depois recuar à adolescência e, na sequência, pontuar episódios do trânsito entre Brasil e Portugal, culminando com as venturas e desventuras amorosas e políticas e, por fim, o degredo para Moçambique.

Há, no texto, um tom que dá às notas biográficas um quê “romantizado” (que deixa, entre outras coisas, “ganchos” que movem o leitor à continuidade da leitura) e, em certa medida, quase piegas, como se quisesse seduzir o leitor – de onde já se infere que o leitor-modelo da coleção, a julgar pela artimanha de que a autora lança mão, é aquele que precisa ser motivado pelo próprio texto a prosseguir com a leitura. É o que se nota, por exemplo, no trecho que relata a aproximação entre o poeta e Maria Dorotéia (ficcionalizada como “Marília”, nos poemas) e no trecho que encerra a biografia e tematiza os anos finais do poeta em Moçambique, como rico comerciante e casado com outra mulher:

[...] Foi lá [na casa de Bernardo da Silva Ferrão] que conheceu Maria Dorotéia – sobrinha mais velha do Dr. Bernardo. Amor à primeira vista e amor correspondido. Ai está o longo poema, onde brilha a constante Marília, de ‘lisas faces cor-de-rosa / brancos dentes, olhos belos, / ... / pescoço e peito nevados, / negros e finos cabelos’, testemunhando este louco amor, nem sempre muito bem visto pela família dela, que considerava a diferença de idade (e de fortuna) entre os dois. Gonzaga era vinte e dois anos mais velho que a jovem Dorotéia. E muito mais pobre...

[...] Não mais praticara a poesia. Nunca mais vira sua musa. Mas Tomás Antônio Gonzaga, o poeta árcade, o inconfidente de Minas, ficou inscrito para sempre na memória de Vila Rica e do Brasil, pois legou à posteridade a obra inesquecível, Marília de Dirceu. (CAMPEDELLI, 1980, p. 5).

Pode-se pontuar, nos fragmentos, a preocupação em tornar aprazível a leitura, sem uma linguagem acadêmica e reforçando certos “clichês” de apelo didático, como o epíteto de Gonzaga como “o poeta árcade” ou “o inconfidente de Minas” – e o reforço à ideia de perenidade da obra literária (em uma perspectiva que desconsidera o valor como uma produção de leitura, situada social e historicamente). Por outro lado, é notável que, sempre que a informação apresentada tenha sido colhida a outro autor e texto, são incluídas notas de rodapé, o que contribuiu para reforçar a legitimidade e, assim, a presunção de seriedade e qualidade por parte do leitor em relação à coleção.

A mesma estratégia de apresentação biográfica pontuada em relação a Tomás Antônio Gonzaga – de tornar o texto palatável e próximo ao leitor, e de lançar mão de uma estrutura “romanesca” – se repete nas biografias de outros poetas, no âmbito de outros volumes da coleção “Literatura Comentada”. Por exemplo, no volume dedicado a Gonçalves Dias, sob autoria de Beth Brait, o texto começa assim: “No tempo de Gonçalves Dias [...] os poetas não usavam jeans, não pichavam os muros, nem vendiam seus poemas nos bares e restaurantes da moda” (BRAIT, 1982, p. 3). Já no volume dedicado a Álvares de Azevedo, logo nas primeiras linhas, o texto instiga o leitor trazendo à tona uma série de pontos conflitivos que contribuem para uma mistificação do poeta:

Teria mesmo nascido na sala da biblioteca da Faculdade de Direito?

Teria de fato sido puro e casto, dedicado exclusivamente à mãe e à irmã, configurando um Édipo não resolvido, como diria a psicologia moderna?

Teria sido realmente um gênio?

Foi anjo e demônio do Romantismo, antecipador de elementos modernos da poesia brasileira?

De que teria morrido? Tuberculose, tumor, apendicite? (HELLER, BRITTO, LAJOLO, 1982, p. 3)

Isso reforça a impressão aventada nas linhas precedentes, sobre o fato de o “leitor-modelo” (JOUVER-FALEIROS, 2012) da coleção, a julgar pela artimanha de que a autora lança mão, é aquele que precisa ser motivado pelo próprio texto a prosseguir com a leitura. No caso do volume dedicado a Álvares de Azevedo, a estratégia se radicaliza, já que se simula um julgamento – subdividido em “Leitura dos autos” (p. 3-4), “Acusação” (p. 4-5), “Defesa” (p. 5-7) e “Veredito” (p. 7) –, e é no correr do julgamento que a biografia do poeta é narrada.

No entanto, essa opção por apresentar a biografia dos poetas de modo criativo poderia ser lida de outra forma, também. Talvez ela indicie que os autores dos textos biográficos sabem que os volumes da coleção – embora não se destinem a leitores especializados – serão lidos por leitores interessados em literatura (já que este é o tema exclusivo da coleção) e, portanto, possível e provavelmente, com algum trato com textos criativos.

Chama a atenção, retomando a biografia de Gonzaga na coleção, o discurso de permanência da memória do poeta como

vinculada ao fato de haver “legado à posteridade” uma obra literária inesquecível (no caso, *Marília de Dirceu*). Essa alta valorização da obra lírico-amorosa em detrimento da obra satírico-política *Cartas chilenas* talvez possa ser explicada pelo viés comercial da publicação (que precisava atingir a um grande público, em particular das novas camadas médias) e, assim, pela possível necessidade de um viés de certo modo conservador por parte da editora, também em face do momento histórico vivido pelo Brasil: arrefecimento da ditadura civil-militar iniciada em 1964.

Nas páginas seguintes, apresenta-se uma cronologia biográfica, uma lista de obras do autor (entre as quais se incluem: *Marília de Dirceu* – em três partes; *Cartas chilenas*; *Tratado de Direito Natural*; e *Carta sobre a usura*), algumas imagens relacionadas à trajetória do poeta (capa da primeira edição de *Marília de Dirceu* em Portugal, fachada da casa onde os membros da conjuração mineira se reuniam – chamados de inconfindentes, o sobrado onde Gonzaga viveu em Vila Rica, a Casa dos Contos). Tudo isso, parece, visa a não apenas não dicotomizar a relação entre o sujeito que escreveu e sua vida, mas, talvez, principalmente a alimentar a curiosidade do leitor, promover uma sensação de certa intimidade ou identificação. Depois desse percurso, apresenta-se a seção “Textos selecionados”.

Entendemos que a seleção de poemas em cada volume faz parte de uma obra que foi pensada como uma unidade completa e, por sua vez, que cada volume ou obra foi pensado como parte de uma coleção, com um projeto de construção das figuras de autor e de leitor partilhado. Com isso em mente, a produção de dados a partir dos “textos selecionados” foi organizada, para fins de maior clareza, em um quadro sintético:

Quadro 2: Poemas selecionados de Tomás Antônio Gonzaga

Textos selecionados	Aspectos destacados em nota de rodapé ¹¹
<i>Marília de Dirceu</i> , parte I, liras I, II, IV, V, XIV, XVII, XVIII, XIX, XX, XXII, XXVIII, XXXIII	Temática da natureza, do amor e da passagem do tempo (1, 3, 13, 16); tom didático do poeta em relação à amada (4); esclarecimentos vocabulares e/ou informação histórica ou contextual necessária à compreensão do texto (5, 8, 9, 15, 19, 20, 23, 24, 26); metrificação, seus efeitos e/ou presença de refrão (6, 7, 12, 13, 18); antecipação de aspecto romântico e antecipação de aspecto naturalista na lira árcade (9, 17); diálogos intertextuais ou interdiscursivos e/ou invocação de outros poetas, obras e estéticas (2, 10, 11, 14, 21, 22, 25); recuperação de mitos (23, 24).
<i>Marília de Dirceu</i> , parte II, liras I, II, III, IV, XII, XIII, XV, XVI, XVII, XVIII, XIX, XXI, XXII, XXIV, XXVII, XXVIII, XXX, XXXVII	Informação biográfica relativa ao autor (27); recuperação de mitos (28, 29, 30, 34); espírito heroico e enfrentamento às perseguições (31); metrificação, seus efeitos e/ou presença de refrão (32); temática do eu (33); diálogo intertextual (35); temática “áurea mediocritas” (35); contradição entre sociedade de pastores e valores burgueses (36); tema da prisão e menção a masmorras em diversas liras (37).
<i>Marília de Dirceu</i> , parte III, liras II, III,	Recuperação de mitos (38, 40); recurso estilístico e seu efeito (39);

¹¹ O número de cada nota vem entre parênteses.

Textos selecionados	Aspectos destacados em nota de rodapé ¹¹
IV, V	diálogo intertextual (41).
<p><i>Cartas chilenas</i>, “Prólogo”, “Dedicatória aos grandes de Portugal”, “Epístola a Critilo”, primeira carta, segunda carta, terceira carta, quinta carta, décima carta, décima terceira carta</p>	<p>Ironia e/ou dispositivos de que o autor lançou mão (42, 44, 46); esclarecimentos vocabulares e/ou informação histórica ou contextual necessária à compreensão do texto (43, 47, 48, 50, 56, 57, 58, 66, 67, 68, 69, 71); informação sobre a autoria das cartas e/ou sobre como foi possível atribuí-la (45, 53); recuperação de mitos (49); encaminhamento da maneira como os versos devem ser compreendidos (51); forma do discurso (52); destaque à exploração do aspecto físico dos oponentes (54, 55); mudanças do foco discursivo (59, 60); descrição da natureza e rompimento da expectativa temática (61); diálogo intertextual ou interdiscursivo e/ou invocação de outros poetas e personagens históricos do contexto de Vila Rica por codinomes (62, 63, 64, 65, 70); esclarecimento sobre as escolhas no processo de seleção de trechos e sobre características dos trechos escolhidos (72, 73).</p>

Fonte: quadro produzido pela autora.

Nota-se, no quadro 2, que as 73 notas espargidas ao longo dos “Textos selecionados” abrangem uma ampla diversidade de aspectos de *Marília de Dirceu* e de *Cartas chilenas*. Conjugando as notas e

tentando reagrupá-las¹² em macrocategorias – embora, a rigor, seja arriscado e quase impossível distinguir entre dimensões que não se separam e que estão inapelavelmente articuladas na fatura poemática –, temos um quadro mais ou menos próximo ao que segue: há 65 menções a questões conteudísticas (temáticas, históricas, contextuais) e 13 menções a questões formais (métrica, refrão, figuras de linguagem, foco), sendo que algumas notas aludem às duas dimensões e, portanto, foram duplamente contabilizadas.

Embora a separação seja, em certo sentido, arbitrária, ela permite vislumbrar que, no momento de produção do volume sobre a poesia de Tomás Antônio Gonzaga, já se mostra, no âmbito teórico-metodológico – com repercussão no processo de formação de leitores, pela via da orientação àquilo que deve ser privilegiado na leitura –, uma inflexão da influência estruturalista e uma ascensão

¹² A contagem foi realizada com base na seguinte distribuição: CONTEÚDO: temática da natureza, do amor e da passagem do tempo (1, 3, 13, 16); tom didático do poeta em relação à amada (4); esclarecimentos vocabulares e/ou informação histórica ou contextual necessária à compreensão do texto (5, 8, 9, 15, 19, 20, 23, 24, 26, 43, 47, 48, 50, 56, 57, 58, 66, 67, 68, 69, 71); antecipação de aspecto romântico e antecipação de aspecto naturalista na lira árcade (9, 17); diálogos intertextuais ou interdiscursivos e/ou invocação de outros poetas, obras, estéticas e de personagens históricos de Vila Rica (2, 10, 11, 14, 21, 22, 25, 35, 41, 62, 63, 64, 65, 70); recuperação de mitos (23, 24, 28, 29, 30, 34, 38, 40, 49); informação biográfica relativa ao autor (27); espírito heroico e enfrentamento às perseguições (31); temática do eu (33); temática “áurea mediocritas” (35); contradição entre sociedade de pastores e valores burgueses (36); tema da prisão e menção a masmorras em diversas líras (37); informação sobre a autoria das cartas e/ou sobre como foi possível atribuí-la (45, 53); encaminhamento da maneira como os versos devem ser compreendidos (51); destaque à exploração do aspecto físico dos oponentes (54, 55); descrição da natureza e rompimento da expectativa temática (61); esclarecimento sobre as escolhas no processo de seleção de trechos e sobre características dos trechos escolhidos (72, 73). FORMA: metrificação, seus efeitos e/ou presença de refrão (6, 7, 12, 13, 18, 32); estilístico e seu efeito (39); ironia e/ou dispositivos de que o autor lançou mão (42, 44, 46); forma do discurso (52); mudanças do foco discursivo (59, 60).

de perspectivas que mobilizam a relação entre literatura, história e sociedade e que pautam a dimensão enunciativo-discursiva dos textos. Isso se evidencia, ainda mais, se notarmos que mesmo os comentários mais formais podem ser agenciados no tocante a seu efeito de sentido no texto, como podemos ver, textualmente, na nota 6, que comenta a lira II da primeira parte de *Marília de Dirceu*:

Observe que a metrificação do poema, desde a primeira estrofe, é de versos de sete sílabas (redondilha maior). Isto dá importância ao ritmo do poema: mais leve, mais saltitante, de grande popularidade. Aliás, o verso popular tem geralmente métrica de sete ou cinco sílabas (redondilha menor). (CAMPEDELLI, 1980, p. 12).

Possivelmente por supor que o leitor da coleção, dali por diante, seria capaz de produzir por conta própria sentidos para o uso de certa metrificação em outros contextos (o que evidencia a projeção de um leitor que, uma vez ensinado, dali por diante, poderá seguir mais autonomamente), nas notas seguintes, a obra não oferece uma hipótese explicativa quando chama a atenção para alguma peculiaridade formal “nova”; é o que se vê, por exemplo, nas notas 7 e 13: “Atente para a metrificação do poema: versos de cinco sílabas (redondilha menor). Veja também o refrão – muito frequente na poética gonzaguiana –, outro aspecto popular de sua obra.” (p. 12); e “Observe também que os versos são decassílabos, com exceção do quinto e oitavo de cada estrofe.” (p. 16).

Outro aspecto digno de atenção é que o conjunto dos textos do volume (biografia, cronologia e textos selecionados com notas de rodapé) parece cooperar para a produção de uma sobreposição entre as figuras do sujeito lírico (o “eu” que fala em *Marília de Dirceu*) e do poeta Tomás Antônio Gonzaga, como se percebe na nota 15: “A ‘outra pastora’ seria Laura (citada logo adiante). Consta que, antes

de conhecer Marília, Gonzaga teria mantido um idílio com esta moça.” (p. 18). A nota sobrepõe não apenas o eu poemático e Gonzaga, mas também a figura histórica de Maria Dorotéia e a musa Marília. Do ponto de vista do delineamento do leitor pressuposto por Campedelli (1980) e pelos demais agentes, parece que se supõe uma ausência de rigor no manejo das categorias de autor, poeta, “eu lírico” e um baralhamento das figuras ficcionais e dos personagens históricos.

Considerações finais

Feito o percurso acima, é preciso lembrar que “[...] além de um texto ser portador de conteúdo, constrói uma maneira de ler, uma técnica de leitura, um paradigma de livro.” (CHARTIER, 2001, p. 114). Desse modo, se nossos objetivos iniciais diziam respeito a conhecer a coleção, os modos como seleciona e apresenta um repertório de textos poéticos e, assim, a instituição de protocolos de leitura, o percurso parece devidamente cumprido: procuramos não apenas entender o conteúdo do volume analisado da coleção “Literatura Comentada”, mas as maneiras de ler, a ideia de leitura e de literatura que ali se inscreve.

Parece-nos que o papel da coleção, no contexto histórico de sua produção, publicação e circulação privilegiada, foi a formação do gosto literário dos sujeitos leitores, entendendo-se por “gosto” a “principal atividade cultural, entre as faculdades políticas dos homens” (ARENDDT, 1979, p. 277). Desse ponto de vista, a coleção teve um papel iminentemente político, pois democratizou o acesso a textos literários de qualidade, selecionados, comentados e mesmo didatizados por leitores críticos especializados. Formar o gosto deve permitir “discriminar qualidades e valores” e, portanto, enfrentar ou

mesmo superar “o hábito e a repetição do mesmo e conhecido” (MORTATTI, 2014, p. 32).

No caso particular do volume dedicado à obra de Tomás Antônio Gonzaga, legitima-se um repertório constituído, principalmente, pelos poemas da primeira parte de *Marília de Dirceu* e, subsidiariamente, pelos poemas de *Cartas chilenas*. Haja vista o destaque maior – já devidamente apontado – para a obra lírica, parece pertinente supor que se legitima como mais importante à constituição do leitor de literatura o manejo de questões literárias que propriamente a preocupação que parece animar a produção e circulação das *Cartas*. Ou seja: a abordagem evidente de questões políticas, embora seja importante (já que comparece com *Cartas chilenas*), goza de estatuto menor que a produção iminente lírica de *Marília de Dirceu*.

Pontuou-se, também, no contexto dos anos de 1980, por parte dos leitores especialistas (que produziram notas e textos que funcionam como protocolos de leitura da obra de Gonzaga, para leitores em formação) uma ascensão da dimensão enunciativo-discursiva dos textos, em detrimento de análises estritamente formais, de modo que a dinâmica de leitura se correlaciona com contextos sócio-históricos (especialmente aqueles tecidos por uma perspectiva de história que se desenha a partir de grandes fatos – como dão a ver as cronologias inseridas no volume, por exemplo).

As duas constatações sistematizadas nos parágrafos precedentes apenas aparentemente constituem uma contradição. Isso porque se considera, com Roger Chartier (2001), duplamente, que tanto a recepção dos textos é criativa (ou seja, possibilita o rompimento com a hegemonia estruturalista, naquele momento da crítica) quanto que o consumo de textos (por parte dos leitores-consumidores da coleção

“Literatura Comentada”) é imprevisível: ou seja, não necessariamente o encaminhamento de leitura proposto será seguido sem desconfiança por parte dos leitores-finais. Lembramos essa questão porque toda apropriação (tanto dos leitores-especialistas quanto dos leitores-finais da coleção) está encerrada em condições históricas variáveis e socialmente desiguais. Ou seja: nunca é possível afirmar com certeza os modos como os volumes da coleção foram lidos ao longo do tempo, e nem mesmo é possível afirmar com certeza quem constituiu, efetivamente, o corpo de leitores a que aqui se alude.

Outro aspecto importante a ser ressaltado é que a coleção cumpriu um importante papel histórico ao trazer para o centro da formação do leitor de literatura a leitura dos textos literários. Isso porque, embora pareça óbvio, a leitura de literatura, em muitos momentos, esteve em segundo plano frente a uma história tradicional da literatura (com foco em nomes, datas e episódios) e frente a uma discussão eminentemente teórica. Desse modo, o fato de a coleção dar a maior parte de suas páginas à discussão (via notas de rodapé) dos textos literários “eles mesmos” pode ser visto como um enfrentamento à política educacional do regime militar que valorizou aquilo que os textos “comunicavam”, do ponto de vista informacional, em detrimento da experiência estética singular e, portanto, subjetiva, única, irrepetível.

Diante de tudo isso, o foco esteve em compreender como leitores especializados processaram os “instrumentos críticos” e os “modos de inteligibilidade” (CHARTIER, 2001) para compreender as realidades daquele presente: um país com alarmantes índices de analfabetismo, em que a literatura não era satisfatoriamente ensinada-aprendida na escolarização formal de nível médio e que,

nos anos em questão, saía de uma ditadura civil-militar que cerceou o trabalho de intelectuais e artistas em múltiplos níveis e dimensões.

Ocupando um papel importante, a coleção em alguma medida didatizou e disseminou não apenas a literatura, mas os modos de se lê-la. Contudo, é preciso não ser “condescendente”, e nos lembrarmos de que a coleção não exerceu, propriamente, um papel de resistência (que também nunca se propôs a exercer); e, desse modo, confirmou um perfil em certa medida conivente com a demanda mais estritamente comercial: confirmando grandes nomes e uma tradição crítica que conferiu aos textos literários em si mesmos a primazia, à parte sua dimensão transformadora. Isso se fez especialmente notório quando se pondera sobre o tom celebratório da literatura em pauta, com a heroicização dos autores e a reafirmação do valor das obras como algo de inerente às próprias obras, e não decorrente de um longo e complexo processo sócio, histórico e cultural que implica exclusões e disputas de poder entre grupos com condições de vida muito díspares.

Desta feita, o que se pode sintetizar a respeito das orientações para a leitura de poesia é que, naquele momento, elas não se submetiam a uma diretriz única e que tentavam – embora sem pleno sucesso – dar a primazia ao objeto literário em pauta: de um lado, atentando à dimensão mais propriamente estética; de outro, correlacionando-o, também, à vida em sociedade nos contextos de produção e leitura dos poemas comentados: mesmo que se mover nessa trama complexa fosse análogo a andar sobre o fio de umaafiada navalha.

Referências

ARENDDT, Hannah. A crise na educação. In: _____. **Entre o passado e o futuro**. Trad. Mauro W. B. Almeida. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1979. p. 221-247.

BELO, André. **História & livro e leitura**. Belo Horizonte: Autêntica, 2008.

BRAIT, Beth. **Gonçalves Dias**. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Coleção Literatura Comentada).

CAMPEDELLI, Samira Youssef. **Tomás Antônio Gonzaga**. São Paulo: Abril Educação, 1980. (Coleção Literatura Comentada).

CAVALLO, Guglielmo; CHARTIER, Roger (Org.). **Histoire de la lecture dans le monde occidental**. 2. ed. Paris: Seuil, 2001.

CHARTIER, Roger. **Cultura escrita, literatura e história**: conversas de Roger Chartier com Carlos Aguirre Anaya, Jesús Anaya Rosique, Daniel Goldin e Antonio Saborit. Consultoria, supervisão e revisão técnica de Ilza Jardim. Tradução de Ernani Rosa. Porto Alegre: Artmed, 2001.

DALVI, Maria Amélia. A poesia contemporânea em livros didáticos e a formação de leitores escolarizados: a trapaça institucionalizada. **Revista Contexto**, Vitória. n. 20. Jul./Dez., 2011. Disponível em: < <http://periodicos.ufes.br/contexto/article/view/6532/4776> >. Acesso em: 29 out. 2015.

HALEWELL, Laurence. **O livro no Brasil**. 2 ed. São Paulo: Edusp, 2005.

HELLER, Bárbara; BRITTO, Luís Percival Leme de; LAJOLO, Marisa. **Álvares de Azevedo**. São Paulo: Abril Educação, 1982. (Coleção Literatura Comentada).

JOVER-FALEIROS, Rita. Prefácios e leitor(es)-modelo(s): instruções para uma máquina preguiçosa. **Alea**, Rio de Janeiro, v. 14/2, p. 217-230, jul./dez., 2012.

MORTATTI, Maria do Rosário. **Leitura, literatura e escola**: sobre a formação do gosto. 2. ed. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

RAMALHETE, Mariana Passos. **O leitor e a literatura juvenil**: um diálogo entre os prêmios literários Jabuti e FNLIJ e o PNBE. 2015. 156 p. Dissertação (Mestrado em Educação) – Universidade Federal do Espírito Santo, Vitória, ES, 2015.

**A PRESENÇA DA LITERATURA TRADUZIDA NO
SUPLEMENTO DOMINICAL LITERÁRIO *LETRAS & ARTES*
(1946-1954)**

*Eldinar Nascimento Lopes**

UFPA

eldinarnl@gmail.com

*Izabela Guimarães Guerra Leal***

UFPA

izabelaleal@gmail.com

RESUMO: O presente trabalho tem por objetivo catalogar as traduções literárias publicadas no suplemento literário *Letras & Artes*, do jornal *A Manhã*, do Estado do Rio de Janeiro, no período compreendido de 1946 a 1954, para dar continuidade e suporte às futuras pesquisas interessadas em analisar as traduções que circularam durante esse momento, bem como avivar as pesquisas acadêmicas nos periódicos brasileiros. Nesse contexto de abertura intercultural – e intelectual de nossa plêiade para outras formas de pensamento –, a presença do tradutor assume um importante papel dentro desse laço transformador, sobretudo, quando se descobre o esforço que nossos escritores-tradutores tiveram em divulgar uma literatura cada vez mais ampla, heterogênea e crítica.

Palavras-chave: Tradução. Letras & Artes. Formação cultural

* Mestranda do Curso de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará.

** Professora do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará.

*Historiadores de nossa vida intelectual vão buscar nas páginas do suplemento de A Manhã o frêmito de nossa vida indispensável à compreensão do instante cultural que atravessamos*¹³.

Fernando Ferreira de Loanda

Um dos suplementos literários que mais se destacou no contexto brasileiro do pós-guerra foi, certamente, o *Letras & Artes* que, segundo o comentário de Luigi Fiorentino na revista italiana *Ausonia*, seria “la migliore rivista letteraria del Brasile¹⁴”. Para José Condé¹⁵, em razão de ser considerada “a mais séria realização já empreendida no Brasil” e por tornar-se “uma verdadeira revista de arte, aplicada na valorização de nossa cultura e na exposição e no debate de nossos problemas estéticos e intelectuais”, o caderno, dirigido por Jorge Lacerda, tornou-se uma das principais referências na América Latina para a divulgação, no exterior, de expressões e valores estéticos nacionais e para a expansão cultural em razão de uma abertura à escrita e ao pensamento estrangeiros, o que tornou a tradução uma das principais protagonistas desse suplemento.

A diversidade de poemas, contos, textos críticos, divulgação de livros traduzidos, entrevistas com os tradutores, até mesmo de ensaios debatendo sobre o valor da tradução, foi muito importante não somente para valorizar o trabalho do tradutor como também expor ao leitor a importância da circulação da literatura mundial para cultura brasileira. Nesse contexto de abertura intercultural e

¹³ Manifestação recebida no 2º aniversário do Suplemento Literário *Letras & Artes*, 1948, ano III, ed. 85, p. 10. 16 de maio de 1948

¹⁴ *LETRAS & ARTES*, 1948, ano III, ed. 96, p.2, 22 de agosto de 1948.

¹⁵ *DE CONDÉ*, José, *Letras & Artes*, 1947, ano II, ed. 41, p.3, 11 de maio de 1947.

intelectual para outras formas de pensamento, a presença do tradutor assume um importante papel como agente transformador, sobretudo, quando se descobre o esforço que nossos escritores-tradutores tiveram em divulgar uma literatura cada vez mais ampla, heterogênea e crítica, ambicionando, assim, trabalhar a pluralidade cultural como uma abertura para a transformação do conhecimento. Tanto é que, no ano de 1951, o suplemento insistia na necessidade de ser instituído, no Brasil, um “Prêmio para Tradutores”, a ser conferido à melhor tradução do ano¹⁶.

Nesse sentido, as traduções divulgadas no *Letras & Artes* podem ser entendidas como um terreno de aprendizagem cujas regras admitem a coexistência, em igualdade, dos diferentes. Sem esquecer, contudo, que os escritores selecionados por todos os tradutores representam grande importância no cenário literário e, sobretudo, representam grandes figuras históricas e políticas que participaram ativamente de uma militância social e ideológica, ou seja, são autores-chave para a ressurreição de uma grande consciência nacional, o que é comentado pelo escritor e colaborador Edgard Cavalheiro nesse caderno em 1946:

Em pleno Estado Novo, por volta de 1941-42, era proibido, como todos sabem, falar em Democracia. O DIP era rigoroso, mas seus escribas e policiais eram, em compensação, de uma burrice fenomenal. Eles proibiam louvores à Democracia, mas a gente escapulia de mil e uma maneiras. Uma delas, era falar mal do fascismo, ou exaltar vítimas desse mesmo nefando fascismo. Elogiar [García] Lorca, em 41 ou 42, era pretexto para meter a ronca em Franco e na Falange, e por tabela, no Getúlio e Estado Novo. O Fascismo é inimigo da Poesia! Era uma boa fase que reunia o verdadeiro ao útil. Colaborador mais ou

¹⁶ EDITOR. Suplemento *Letras & Artes*. Rio de Janeiro, ano IV, ed. 207, 20 maio 1951.

*menos assíduo da imprensa paulista, obrigado a “cavar” assuntos, e assuntos de ordem literária, está claro, o assunto Lorca tinha que se impor. Acontece que o poeta era mais do que um bom pretexto: era, realmente, um grande poeta, um grande dramaturgo, a maior figura da Espanha contemporânea.*¹⁷

Sobre a presença do tradutor, é possível dizer que o volume de colaboradores atuando nesse semanário foi surpreendente: ao todo foram 94 escritores, dos quais muitos colaboravam diversas vezes, como Dora Ferreira, Guilherme de Almeida e Manuel Bandeira. Vemos, portanto, que os próprios tradutores eram escritores renomados, e isso, de todo modo, foi muito importante por dignificar a imagem do suplemento. Ora, o jornal prezava por um prestígio social, afinal, era lido por políticos e letrados, e mostrar excelentes escritores da mais alta categoria fluentes em outras línguas confere credibilidade tanto para o trabalho do tradutor quanto para a reputação da gazeta.

E isso talvez já seria uma forma sutil de diferenciar qual tipo de leitor tem acesso ao suplemento: um leitor que sabe julgar se a tradução é boa ou ruim e que muito provavelmente poderia conhecer a língua estrangeira, ou mesmo ser um leitor estrangeiro.

O Campeonato Acadêmico de Tradução¹⁸ ilustra bem isso. Embora tenha sido publicado apenas em duas edições do suplemento *Letras & Artes*, a finalidade do jogo consistiria em exibir ao leitor diferentes formas de traduções provenientes de um único poema. A obra estrangeira foi escolhida pelo ex-ministro do Supremo Tribunal Federal, Aaulfo de Paiva, e os participantes apresentariam suas

¹⁷CAVALHEIRO, Edgard. Suplemento *Letras & Artes*, Rio de Janeiro, ano I, ed. 17, 6 out. 1946.

¹⁸ O Campeonato Acadêmico de Tradução. Suplemento *Letras & Artes*, Rio de Janeiro, ano IV, ed. 149, 1º jan. 1950.

versões para serem “julgadas” pelo público e, claro, por Paiva. Gustavo Barroso, Olegário Mariano e Manuel Bandeira atenderam ao pedido do ex-ministro e propuseram a tradução de um poema francês. Essa “brincadeira” produz um grande efeito positivo às nossas letras, visto que desperta o leitor para a construção de uma rede discursiva dinâmica, variável e interativa das obras traduzidas, isto é, o leitor não somente poderia decidir qual tradução mais lhe agradou como também “participar da brincadeira” escrevendo sua versão e encaminhando à Redação.

Sobre isso, em termos comparativos com a escrita estrangeira, mostra-nos quão criativos e inovadores são os nossos homens de letras, sobretudo por revelar as múltiplas possibilidades de manipulação do texto fonte. Podemos dizer então que esses “propósitos” afastam, assim, o pensamento atravancador de que a nossa literatura, por não sermos falantes do francês ou do inglês, enquadra-se sempre em uma perspectiva periférica, de apagamento – para não falar de desprestígio – diante dos tão conhecidos escritores franceses e ingleses. Essa foi, aliás, a justificativa interpretada por Manuel Bandeira acerca da desvalorização das nossas letras no contexto mundial:

*Parece-me que poetas como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes, Schmidt, Augusto Meyer, Vinícius e outros estão em pé de igualdade com um Éluard ou um Aragon, na França, ou um Spender e um Auden, na Inglaterra. Os nossos teriam certamente o renome universal dos outros, se o nosso idioma tivesse a universalidade do francês e do inglês*¹⁹.

¹⁹ LETRAS E ARTES. *A Manhã*, ano I, ed. 13, 25 agosto de 1946.

Outro recurso importante lançado pelos suplementos para a valorização do escritor nacional foi o de, no geral, publicar as traduções ao lado das produções literárias brasileiras, não havendo, portanto, distinção. Percebe-se, então, certo grau de aproximação não no sentido *ipsis litteris* da palavra, mas no pensamento de que, em uma mesma edição, as nossas literaturas, a nossa língua, o nosso modo de percepção da vida e a nossa estética compartilhavam o mesmo espaço com outras literaturas e outros modos de escrita literária, sejam obras desconhecidas estrangeiras ao lado de obras de autores canônicos brasileiros, sejam produções de escritores novatos ao lado de obras estrangeiras famosas. Isso não somente demonstra respeito pela nossa escrita, valorizando-a, mas também denota certo grau de comparação, permitindo com que as nossas letras nacionais estejam em pé de igualdade com célebres escritores da literatura mundial. Ou, ao contrário, escritores estrangeiros é que estão em pé de igualdade com os nossos. Pois, como alega Peter Burke (2008, p. 91), “as aparências da página impressa funcionam como uma série de deixas para os leitores, encorajando-os a interpretar o texto de uma maneira e não de outra”.

Em vista disso, devemos notar, mesmo rapidamente, que essa forma de pensamento situada quase como um pêndulo de leitura, em que o leitor faz movimentos cheios de idas e vindas, notabiliza-se não somente pelas riquezas culturais e literárias propiciadas por esse tipo de edição, como também pelo trabalho de análise crítica dos leitores perante as obras. Ao percebermos que esse tipo de estrutura se realiza como um importante disseminador de ideologia e de uma forma diferente de percepção sobre as nossas letras, considera-se que os suplementos não poderiam ser destinados a qualquer leitor,

mesmo que sua inserção se dê em um dos veículos de comunicação mais acessíveis e populares da época.

Esse emparelhamento das literaturas nacional e estrangeira, posto quase como uma prova à qualidade de nossa escrita, alinha-se também a outra questão que diz respeito à formação cultural a partir do contato com outros costumes, e que diretamente levanta a discussão sobre a formação da história brasileira: essas diversas literaturas abordadas no suplemento vieram incorporar ao pensamento do circuito brasileiro novas transformações no modo de ler e sentir o texto literário, sugerindo novas composições que permitem uma crítica verdadeiramente universal, intensamente cosmopolita ao campo da literatura, do conhecimento e, especialmente da cultura, pois, como bem destaca Homi Bhabha (2013, p.21), a diferença cultural não se classifica como algo conceitualmente estático, mas articula-se sempre na flexibilidade de sujeitos, pensamentos, tempos, ideais:

Representação da diferença não deve ser lida apressadamente como reflexo de traços culturais ou étnicos preestabelecidos, inscritos na lápide fixa da tradição. A articulação social da diferença (...) é uma negociação complexa, em andamento, que procura conferir autoridade aos hibridismos culturais que emergem em momentos de transformação histórica (...) Ao reencontrar o passado, este introduz outras temporalidades culturais incomensuráveis na invenção da tradição. Esse processo afasta qualquer acesso imediato a uma identidade original ou a uma tradição “recebida”. Os embates de fronteira acerca da diferença cultural têm tanta possibilidade de serem consensuais quanto conflituosos; podem confundir nossas definições de tradição e modernidade, realinhar as fronteiras habituais entre o público e o privado, o alto e o baixo, assim como desafiar as expectativas normativas de desenvolvimento e progresso.

Isso quer dizer que, à medida que a hibridez, os espaços multiculturais e o cosmopolitismo literário oriundos pela tradução se disseminam nesse caderno, a identidade brasileira pode ser vista como um emaranhado de domínios que traçam um estado sempre de construção do presente, inovação do passado e criação do futuro a partir do momento que anexa à sua cultura obras como Stéphane Mallarmé, Cervantes, Thomas Mann, Victor Hugo, Anton Tchekhov e outros, ao lado de Vinicius de Moraes, de Murilo Mendes, de Andréa Gama Fernandes, de Lia Dutra, de Rosário Fusco, de Haroldo Maranhão, de Dinah Silveira de Queiroz, de José Simeão etc. E conduzir os leitores a essa política construtiva, em que são estabelecidos elos políticos, sociais e estéticos, compreendendo principalmente o presente como canal indissociável do passado, aponta certa maneira de entender a realidade que nos cerca, pois, “além de atuarem no processo de formação e transformação de uma literatura nacional como gestos antropofágicos de tradição e culturas que passam pelo estrangeiro e pelo próprio” (GUIMARÃES, 2013,p.44), são também reconhecidos traços que marcam o discurso como moderno, visto que esses deslocamentos de escritas passadas partem de uma releitura com o presente e de um diálogo com a nossa cultura, pois está claro que a literatura traduzida toma determinados contornos significativos na sociedade, pois projeta para a cultura acolhedora toda uma forma de pensamento e de vida estrangeiros que sugerem outras formas de reflexões para a sua própria formação e, ao mesmo tempo, permite que a cultura que está sendo revelada e introduzida seja desdobrada em novas construções críticas de compreensão do mundo, da história, da escrita, do homem, de outras formas de sentimento.

O suplemento literário *Letras & Artes* iniciou suas atividades em 1946 e parou em 1954. Na conjuntura mundial, foi um período bastante problemático no que se refere às experiências e às relações humanas causadas pelo trauma das grandes guerras mundiais, e para o contexto brasileiro foi um momento de “abertura” do período varguista, ou seja, o momento era propício para se discutir sobre liberdade, democracia e sociedade em um tempo em que o homem mudou o modo de atuar e de refletir diante das novas transformações que ocorreram nos espaços da política, da economia, da ciência, da tecnologia, da geografia, do tempo. De um modo geral, as obras literárias traduzidas refletem isso.

Catálogo dos textos literários traduzidos (de 1946 a 1954)

1946

Quadro 1: esquematização das traduções publicadas no ano de 1946 no suplemento *Letras & Artes*

ANO/Nº	IDIOMA ORIGINAL	TRADUTOR	AUTOR TRADUZIDO	TÍTULO DA OBRA	POEMA	TEATRO	CRÍTICA	CONTO
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 7, 30 de junho de 1946	Alemão	Tasso da Silveira	Gertrud Von Le Fort	I e II	2			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 8, 14 de julho de 1946	Espanhol (Bolívia)	Ascendino Leite	Botelho Gozalvez	Sangue no Trópico				1

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 9, 21 de julho de 1946	Russo	Manuel Bandeira	Anton Tchekhov	Vanka				1
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 9, 21 de julho de 1946	Alemão	Dora Ferreira da Silva	Rainer Maria Rilke	Oitava Elegia de Duíno	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 11, 11 de agosto de 1946	Espanhol (Argentina)	Acácio França	Roberto Payró	Adão e o Macaco				1
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 14, 8 de setembro de 1946	Alemão	Dora Ferreira da Silva	Rainer Maria Rilke	Nona Elegia de Duíno	1			

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 14, 8 de setembro de 1946	Inglês (Inglaterra)	Eugênio Gomes	John Galsworthy	Filantropia				1
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 15, 15 de setembro de 1946	Francês	Xavier Placer	Arthur Rimbaud	Os corvos; e Realeza	1			1
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 18, 13 de outubro de 1946	Inglês (Estados Unidos)	Bezerra de Freitas	Andrew Preston Peabody	Pensamento	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 20, 2 de novembro de 1946	Francês	x	Charles Baudelaire	O mau vidraceiro				1

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 23, 1º de dezembro de 1946	Alemão	Manuel Bandeira	Rainer Maria Rilke	Torso Arcaico de Apolo, do volume Poemas Novos			1	
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 25, 15 de dezembro de 1946	Espanhol (Espanha)	Álvaro Gonçalves	Luigi Fiorentino	Pares		1		
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 14, 14 de abril de 1946	Alemão	Dora Ferreira da Silva	Rainer Maria Rilke	Quarta Elegia de Duíno	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 14, 14 de abril de 1946	Alemão	Dora Ferreira da Silva	Rainer Maria Rilke	Terceira Elegia de Duíno	1			

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 16, 22 de setembro de 1946	Francês	Claudio Tavares Barbosa	Charles Autrand	Poema	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 16, 22 de setembro de 1946	x	Adalardo Cunha	x	Culpado				1

1947

Quadro 2: esquematização das traduções publicadas no ano de 1947 no suplemento *Letras & Artes*

ANO/Nº	IDIOMA ORIGINAL	TRADUTOR	AUTOR TRADUZIDO	TÍTULO DA OBRA	POEMA	TEATRO	CRÍTICA	CONTO
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano II, ed. 30, 2 de fevereiro de 1947	Indiano	Abgard Renault	Rabindranath Tagore	Pássaros perdidos	1			

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 33, 2 de fevereiro de 1947	Alemão	Dora Ferreira da Silva	Rainer Maria Rilke	Décima Elegia de Duíno	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 50, 3 de agosto de 1947	Inglês (Inglaterra)	Bezerra de Freitas	John Ruskin	Opiniões de Ruskin			1	
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 37, 6 de abril de 1947	Francês	x	Apenas autor: François Maynard	En Attendant la mort	1			

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 37, 6 abril 1947	Espanhol (Espanha)	Manuel Bandeira	Autor não identificado	À Cristo crucificado	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 64, 9 de novembro de 1947	Alemão	José Geraldo Vieira	Rainer Maria Rilke	Um dos Sonetos a Orfeu	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 41, 11 de maio de 1947	Francês	Eugênio Gomes	Victor Hugo	Puissance égale bonté				1

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 61, 12 de outubro de 1947	Alemão	Leony de Oliveira Machado	Goethe	Erllonig	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 38, 13 de abril de 1947	Alemão	José Geraldo Vieira	Rainer Maria Rilke	A morte da bem-amada	1			
	Francês	Onestaldo de Pennafort	Paul Verlaine	Luar	1			

		Guilherme de Almeida	Stéphane Mallarmé	Brisa Marinha	1			
		Celso Vieira	Arthur Rimbaud	As vogais	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 32, 16 de fevereiro de 1947	Alemão	Lúcio Cardoso	Rainer Maria Rilke	Rilkeana			1	

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 51, 17 de agosto de 1947	Francês	Manuel Bandeira	Francis James	Meu humilde amigo	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 62, 19 de outubro de 1947	Espanhol (Uruguai)	Catharina Cannabrava	José Enrique Rodó	A filosofia do D. Quixote e o descobrimento da América			1	
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 62, 19 de outubro de 1947	Espanhol (Espanha)	Napoleão Agustín Lopes	Miguel de Unamuno	O encontro de Quixote com a falsa Dulcinea				

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 62, 19 de outubro de 1947	Inglês	Bezerra de Freitas	Oscar Wilde	Cousas que Wilde realmente disse			1	
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, 25 de maio de 1947	Francês	Brito Broca	Sainte-Beuve	Os venenos de Sainte-Beuve				
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 39, 27 de abril de 1947	Francês	Abgar Renault	Abgar Renault	Cultes	1			

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 60, 28 de setembro de 1947	Francês	Brito Broca	Antoine Rivarol	O espírito de Rivarol			1	
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 39, 27 de abril de 1947	Inglês	Maria Amélia Salgado Loureiro	Oscar Wilde	O jovem rei				1
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano II, ed. 36, 30 de fevereiro de 1947	Russo	Xavier Placer	Anton Tchekhov	O candelabro				1

1948

Quadro 3: esquematização das traduções publicadas no ano de 1948 no suplemento *Letras & Artes*

ANO/Nº	IDIOMA ORIGINAL	TRADUTOR	AUTOR TRADUZIDO	TÍTULO DA OBRA	POEMA	TEATRO	CRÍTICA	CONTO
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano II, ed. 76, 18 de fevereiro de 1948	Inglês	Maria da Saudade Cortesão	David Gascoyne	O Barranco	1			

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano II, ed. 72, 11 de janeiro de 1948	Alemão	Victor Wittkowski	Goethe	Canto de morte dum prisioneiro (1782) – Todeslied Eines Gefangenen (1782)	1			
				Canto de amor dum selvagem (1782) - Liebeslied Eines Wilden (1782)	1			
				Brasileira (1825) – Brazilianisch (1825)	1			

				Literatura Universal – Weltliteratur	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano II, ed. 72, 11 de janeiro de 1948	Inglês	Maria da Saudade Cortesão	T. S. Eliot	Côro	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano II, ed. 77, 7 de março de 1948	Francês	Celina Aguirre	Charles Cros	O Bilboquê				

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano II, ed. 79, 11 de março de 1948	Francês	Celina Aguirre	Henri Michaux	Intervenção				1
				De cama				1

1949

Quadro 4: esquematização das traduções publicadas no ano de 1949 no suplemento *Letras & Artes*

ANO/Nº	IDIOMA ORIGINAL	AUTOR TRADUZIDO	TRADUTOR	TÍTULO DA OBRA	POEMA	TEATRO	CRÍTICA	CONTO
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano III, ed. 111, 9 de janeiro de 1949	Espanhol (Argentina)	Pedro Juan Vignale	Manuel Bandeira	Rosa D'alva	1			

	Francês	Paul Verlaine		No ermo da mata	1			
	Espanhol (México)	Manuel Gutiérrez Nájera		Último Instante	1			
	Espanhol (Espanha)	Juan Ramón Jiménez		Deus do Amor (canção)	1			

				Noite (canção)				
				Universo (canção)				
	?	Autor desconheci do		A Cristo crucificado (canção)	1			

		Elizabeth Barret Browning		Soneto				
	Alemão	Rainer Maria Rilke	Paulo Quintela	Nascimento de Vênus				
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano III, ed. 113, 23 de janeiro de 1949	Espanhol (Chile)	Gabriela Mistral	Manuel Bandeira	O pensador de Rodin	1			

Suplemento Letras & Artes. A <i>Manhã</i> , ano III, ed. 114, 6 de fevereiro de 1949	Espanhol (Espanha)	Juan Ramón Jiménez	Silvio Julio	Pastorelas I, II, III, IV, V, VI	1			
Suplemento Letras & Artes. A <i>Manhã</i> , ano III, ed. 115, 13 de fevereiro de 1949	Francês	Pierre de Ronsard	Manuel Bandeira	Soneto	1			
Suplemento Letras & Artes. A <i>Manhã</i> , ano III, ed. 115, 13 de fevereiro de 1949	Francês	John Perse	Maria da Saudade Cortesão	Anabase	1			

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano III, ed. 17, 6 de maio de 1949	Alemão	Rainer Maria Rilke	Paulo Quintela	Apaga-me os olhos	1			
				Vizinho	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano III, ed. 120, 3 de abril de 1949	Alemão (Áustria)	Stefan Zweig	Manuel Bandeira	? Último poema de S.Z	1			

	Alemão	Friedrich Hölderlin	Manuel Bandeira	Metade da vida	1			
Suplemento Letras & Artes. A Manhã, ano III, ed. 121, 10 de abril de 1949	Francês	Paul Claudel	Carlos Drummond de Andrade	Crucifixo: A cabeça vista da direita	1			
				Crucifixo: A cabeça visto da esquerda	1			

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano III, ed. 122, 14 de abril de 1949	Espanhol	?	Manuel Bandeira	A Cristo crucificado	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano III, ed. 124, 8 de maio de 1949	Francês	Charles Baudelaire	Guilherme de Almeida	Recolhime nto	1			
	Hindu	Rabindrana th Tagore	Maria da Saudade Cortesão	Lenda de Ahalya	1			

<p>Suplemento Letras & Artes. A <i>Manhã</i>, ano III, ed. 125, 15 de maio de 1949</p>	<p>Francês</p>	<p>Maurice Maeterlinck</p>	<p>Guilherme de Almeida</p>	<p>L'infidèle – O infiel</p>	<p>1</p>			
				<p>J'ai cherché trente ans, mês soeurs – Busquei trinta anos, irmãs</p>	<p>1</p>			

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano III, ed. 126, 22 de maio de 1949	Italiano	Stecchetti	Carlos Sá	No outono	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano III, ed. 127, 5 de junho de 1949	Espanhol (Cuba)	Mariano Brull	Manuel Bandeira	Marinha	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano III, ed. 132, 24 de julho de 1949	Francês	Albert Camus	Agostinho Olavo	Teatro de Camus	1			

	Francês	Claude Roy	Claudio Tavares Barbosa	Aventuras de um Bom Rapaz no país dos Grandes Homens				1
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano III, ed. 132, 24 de julho de 1949	Francês	Albert Camus	Maria da Saudade Cortesão	Um moralista da revolta: Chamfort			1	
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano III, ed. 135, 28 de agosto de 1949	Alemão	Goethe	Leony de Oliveira Machado	Elegia de Marienbad	1			

			Manuel Bandeira	Anelo	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano III, ed. 135, 28 de agosto de 1949	Espanhol	Rafael Alberti	Antônio Rangel Bandeira	Azul	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano III, ed. 140, 9 de outubro de 1949	Inglês	Edgar Allan Poe	Aurélio de Lacerda	O barril de “amontillad o”				1

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano III, ed. 140, 9 de outubro de 1949	Inglês		Fernando Pessoa	Annabel Lee	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano III, ed. 142, 23 de outubro de 1949	Italiano	Luigi Fiorentino	Manuel Bandeira	Escalada ao céu	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano III, ed. 143, 6 de novembro de 1949	Alemão	(Friedrich V. Hardenberg) Novalis (1772- 1201)	Herculano de Carvalho	Quando não mais (Wenn nicht mehr...)	1			

		D. H Lawrence (1885- 1930)		Apelo à Morte (call into Death)	1			
	Inglês	Louis Untermeyer		Caliban nas minas de carvão (Caliban in coal mine)	1			
		Rupert Brooke (1887 - 1915)		Os mortos (the dead)	1			

	Alemão	Stefan George		Que aconteceu (Was ist (sic)chehn	1			
	Inglês	Christina Rossetti		Lembra-te (Remember)	1			
	Italiano	Nicolau Maquiavel		A ocasião (L'occasion e)	1			

		Giacomo Leopardi (1798-1837)		O infinito (L'infinito)	1			
	Polonês	Andreas Gryphius (1616-1664)		Miséria Humana (Menschliches Elendi)	1			
	Francês	E. Verhaeren (1885-1916)		Esboço de Claustro (Croquis de Cloitre)	1			

	Francês	Albert Samain (1852-1919)		A esfinge (Le Sphinx)	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano III, ed. 143, 6 de novembro de 1949	Inglês	Edgar Allan Poe	Milton Amado	A Alguém no Paraíso				
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano III, ed. 145, 20 de novembro de 1949	Alemão	Friedrich Hölderlin	Herculano de Carvalho	A Pátria	1			

			Manuel Bandeira	Outrora e Hoje	1			
Suplemento Letras & Artes. A <i>Manhã</i> , ano III, ed. 146, 4 de dezembro de 1949	Português	Camões	Fernando Pessoa	Soneto “Minha alma gentil, que te partiste”	1			

1950

Quadro 5: esquematização das traduções publicadas no ano de 1950 no suplemento *Letras & Artes*

ANO/Nº	IDIOMA ORIGINAL	TRADUTOR	AUTOR TRADUZIDO	TÍTULO DA OBRA	POEMA	TEATRO	CRÍTICA	CONTO
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed. 167, 11 de junho de 1950	Alemão	Paulo Quintela	Rainer Maria Rilke	O Licorne	1			

				A morte do poeta	1			
				Fonte romana (Borghese)	1			
				Apaga-me os olhos	1			

				Hora grave	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed. 155, 19 de fevereiro de 1950	Francês	Onestaldo Pennafort	Paul Verlaine	Colombina	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed. 167, 1º janeiro de 1950	Francês	Darcy Damasceno	Paul Valéry	Cemitério marinho	1			

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed. 149, 1º de janeiro de 1950	Inglês	Milton Amado	Edgar Allan Poe	Os sinos	1			
	Espanhol	Paulo Mendes Campos	Rosália de Castro	O toque D'alva	1			
	francês	Olegário Mariano	?	“La vie est vaine”	1			

		Manuel Bandeira			1			
		Gustavo Barroso			1			
		Ana Angélica Dupont						
	Inglês	Herculano de Carvalho	Stephen Spender	A locomotiva	1			
	Francês	Guilherme de Almeida	Stephane Mallarmé	Brisa marinha	1			

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed. 149, 8 de janeiro de 1950	Português	?	Fernando Pessoa	“A faina já terminou. O martelo foi repousado”	1			
	Espanhol (Uruguai)	Manuel Bandeira	Jules Supervielle	O Apelo	1			
	Alemão	Herculano de Carvalho	Richard Wagner	Morte de Isolda	1			
	Espanhol (Chile)	?	Stella Corvalan	la mujer	1			

				La madre	1			
				La artista	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed. 151, 15 de janeiro de 1950	Francês	Olegário Mariano	Miguel Zamacois	O Zéfiro	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed. 151, 22 de janeiro de 1950	Francês	Hernani T. Sant' Ana	?	“La vie est vaine”	1			

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed. 153, 5 de fevereiro de 1950	Inglês	Raimundo Magalhães Junior	Oscar Wilde	Requiescat	1			
	Francês	?	Jacques Maillart	O mar	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed. 153, 5 de fevereiro de 1950	Inglês	P.M.C	Helen Gardner	Poeta maior e poeta menor			1	
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed. 156, 5 de março de 1950	Francês	Raymundo Magalhães Junior	Rimbaud	As catadeiras de piolho – Les chercheuse s de poux	1			

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed. 173, 6 de agosto de 1950	Alemão	Herculano de Carvalho	Nikolaus Lenau	Céu triste	1			
	Francês	Oswaldo Orico	Verhaeren	Fonterabia	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed, 163, 7 de maio de 1950		?	Georges Fourest	O Cid – Le Cid				
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed. 150, 8 de janeiro de 1949	Alemão	Adolfo Casais Monteiro	Franz Kafka	A porta da Lei				1

<p>Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i>, ano IV, ed. 170, 4 de julho de 1950</p>	<p>Inglês</p>	<p>Péricles Eugênio da Silva Ramos</p>	<p>Shakespeare</p>	<p>Soneto I</p>				
				<p>Soneto II</p>				
				<p>Soneto III</p>				
				<p>Soneto IV</p>				

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed 170, 9 de julho de 1950	Romeno	Maluh de Ouro Preto	Constantin Virgil Gheorghiu	Em torno da tradução da “Vigésima quinta hora”			1	
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed 177, 10 de outubro de 1950	Francês	Edmundo Costa	Paul Verlaine	A hora propícia	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed. 178, 10 de setembro de 1950	Francês	Guilherme de Almeida	Charles Baudelaire	Recolhimento	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed. 167,	Espanhol	-	Unamuno	El Cristo de Velasquez	1			

11 de junho de 1950								
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed. 157, 12 de março de 1950	Inglês	Manuel Bandeira	John Donne	Por quem os sinos dobram	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed. 157, 12 de março de 1950	Mandarim	Camilo Pessanha	Uang Shan Jen (1472-1528)	Ascensão ao miradoiro do Kiang	1			
			Uang Ling Hsiang (1500)	Sobre o terraço	1			

			Pien Kung (1500)	Soledade	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed 171, 16 de julho de 1950	Francês	Herculano de Carvalho	Charles Peguy	O adeus ao rio Mosa	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed. 175, 20 de agosto de 1950	Espanhol (Cuba)	Herculano de Carvalho	José Maria Heredia	Fuga dos Centauros	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed. 165, 21 de maio de 1950		R. Magalhães Junior	Alexandre Pushkin (1799-1837)	“Num reino de alto renome”	1			

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed. 172, 23 de julho de 1950	Inglês	Adolfo Casais Monteiro	Langston Hughes	“Sou negro”	1			
	Francês	Manuel Bandeira	Pierre de Ronsard	“Foi para vós que ontem colhi, senhora”	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano IV, ed. 165, 25 de maio de 1950	Inglês	Lúcio Bauerfeldt	Somerset Maugham	O amigo				1

1951

Quadro 6: esquematização das traduções publicadas no ano de 1951 no suplemento *Letras & Artes*

ANO/Nº	IDIOMA ORIGINAL	TRADUTOR	AUTOR TRADUZIDO	TÍTULO DA OBRA	POEMA	TEATRO	CRÍTICA	CONTO
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 195, 18 de fevereiro de 1951	Italiano	Manuel Bandeira	Araldo Sassone	Despertar sem passado	1			
				Outono	1			

				Felicidade	1			
				Santa Maria	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 204, 24 de março de 1951	Italiano	Manuel Bandeira e Luce Ciancio	Mario Vitale	Vida	1			

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 205, 6 de junho de 1951	Inglês	M. B. L. L	Edgar Allan Poe	Só	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 208, 27 de maio de 1951	?	C. Lacerda	?	Poesias XLIX	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed 211, 14 de junho de 1951	Italiano	Manuel Bandeira	Luigi Fiorentino	Como a luz vive	1			

				Adeus sonho	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 222, 24 de junho de 1951	Francês	Oswaldo Orico	Emile Verhaeren	O Amor	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed 213, 1º de julho de 1951	Inglês	Breno Accioly	Sherwood Anderson	Aventura				1

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 213, 1º julho de 1951	Francês	Paulo Mendes Camps	Jacques Prévert	Como por milagre	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 191, 2 de janeiro de 1951	Espanhol	Lygia Fagundes Telles	Miguel de Unamuno	João Manso				1
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 194, 11 de fevereiro de 1951	Francês	Herculano de Carvalho	Pierre de Ronsard	Soneto a Helena	1			

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 197, 11 de março de 1951	Espanhol	Manuel Bandeira	Rubén Darío	Sonatina	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 190, 7 de janeiro de 1951	Inglês	Manuel Bandeira	Elizabeth Barrett Browning	Soneto	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 223, 16 de setembro de 1951	Italiano	B.B	Ignazio Silone	O hóspede				1

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 223, 16 de setembro de 1951	Inglês	Bezerra de Menezes	H. W Longfellow	A catedral	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 228, 4 de novembro de 1951	Espanhol	Breno Accioly	Miguel Unamuno	As tesouras				1
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 223, 16 de setembro de 1951	Alemão	João Accioli	Rainer Maria Rilke	Outonal - Herbststim mung	1			

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 224, 23 de setembro de 1951	Espanhol	Carmen Mendes Viana	Elisabeth Mulder	A adolescente de pedra				1
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 226, 18 de outubro de 1951	Alemão	João Accioli	Georg Trakl	Canto da noite - Nachtlied	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VI, ed. 216, 22 de julho de 1951	Espanhol (Uruguai)	Breno Accioly	Horacio Quiroga	Barcos				1

1952

Quadro 7: esquematização das traduções publicadas no ano de 1952 no suplemento Letras & Artes

ANO/Nº	IDIOMA ORIGINAL	TRADUTOR	AUTOR TRADUZIDO	TÍTULO DA OBRA	POEMA	TEATRO	CRÍTICA	CONTO
Suplemento Letras & Artes. A Manhã, ano VII, ed. 256, 13 de julho de 1952	Italiano	Vicente Augustus Carnicelli	Luigi Fiorentino	Doce alento tépido do mar	1			

Suplemento Letras & Artes. A Manhã, ano VII, ed. 262, 7 de setembro de 1952	Inglês	Olivia Krahenbuhl	John Donne	Despedida sem lamentação	1			
Suplemento Letras & Artes. A Manhã, ano VII, ed. 270, 16 de novembro de 1952	Alemão	João Accioli	Georg Trakl	Lamentação - Klage	1			
Suplemento Letras & Artes. A Manhã, ano VII, ed. 273, 14 de dezembro de 1952			Werner Hundertmark	Prece - Gebet	1			

1953

Quadro 8: esquematização das traduções publicadas no ano de 1953 no suplemento *Letras & Artes*

ANO/Nº	IDIOMA ORIGINAL	TRADUTOR	AUTOR TRADUZIDO	TÍTULO DA OBRA	POEMA	TEATRO	CRÍTICA	CONTO
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VIII, ed. 276, 11 de janeiro de 1953	Espanhol (Cuba)	Vicente Jusselino	Heredia	Os conquistadores	1			

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VIII, ed. 279, 8 de fevereiro de 1953	Alemão	João Accioli	Goethe	Alegre e triste – Freudvoll und leidvoll	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VIII, ed. 281, 1º de março de 1953	Italiano	Vicente Augustus Carnicelli	Salvatore Quasimodo	Repouso da erva	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VIII, ed. 292, 7 de junho	Espanhol	Terezinha Eboli	Sergio Honorato	Interior				1

de 1953								
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VIII, ed. 277, 18 de janeiro de 1953	Alemão	João Accioli	Georg Heym	Maldição das cidades – verfluchung der städte	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VIII, ed. 278, 1º de fevereiro de 1953			Rainer Maria Rilke	Soneto	1			

Suplemento Letras & Artes. A <i>Manhã</i> , ano VIII, ed. 283, 15 de março de 1953	Italiano	Vicente Augustus Carnicelli	Salvatore Quasimodo	Nel senso di morte				
---	----------	-----------------------------------	------------------------	-----------------------	--	--	--	--

1954

Quadro 9: esquematização das traduções publicadas no ano de 1954 no suplemento *Letras & Artes*

ANO/Nº	IDIOMA ORIGINAL	TRADUTOR	AUTOR TRADUZIDO	TÍTULO DA OBRA	POEMA	TEATRO	CRÍTICA	CONTO
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VIII, ed. 298, 11 de maio de 1954	Inglês	Olivia Krahenbuhl	Emily Dickinson	Fome	1			

Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VIII, ed. 293, 6 de abril de 1954				Há certa luz oblíqua	1			
Suplemento Letras & Artes. <i>A Manhã</i> , ano VIII, ed. 311, 10 de agosto de 1954		José Escobar Faria	Rupert Brooke	Nuvens	1			

Referências

BHABHA, Homi. **O local da cultura**. Belo Horizonte: Ed: UFMG, 2013.

COSTA, Walter Carlos, GUIMARÃES, Mayara, LEAL, Izabela. **No horizonte do provisório**: ensaios sobre tradução. Rio de Janeiro: Letras, 2013.

EAGLETON, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Editora Unesp, 2011.

LEFEVERE, André. **Tradução, reescrita e manipulação da fama literária**. São Paulo: Edusc, 2007.

SEÇÃO VÁRIA

A COSMOGONIA POÉTICA DE HILDA HILST

*Andréa Jamilly Rodrigues Leitão**

UFPA

andreajamilly@gmail.com

*Antônio Máximo Ferraz***

UFPA

profmaximoferraz@gmail.com

RESUMO: O presente trabalho pretende explorar a experiência literária de Hilda Hilst a partir da noção de cosmogonia, tendo em vista a leitura do poema “Amavisse”, da obra homônima de 1989. A cosmogonia poética engendra-se na passagem da escuridão à claridade, da abertura caótica do fundo desconhecido das coisas ao acontecer luminoso das formas e dos sentidos. Em toda a sua pujança carnal, a escrita hilstiana é marcada pelo excesso, pela desmesura verbal, pelo transbordamento dos limites, pela renúncia às medidas. No poema em estudo, a referência à imensidão e à volúpia da noite torna-se, por excelência, metáfora para o processo criativo. O grande corpo da poesia é fecundado na carnalidade da noite para dar à luz a palavra. O erotismo, o qual perpassa fundamentalmente a obra da poeta paulista, remonta à dinâmica da transgressão dos interditos, entendida de acordo com os pressupostos teóricos de Bataille (1987). Na sua poética transgressora, colocam-se em tensão a vida e a morte, o divino e o humano, o verbal e o carnal, o ventre luzente da criação e a noite pulsante das formas.

Palavras-chave: Cosmogonia poética. Escrita. Transgressão.

* Mestre em Estudos Literários pelo Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA).

** Professor Adjunto do Programa de Pós-Graduação em Letras da Universidade Federal do Pará (UFPA).

ABSTRACT: This paper intends to explore the literary experience of Hilda Hilst from the notion of cosmogony, with a view to reading the poem "Amavisse" of the homonymous book (1989). The poetic cosmogony is engendered in the passage from darkness the clarity, the chaotic opening of the unknown to the bottom of things happen luminous shapes and directions. In all its carnal strength, the hilstiana writing is marked by excess, the verbal excesses, overflowing the limits, the renunciation of action. In the poem study, the reference to the immensity and the voluptuousness of the night becomes, par excellence, a metaphor for the creative process. The large body of poetry is fertilized in the night carnality to give birth to the word. Eroticism, which basically runs through the work of the Brazilian poet, dating back to the transgression of the dynamics of prohibitions, approved in agreement with the theoretical assumptions of Bataille (1987). In its transgressive poetic, puts in tension the life and death, the divine and the human, the verbal and the carnal, the shining womb of creation and the pulsating night of forms.

Keywords: Poetic cosmogony. Writing. Transgression.

Considerações iniciais

Este trabalho visa à interpretação da escrita literária e sua correlação com a dimensão cosmogônica da criação poética, configurada na realização literária de Hilda Hilst (1930-2004), a partir da leitura do poema "Amavisse", da obra homônima de 1989. Na edição consultada²⁰, essa obra da escritora paulista compõe o volume intitulado *Do desejo* – publicado originalmente pela editora Pontes, em 1992 –, cujo conjunto total conta com sete livros integrais. São eles, respectivamente: *Do desejo* e *Da noite*, que são inéditos; *Amavisse*, *Via espessa* e *Via vazia*, que estão reunidos na obra *Amavisse; Alcoólicas* (1990) e *Sobre a tua grande face* (1986).

A noção de cosmogonia, pertencente à esfera do sagrado, é apropriada como chave de leitura para melhor compreender o advento

²⁰ A edição consultada neste trabalho foi publicada pela editora Globo, em 2004, e organizada pelo professor Alcir Pécora.

impetuoso do tecido poético presente nos poemas de Hilda Hilst. O processo da escrita surge em toda a sua pujança carnal, atravessada essencialmente pela volúpia do excesso, pelo transbordamento dos limites. Em meio ao jogo de luzes e sombras que concorrem para a emergência transgressora da palavra, as imagens presentes em “Amavisse” remetem ao descomedimento absoluto do verbo, à vastidão caótica e indefinível das formas inominadas, ao fundo obscuro e silencioso das coisas, ao abismo infinito que cada ser humano traz em si.

O fazer poético e a encenação dos corpos amantes encontram-se intimamente associados, conjugando-se em uma unidade. Conforme observa Nelly Novaes Coelho (1980, p. 276), “o mistério da Poesia e o do Amor foram, desde as primeiras horas, os polos imantados que atraíram e fecundaram a invenção da palavra em Hilda Hilst”. Ideia reforçada no seguinte verso do poema “Do desejo”, da obra homônima: “Desejo é uma palavra com a vivez do sangue” (HILST, 2004, p. 24). A escrita de matizes notavelmente eróticos da poeta remonta à dinâmica da transgressão, entendida de acordo com os pressupostos teóricos de Georges Bataille (1987). No seu vigor poético de transgredir as restrições e de subverter os padrões tradicionais, o poema “Amavisse” recupera a tensão entre a vida e a morte, o verbal e o carnal, o sagrado e o profano, o ventre luzente da criação e a noite pulsante das formas.

As insinuações do erotismo: a palavra transgressora hilstiana

O poema “Amavisse” divide-se em vinte segmentos, indicados por números romanos. O título faz referência a Vladimir Jankélévitch, filósofo e musicólogo francês, presente na epígrafe da obra: “ter um dia amado (*amavisse*)”. A forma latina comunica a ausência do ser

amado ou, em outro plano, a fugacidade do amor, já que este está sempre lançado pela dimensão temporal. Nas “barcaças do Tempo” que fluem incessantemente, os amantes consomem o enlace de seus corpos na brevidade pungente do instante amoroso. No contexto geral da obra de Hilda Hilst, o termo *amavisse* recupera, sobretudo, a nostalgia do princípio originário das coisas. Há, ao longo dos poemas, a busca intensa pela “primitiva urna de palavras”, cuja força propulsora propaga a “fonte do meu primeiro grito” e as suas possibilidades criativas, como observam os versos do segmento “VI” de “Amavisse” (HILST, 2004, p. 47).

Nesse sentido, a cosmogonia é um fenômeno do domínio do sagrado que diz respeito à manifestação de todo e qualquer exercício de criação. Em linhas gerais, empreende a passagem do caos ao cosmos, isto é, do caos diante do informe, do inominável, da palavra ainda não revelada, para o desabrochar poético da criação. É no próprio percurso da criação que o Verbo, surgindo do “caos” originário, vai sendo anunciado, ordenado e conquistado. Nesse contexto, o poeta é a entidade que “vai assumir a responsabilidade da tarefa nomeadora atribuída à Poesia” (COELHO, 1980, p. 275). Já o termo “poético” refere-se ao sentido originário de *póiesis*, que, etimologicamente, significa um “produzir que dá forma, um fabricar que engendra, uma criação que organiza, ordena e instaura uma realidade nova, um ser” (NUNES, 2003, p. 20). Em outros termos, alude ao próprio processo de construção de sentidos de uma obra de arte.

A cosmogonia poética entretecida nos versos de “Amavisse”, como uma grande noite voluptuosa, concebe uma escritura marcada pelo excesso, pelo desregramento, pela desmesura, pelo transbordamento vertiginoso das palavras ou, para lembrar o termo utilizado por Eliane Robert Moraes (1999), pelo “estilhaçamento”. Daí a referência significativa à noite e sua vastidão irredutível como

metáfora da criação poética no poema supracitado de Hilda Hilst, na medida em que a seara noturna evoca a abertura abissal para o caótico, a dissolução ilimitada das formas, a ebriedade dionisíaca, a explosão do transe erótico e o furor arrebatador das paixões humanas.

Na poética hilstiana, a dimensão do erotismo perpassa o envolvimento carnal dos amantes e, ao mesmo tempo, a própria concepção de escrita. Pois, para empregar uma imagem presente em “Amavisse”, “o poeta [é aquele que] habita nas ardências” (HILST, 2004, p. 48). Na sua obra intitulada *O erotismo*, Georges Bataille compreende a manifestação erótica como uma experiência humana interior, uma vez que diz respeito ao seu próprio modo de ser, à sua própria condição de realização no mundo. A experiência instaurada pelo erotismo concretiza-se no jogo entre o interdito e a transgressão. De acordo com o escritor francês, “o interdito e a transgressão respondem a esses dois movimentos contraditórios: o interdito intimida, mas a fascinação introduz a transgressão” (BATAILLE, 1987, p. 64). Toda interdição impõe um limite, uma restrição, um obstáculo, um impedimento, uma impossibilidade. O fascínio que incorre sobre a interdição, ao “intimidar”, conduz necessariamente ao ato pelo qual se possa transgredi-lo. José Paulo Paes (2006, p. 17) resume essa dinâmica aludida por Bataille como um “jogo dialético entre a consciência do interdito e o empenho de transgredi-lo [que] configura a mecânica do prazer erótico”.

A importância do erotismo reside justamente na experiência de suscitar o fascínio de romper com os limites demarcados e, por conseguinte, de superar as interdições. Diante disso, Bataille (1987, p. 16) observa que “essencialmente, o domínio do erotismo é o domínio da violência, o domínio da violação”, seja diante dos interditos prescritos, seja diante da finitude humana. Esse processo de

“violência” opera uma fissura, ou melhor, uma abertura ilimitada para a plenificação do impulso desejante, da realização erótico-carnal. Ao corpo, quando encaminhado a uma experiência de liberação erótica, é facultada a possibilidade de subverter as normas vigentes. Pois, o movimento de transgressão produz a consagração do êxtase e da volúpia ou, nas palavras do filósofo, “a experiência leva à transgressão realizada, à transgressão bem-sucedida que, sustentando o interdito, sustenta-o *para dele tirar prazer*” (BATAILLE, 1987, p. 36, grifo do autor).

A própria noção de cosmogonia já remonta à transgressão. Na sua vigência preenche de fecundidade, o movimento cosmogônico da criação possibilita “violar”, isto é, romper com a opacidade do verbo em direção à conquista da expressão da matéria poética, ou melhor, da palavra transgressora como “fonte do meu primeiro grito”. Na contracapa da primeira edição da obra *Amavisse*, publicada pela editora Massao Ohno, o “escritor e seus múltiplos” são reconhecidos no papel de transgressores por excelência. Dizem os versos:

Depois, transgressor metalescente de percursos
Colou-se à paixão, abismos e à sua própria sombra.

O poeta cumpre o ímpeto erótico de transgredir os “abismos” e a “sua própria sombra”, de modo que compete às experiências radicais feitas no “extremo-tudo” da palavra o esforço de desagregar-se e de (re)fundar-se originalmente a cada novo instante criativo. Conforme destaca Bataille (1987, p. 18), “o que está em jogo no erotismo é sempre uma dissolução das formas constituídas”. Nesse sentido, a noite configura-se como o espaço privilegiado onde há simultaneamente a “dissolução” e a fermentação das formas. Como exprimem os versos de “Sonetos que não são”, em *Roteiro do silêncio*

(1959): “Tenho medo de ti e deste amor/ Que à noite se transforma em verso e rima” (HILST, 1980, p. 259). Se, por um lado, o elemento da noite gera o fascínio diante da liberdade e da efervescência de possibilidades criativas entre “versos e rimas”, como uma maneira de transgredir a escuridão impassível e indeterminada; por outro, revela o “medo”, o desamparo humano em meio ao desconhecido da demanda amorosa e do próprio humano.

Nesse terreno de indefinição e de sondagem de novos caminhos, a obra de Hilda Hilst rompe com os paradigmas tradicionais, infringe os domínios da interdição, inclusive em torno da questão do sagrado, instaurando a profanação – como marca essencial do ato de transgressão – ou, ainda, a “subversão entre o alto e o baixo” (MORAES, 1999, p. 120). A começar pela ruptura com a rigidez dogmática que paira sobre o plano divino a fim de conferir-lhe uma faceta soberanamente humana e carnal, cujos efeitos espriam-se para o âmbito da poesia. No preâmbulo do poema “Amavisse”, Deus é referido como o “senhor de porcos e de homens”, e há, ainda, a alusão à figura do criador como o “Porco-poeta”, o qual se encontra “na cegueira, no charco/ à espera da Tua Fome”. Assim, desmascara-se a aura excelsa de idealização em torno da criação poética no afã de aproximá-la, sob uma perspectiva profundamente carnal, do “verbo amar”, a saber, daquele que “sangra, estilhaça, devora” (HILST, 2004, p. 41). Na figura do porco, animal cuja pele rósea se aproxima à pele do humano, e que se costuma associar à sujeira, opera-se a subversão de um erotismo idealizado por uma sacralidade puritana, dicotomicamente separada da dimensão profana. A poética hilstiana, ao fazer o sagrado e o profano comungarem, eleva o sacrilégio à expressão intensificada da sacralidade, pois a profanação – como na associação entre Deus e porco – é o reconhecimento, por efeito de

contraste máximo, da dimensão carnalmente sagrada do erotismo. Não à toa, a obscenidade se apresenta com muito vigor na poética de Hilda Hilst. Na obra *Estar sendo. Ter sido* (1997), destaca-se, paralelamente, a personagem do “Poeta-mula”.

Comentando casos particulares da prosa de Hilda Hilst – mas a reflexão pode ser estendida para pensar o conjunto da sua obra –, Eliane Robert Moraes (1999, p. 117) afirma que, “ao confrontar sua metafísica do puro e do imaterial com o reino do perecível e do contingente que constitui a vida de todos nós, a escritora excede a sua própria medida”. Desse modo, a escrita desmedida de Hilda Hilst promove um significativo deslocamento, com o dismantelamento da hierarquização entre domínios até então entendidos dentro de uma tradição de cunho judaico-cristã como inconciliáveis, colocando-se em tensão o sagrado e o profano, o eterno e o efêmero, a vida e a morte, o sublime e o grotesco, o verbal e o carnal.

No poema “Do desejo”, da obra homônima, questiona-se justamente a espécie de interdição que paira sobre a possibilidade de inserção da dimensão carnal, transitória e perecível no território da poesia:

Por que não posso
Pontilhar de inocência e poesia
Ossos, sangue, carne, o agora
E tudo isso em nós que se fará disforme?

(HILST, 2004, p. 20).

O poema, então, indaga-se e lança-se à procura de um canto que poderá a um só tempo abranger o exercício humano de estar sendo e a concretude da sua manifestação amorosa e, simultaneamente, o que é eterno e irredutível à experiência, ou seja, o que é velado à condição humana, como se pode reconhecer nos versos do poema “Da noite”, da mesma obra:

Que canto há de cantar o que perdura?
A sombra, o sonho, o labirinto, o caos
A vertigem de ser, a asa, o grito. [...]
Que canto há de cantar o indefinível?
O toque sem tocar, o olhar sem ver
A alma, amor, entrelaçada dos indescritíveis.
Como te amar, sem nunca merecer?

(HILST, 2004, p. 30).

Surge uma escrita, ou melhor, um “canto” transgressivo, no qual se inscreve tudo aquilo que renuncia à medida, fazendo cintilar a sofreguidão da vida: “a sombra, o sonho, o labirinto, o caos/ a vertigem de ser, a asa, o grito”. Poesia que apela aos excessos do “indefinível” e dos contornos “indescritíveis”, ou, nos termos de Bataille, ao que transcende a precisão dos limites e a submissão à ordem estabelecida, cujo imperativo reside em segregar em polos opostos corpo e alma, tangível e intangível, carne e poesia. Para o filósofo francês, a essência do erotismo encontra-se dentro de um trânsito incessante entre a transgressão e a superação dos interditos. Diante disso, vislumbra-se em Hilda Hilst uma escrita que pretende reunir, em um diapasão eminentemente erótico, palavra e carnalidade. Octavio Paz (1994, p. 12) revela uma forte ligação entre o erotismo e a poesia, chegando a exprimir, por meio de sua genuína veia literária, que “o primeiro é uma poética corporal e a segunda, uma erótica verbal”.

A “poética corporal” da escritora entrega-se à liberdade vigente na chama erótica dos amantes, uma vez que contribui com o seu fulgor pleno para a fruição dos seus corpos e a explosão extática da palavra. Como bem sinalizam os seguintes versos de “Via espessa”:

Por que não deixas o fogo onividente

Lamber o corpo e a escrita? E por que não arder
Casando o Onisciente à tua vida?

(HILST, 2004, p. 76).

Sob a chave da “erótica verbal”, o “corpo” e a “escrita” se amalgamam ao serem acometidos pelo lume lascivo do “fogo onividente”, dissolvendo “ardentemente” as fronteiras entre o “Onisciente” e a “vida” na composição da obra de arte. Eis a celebração do *élan* subversivo relacionado imagetivamente com o desafio lançado aos deuses pelo fogo prometeico. Com efeito, implica a transgressão maior, a saber, a provocação aos anseios metafísicos, ao consagrar a união entre o divino e o humano, entre a poesia e a existência.

Da noite à palavra: a escrita cosmogônica de Hilda Hilst

O segmento “XIX” do poema “Amavisse” encena, em termos metalinguísticos, o processo de criação poética. O gesto de compor tessituras e o jogo amoroso entre os corpos realizam-se à luz de uma verdadeira cosmogonia poética. Segue abaixo o poema na íntegra:

Empoçada de instantes, cresce a noite
Descosendo as falas. Um poema entre-muros
Quer nascer, de carne jubilosa
E longo corpo escuro. Pergunto-me
Se a perfeição não seria o não dizer
E deixar aquietadas as palavras
Nos noturnos desvãos. Um poema pulsante

Ainda que imperfeito quer nascer.

Estendo sobre a mesa o grande corpo

Envolto na sua bruma. Expiro amor e ar
Sobre as suas ventas. Nasce intensa
E luzente a minha cria
No azulecer da tinta e do dia.

(HILST, 2004, p. 60).

A noite, em sua gestação demiúrgica, é fonte misteriosa de toda criação, urdidura poética, “descosendo as falas”. E isso na medida em que, de acordo com o verso do poema “Do desejo”, a “noite é o velado coração de Deus” (HILST, 2004, p. 21). O poema rompe as densas trevas do incriado e o invólucro silencioso ao trazer a lume o seu corpo verbal de sentidos. Ou melhor, transgride a interdição sugerida pela posição de “entre-muros”. Esse movimento de sobrepor-se aos cerceamentos remete à imagem do “Pássaro-Poesia”, presente no primeiro segmento que inicia o poema “Amavisse”, o qual sobrevoa livremente “o Amanhã, a luz, o impossível”. A partir do qual o canto que, sem medida, atravessa os limites e atinge os avessos não somente da criação como da própria existência do ser humano:

Só canto a ti
Pássaro-Poesia
E a paisagem-limite: o fosso, o extremo
A convulsão do Homem

(HILST, 2004, p. 42).

Qual o limite da linguagem senão o silêncio? O “não dizer” está sempre à espreita do ato de criação, como sugerem os versos de “É tempo de parar as confidências”, de *Roteiro do silêncio*: “Meu roteiro de silêncio./ Minha vida de poesia” (HILST, 1980, p. 252). O poeta atravessa os “noturnos desvãos” em meio à abertura abissal e

vertiginosa de uma cegueira silenciosa²¹, na qual todo o potencial criativo se manifesta em estado de latência na “primitiva urna de palavras”. Tal como também aludem os versos do segmento “VI”, do poema “Amavisse”:

Que me devolvam a noite, o espaço
De me sentir tão vasta e pertencida

(HILST, 2004, p. 47).

No célebre poema “O lutador”, de Carlos Drummond de Andrade – publicado originalmente na obra *José* (1942) –, é possível identificar a associação entre o combate corpo a corpo com a palavra e o mistério impenetrável da noite, como se pode observar nos versos da estrofe final:

O teu rosto belo,
ó palavra, esplende
na curva da noite
que toda me envolve.
Tamanha paixão
e nenhum pecúlio.
Cerradas as portas,
a luta prossegue
nas ruas do sono.

(ANDRADE, 2000, p. 185).

A palavra encontra o seu refúgio no fulgor noturno que “envolve” e consome tanto a realização da obra poética quanto o seu criador. O poeta-lutador, em sua “tamanha paixão e nenhum pecúlio”, empreende

²¹ Expressão retirada do romance *A obscena senhora D* (1982). Segue o trecho na íntegra, no qual a personagem-narradora Hillé afirma: “eu Nada, eu nome de Ninguém, eu à procura da luz numa cegueira silenciosa” (HILST, 2001, p. 77).

a sua vã e difícil peregrinação em busca da captura da expressão verbal, desafiando-se na imensidão da “curva da noite”. Mergulhado em uma espécie de limbo da criação, a ele “cabe a *tarefa nomeadora*: a da palavra demiúrgica que cria o Real” (COELHO, 1999, p. 67, grifo do autor). Ao abrigar em si a promessa da linguagem, a grandeza do ofício de que se investe o poeta reside em evocar a “palavra demiúrgica”, maturá-la para, enfim, fazer rebentar a obscuridade do seio do inominável e operar novos mundos. À semelhança de um manifesto poético, é possível encontrar o culto ao fazer da poesia nos versos do poema “Iniciação do poeta”, incluído na obra *Trajatória poética do ser* (1963-1966):

Vede minha voz: a cada dia se faz clara.

Pastor e guardião

Pasce e resguarda a minha fala

E o que é palavra rompe

A lúcida matéria onde se esconde.

(HILST, 1980, p. 181).

Como já foi dito anteriormente, o fenômeno da cosmogonia, compreendido como a passagem do Caos ao Cosmos, consiste na manifestação sagrada propulsora do exercício de toda e qualquer criação. Em outros termos, é capaz de instaurar realidades de sentido, as quais, por si sós, restituem a unidade primordial e a sacralidade originária do mundo. De acordo com Mircea Eliade (1972, p. 34), a cosmogonia “constitui o modelo exemplar de toda situação criadora: tudo que o homem faz repete, de certa forma, o ‘feito’ por excelência, o gesto arquetípico do Deus criador: a Criação do Mundo”. Nesse sentido, a cosmogonia está intimamente interligada à origem mítica da

Criação, e a palavra, por sua vez, ao Verbo Divino²². No *Gênesis*, a linguagem é a instância sagrada por meio da qual Deus concretiza o Seu poder de Criação. No simples enunciar da palavra, o mundo se constitui em sua totalidade plena: “Disse Deus: Faça-se a luz; e foi feita a luz” (BÍBLIA, 2010, p. 3). Dentro da tradição literária, *A Divina Comédia*, de Dante Alighieri, associa a imagem de Deus à amplidão da Prima Luz, cujo clarão é tão intenso que, embora a capacidade de visão do poeta seja desafiada, Dante deixa-se arrebatar pela sua chama vivaz: “Ó Farta Graça, por quem incidir/ ousei os olhos meus na Luz Eterna,/ tão fundo até nela me consumir!” (ALIGHIERI, 2009, p. 728).

No poema de Hilda Hilst, por sua vez, a cosmogonia ganha contornos eróticos ao funcionar como uma metáfora para o gesto fecundo do corpo humano em dar à luz um rebento e, em outra dimensão, para a vigência da instância criativa. Na medida em que o “poema pulsante” deseja “nascer”, vir à tona, sob o claro-escuro da experiência cosmogônica, à semelhança da vida que se gesta no ventre carnal. Em “Via espessa”, há também a referência a essa inter-relação entre o exercício de criação da obra de arte e a própria existência:

Da carne de mulheres, querem nascer os homens.

E o poeta preexiste, entre a luz e o sem-nome

(HILST, 2004, p. 65).

Nesse entrelugar, entre o nome e o “sem-nome”, o homem tensiona os limites do nomear ou do definir aquilo que excede a sua capacidade de compreensão. O poema “Amavisse” concebe, sob o limiar do não dizer, o “parto” da carnalidade da noite, “empoçada de instantes”. Por assumir a temporalidade de um corpo que nasce – logo,

²² No livro de João (1, 1), está escrito o seguinte: “No princípio era o Verbo, e o Verbo estava com Deus, e o Verbo era Deus” (BÍBLIA, 2010, p. 948).

marcado pela transitoriedade e pela finitude –, a escrita constitui-se como um processo “imperfeito”, inacabado e sempre por se fazer. Mas é justamente nessa circularidade que “tecida de carmim no traçado das horas/ A vida se refaz” (HILST, 2004, p. 56). A poesia, por extensão, plenifica-se criativamente em toda a sua dimensão inesgotável.

O desejo, como uma espécie de fome, palpita e acomete o “grande corpo” da criação, é disposto sobre a “mesa”, enquanto alimento para nutrir a palavra poética. Como ressaltam os versos do poema “Da noite”, na obra *Do desejo*, em cujo apelo dirigido ao amante reside a satisfação da “noite de fomes”, grávida de potencialidades criativas – noite que se confunde com a fecundidade dos corpos durante a comunhão amorosa:

Que te demores
Cobrindo-me de sumos e tintas
Na minha noite de fomes

(HILST, 2004, p. 38).

O poema “Amavisse” personifica a poesia na imagem do “Pássaro-Poesia” que, com a leveza de seu adejar, dispõe os caminhos da criação. Mas, para que isso ocorra, é preciso atingir uma condição: “Expiro amor e ar/ Sobre suas ventas”. Em outras palavras, é necessário recobrar a volúpia que impulsiona a potência criativa de Eros, como a semente que fecunda o grande corpo da poesia. Pois, a energia proveniente de Eros, enquanto força potencialmente criativa, impele a dimensão erótica, assim como a do fazer poético. Para empregar a imagem de Safo de Lesbos, Eros constitui um “tecelão de mitos”²³, um artífice da linguagem.

²³ Verso pertencente ao fragmento 19 (LESBOS, 2003, p. 53).

O “corpo de luz” do Pássaro-Poesia opera o desvendamento essencial da obra, a saber, a parição da “carne jubilosa”, a qual está sendo gestada no ventre poético: “Nasce intensa/ E luzente a minha cria/ No azulecer da tinta e à luz do dia”. Partindo das trevas do desconhecido, do limiar dos “grossos muros”, dos abismos do “sinistro Nada”, o poema ganha contornos corpóreos no “azulecer da tinta” do traçado verbal e desponta do obscuro horizonte em plena “luz do dia”. No poema “Do desejo”, a criação da obra de arte é comparada, de modo similar, ao nascimento de um ser poético, ao despertar do súbito clarão de um “dia magnânimo”, ao solário que acolhe o “amanhecer” das palavras:

Como se fosse nascer
E tu fosses o dia magnânimo
Eu te sorvo extremada à luz do amanhecer.

(HILST, 2004, p. 19).

Para a poética de Hilda Hilst, o compromisso de criar reside em encarar a tensão entre Eros e Thánatos, as forças apolíneas e as forças dionisíacas, as luzes e as escuridões que tangenciam a irrupção do acontecer verbal, em um intenso jogo feito de tessituras e silêncios. Dessa maneira, o poema-cria assume os matizes de uma escrita convulsiva em contínuos estilhaçamento e transgressão dos limites, como se pode observar nos seguintes versos de “Amavisse”:

Tomar para o meu peito a vastidão
O caminho dos ventos
O descomedimento da cantiga

(HILST, 2004, p. 59).

Ao colocar em cena o “descomedimento da cantiga”, a linguagem é dramatizada em toda a sua explosão voluptuosa, não somente de

formas, como também de vida. Significativamente, os versos de “Via espessa” aludem à inclinação do processo criativo ao estado dionisíaco, responsável pelo êxtase, pelo delírio, pela embriaguez, pelo fervor descomedido, pelo desejo passional:

Perco meu passo nos caminhos de terra
E de Dionísio sigo a carne, a ebriedade.
Se te pertenço perco a luz e o nome
E a nitidez do olhar de todos os começos

(HILST, 2004, p. 66).

A criação da obra de arte repete o ato cosmogônico, que, ao encenar a reunião de forças ao mesmo tempo antagônicas e coexistentes, faz convergir os extremos: Apolo e Dionísio, a lucidez e o gozo, a sensatez e a loucura, a claridade e a escuridão. O operar da poesia se inter-relaciona, por um lado, com a festa dionisíaca na celebração da “carne” e da “ebriedade”, alimentando-se de uma energia erótica, por excelência. Mas convoca, como seu complemento indispensável, o signo apolíneo que aspira à “luz” e ao “nome” para conceber o gesto de criação. Combinando essas duas instâncias, é possível chegar ao cerne da realização do Eros criativo, do poder criador humano, da vida que pulsa em cada corpo.

Em suma, a parelha escuridão e claridade perpassa fundamentalmente toda a obra hilstiana como uma figuração da dinâmica cosmogônica da criação na circularidade essencial do acontecer poético. Aquele que se aventura nos caminhos da escrita entrega-se a uma cegueira lúcida e impulsiona a passagem do “sem-nome” à palavra, da obscuridade do ininteligível à clareza do conhecimento, de modo que penetra nos enigmas do mundo e no indecifrável do ser humano. Os versos seguintes do poema já citado,

“Iniciação do poeta”, de *Trajectoria poética do ser*, sintetizam muito bem essa visão:

Estou no centro escuro de todas as coisas
Mas a visão é larga
Como um grito que se abrisse e abrangesse o mar.
(HILST, 1980, p. 185).

Como um iniciado em sua profissão de fé, como “pastor e guardião” da palavra a ser revelada, o poeta experimenta a radicalidade dos limites ao transgredir o “centro escuro de todas as coisas”, os arcanos misteriosos da criação, o limiar silencioso diante do qual a palavra encontra resistência, e alcança a liberdade plena de entregar-se à imensidão do vir a conhecer, à abertura prodigiosa para o voo livre do Pássaro-Poesia, à vastidão límpida e copiosa do verbo-grito, ao nascimento da palavra mais viva: a poesia.

Considerações finais

No deflagrar da “urna primitiva das palavras”, com o seu poder de dizer e de calar, a obra de Hilda Hilst revela a vigência da sua escrita, à luz de uma cosmogonia poética, como metáfora para o processo criativo. O poema “Amavisse” atualiza a noção de cosmogonia ao instituir a unidade entre a dimensão criativa do corpo e da palavra, de modo que tenciona as esferas do sagrado e do profano, do divino e do humano, do eterno e do efêmero, da poesia e da existência. Arrebatado pela experiência desmedida e desordenada de Eros, o grande corpo da poesia é fecundado na carnalidade visceral da noite para o vir à tona do “poema pulsante”. Sob o traço erótico da

transgressão, o ser criador viola o segredo dos “noturnos desvãos” até trazer a lume a palavra e a centelha dos sentidos.

A partir do operar demiúrgico dessa escrita cosmogônica, eis que o desejo se faz luz: nasce o canto, o poema-cria. Este atravessa o imponderável, a massa caótica do informe, as zonas escuras do sem nome, o núcleo fundante pulsando em silêncio, o fundo desconhecido das coisas para o qual a dimensão do dizer não dispõe de correspondência, em direção ao ventre radiante e fecundo do verbo, à ordem luzente das formas, ao advento rutilante do nome, à transparência resplandecente dos significados. Nessa dialética constante entre a escuridão e a claridade, o dionísíaco e o apolíneo, a cegueira e a lucidez, a cosmogonia poética hilstiana abre-se à possibilidade de experimentar a paixão violenta da linguagem, de testar os limites da própria palavra, de cultivar o fascínio pelo abismo irreduzível e inesgotável pertencente ao domínio da criação literária.

Diante disso, o desafio da tarefa de escrever reside no estilhaçamento das estruturas rígidas e opacas da língua para se recompor originalmente no vir a ser de novos corpos verbais. Em meio à corrente vertiginosa da linguagem, ao turbilhão verbal, a palavra toma forma, ou melhor, encarna o seu sopro de vida. Palavra e vida são experiências cosmogônicas instauradoras de realidades de sentido, as quais fundam ontologicamente a unidade primordial do mundo: a palavra poética. A cada nova palavra que é anunciada, a cada nova vida que é gerada, a embocadura da noite renova-se na gestação do canto que repousa no ventre pungente da criação:

E o mais fundo de mim
Me diz apenas: Canta,
Porque à tua volta
É noite. O ser descansa.

Referências

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Tradução, comentários e notas de Italo Eugenio Mauro. Prefácio de Otto Maria Carpeaux. São Paulo: Editora 34, 2009.

ANDRADE, Carlos Drummond de. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 2000.

BATAILLE, Georges. **O erotismo**. Tradução de Antonio Carlos Viana. Porto Alegre: L&PM, 1987.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução de Antônio Pereira de Figueiredo. São Paulo: Sivadi Editorial, 2010. **1102 p.**

COELHO, Nelly Novaes. **A poesia obscura/luminosa de Hilda Hilst e a “metamorfose” de nossa época**. In: **HILST, Hilda. Poesia: 1959-1979**. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1980.

_____. **Da poesia. Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.

ELIADE, Mircea. **Mito e realidade**. Tradução de Pola Civelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

HILST, Hilda. **Poesia: 1959-1979**. São Paulo: Quíron; Brasília: INL, 1980.

_____. **A obscena senhora D**. São Paulo: Globo, 2001.

_____. **Do desejo**. São Paulo: Globo, 2004.

LESBOS, Safo de. **Poemas e fragmentos**. Tradução de Joaquim Brasil Fontes. São Paulo: Iluminuras, 2003.

²⁴ Versos finais do poema “Exercício nº 1”, pertencente à obra *Exercícios para uma ideia* (1967), de Hilda Hilst (HILST, 1980, p. 135).

MORAES, Eliane Robert. Da medida estilçada. **Cadernos de literatura brasileira**. São Paulo, Instituto Moreira Salles, n. 8, out. 1999.

NUNES, Benedito. **Introdução à filosofia da arte**. 5. ed. 4. reimp. São Paulo: Ática, 2003.

PAES, José Paulo. **Poesia erótica em tradução**. Seleção, tradução, introdução e notas de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2006.

PAZ, Octavio. **A dupla chama: amor e erotismo**. Tradução de Wladir Dupont. 2. ed. São Paulo: Siciliano, 1994.

LEITURA DE POESIA: “PAISAGENS COM CUPIM”, DE JOÃO CABRAL DE MELO NETO

*Felipe Oliveira de Paula**

UFMG

fopaula@yahoo.com.br

RESUMO: Inicialmente, o que pode definir um texto como poesia é a forte marca de subjetividade. Ocorre que a subjetividade expressa no poema deve ser pensada a partir de sua especificidade e pela sua dinâmica na própria forma do texto. Nessa perspectiva, proponho interpretar o poema “Paisagens com cupim”, de João Cabral de Melo Neto, na trilha do pensamento de Theodor Adorno (2003) de que quanto mais escondida estiver a relação cristalizada entre o eu e a sociedade, mais bem acabado esteticamente é o poema. A forma poética capta melhor um movimento histórico no momento em que menos se preocupa em expor uma simples consequência das relações vigentes em uma dada situação. O que importa aqui não é uma temática social, mas como o sujeito poético trabalha formalmente elementos dispostos na realidade.

Palavras-chave: Poesia. João Cabral. “Paisagens com cupim”. Forma literária.

ABSTRACT: Initially you can set a text as poetry is the strong subjectivity mark. Is that subjectivity expressed in the poem should be thought but by their specificity and for its own dynamic in text form. From this perspective I propose to interpret the poem “Paisagens com cupim” by João Cabral de Melo Neto, on the trail of the thought of Theodor Adorno (2003) that the more hidden are crystallized relationship between the self and society is better aesthetically finished the poem. The poetic form better captures a historical movement at a time when less bother to expose a simple consequence of the existing relations in a given situation. What matters here is not a social issue, but as the poetic subject works formally elements arranged in reality.

Keywords: Poetry. João Cabral. “Paisagens com cupim”. Literary form.

* Doutorando em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

“O paraíso do porvir é uma reação da sociedade objetiva.”

José Guilherme Merquior

Para começo de conversa, vou pontuar rapidamente três características essenciais da noção de poesia, como gênero literário, que será aqui trabalhada. Para definir um momento, a caracterização da poesia, tal como a tratamos, começou a ser modificada sobretudo pelos irmãos Schlegel e Novalis com a denominada Escola de Jena, durante o Romantismo Alemão, a partir mais ou menos de 1790. Até então a poesia servia para classificar as espécies lírica, épica e dramática. Com a transformação dos grandes poemas narrativos e dramáticos em prosas, o termo poesia passou a se confundir com lírica. Como afirma José Guilherme Merquior (1997, p.17), “no exame da literatura moderna, um termo pode ser praticamente empregado pelo outro”. Seguindo esse pensamento, utilizo em minha exposição o termo poesia.

É importante atentar que uma consequência dessa identificação é a poesia ser pensada como contendo uma função linguística específica. A poesia é o tipo de mensagem linguística em que o significante é tão visível quanto o significado, isto é, “em que a carne das palavras é tão importante quanto o seu sentido”. Na tentativa de exemplificar o trabalho de invenção poética, Paul Valéry (2007, p. 203) diz que, no momento da criação, o poeta briga com a matéria verbal, “obrigado a especular sobre o som e o sentido ao mesmo tempo, para satisfazer não somente o harmônico, o período musical, mas também as condições intelectuais e estéticas variadas, sem contar as regras convencionais”. Em suma, “a poesia é uma arte da linguagem. A linguagem, contudo,

é uma criação da prática” (VALERY, p. 200). Definição que pode ser incorporada para pensarmos a poesia cabralina.

Retomando a origem da palavra, *poiéin*, em grego, significa criação. Desse modo, podemos fazer uma breve restrição do termo e aceitá-lo, pelo menos inicialmente, da seguinte maneira: poesia é um trabalho de pensar sobre maneiras específicas de usar a palavra explorando todas suas potencialidades. Nem todo poema nem toda obra construída sob as leis da métrica contém poesia. Decorre que poesia não se confunde com o verso. Poesia pode estar também na prosa, como é visível, por exemplo, em Guimarães Rosa.

Essa é uma característica marcante da poesia e o exame atento da estrutura do poema, longe de isolá-lo do mundo, revelará em que exato nível se articula com ele. Como demonstra José Merquior (1997, p. 23), “a fidelidade ao concreto e, de certo modo, a própria mimese começa na articulação da estrutura verbal do poema”.

O terceiro elemento importante para se pensar é a subjetividade, que tem um significado específico e fundante no gênero. Como evidencia György Lukács (2009, p. 246), “mesmo na lírica aparentemente mais objetiva, é precisamente essa subjetividade o que se percebe de modo imediato – e, portanto, ela é o centro sensivelmente poético da obra. A diferença é pela específica e visível ação dessa subjetividade”. Para entender a poesia é preciso igualmente questionar a subjetividade nela expressa, não como mera transposição de uma possível consciência isolada dos fatores objetivos, mas sim por sua especificidade e pela sua dinâmica na própria forma do texto. Recorrendo a outro materialista, para Theodor Adorno (2003, p. 76) é preciso perceber que a configuração poética é sempre, também, “a expressão subjetiva de um antagonismo social. Mas como o mundo objetivo, que produz a lírica, é um mundo em si mesmo antagonístico,

o conceito de lírica não se esgota na expressão da subjetividade, à qual a linguagem confere objetividade”.

Dito isso, farei uma interpretação do poema “Paisagens com cupim”, de João Cabral de Melo Neto, tentando perceber como a poesia está indissolivelmente ligada à sociedade. Transcrevo-o abaixo:

PAISAGENS COM CUPIM

1

O *Recife* cai sobre o mar
sem dele se contaminar.
O Recife cai em cidade,
cai contra o mar, contra: em laje.

Cai como um prato de metal
sobre outro prato de metal
sabe cair: limpo e exato
e sem contágio: em só contato.

Cai como cidade que caia
vertical e reta, sem praia.
Cai em cais de cimento, em porto,
em ilhas de aresta e contorno.

O Recife cai na água isento.
Bem calafetado o cimento:
ao dente da ostra, ou sua raiz,
aos bichos do mar, seus cupins.

2

Olinda não usa cimento.
Usa tijolo farelento.
Mesmo com tanta geometria
Olinda é já de alvenaria.

Vista de longe (tantos cubos)
ela anuncia um perfil duro.
Porém de perto seus sobrados
revelam esse fio gasto

da madeira muito roçada,
das paredes muito caídas,
de ancas redondas, usuais
nas casas velhas e animais.

Porque *Olinda*, uma *Olinda* baixa,
Se mistura com o mar na praia:
que é por onde se vão infiltrar
em seu corpo os cupins do mar.

3

Os arrabaldes do Recife
não opõem os mesmos diques
contra o rio que em horas é
o mar disfarçado em maré

Lá o mar entra fundo no rio
e em passos de rio, corredios,
derrama-se em todos os tanques
por onde a salmoura dos mangues.

O mar por lá vai de água parda
de rio, e de boca calada.
É água de mar, também salobra.
Só que sonolenta e mais gorda.

E lá no que se infiltra, quando,
O mar não rói: corrompe inchando.
Não traz cupins de fome enxuta.
Traz úmidos bichos de fruta.

4

As vilas entre coqueirais
(as muitas Itamaracás)
mais que as corrói o tal cupim:
ele mesmo as modela assim.

São aldeias leves de palha,
plantadas raso sobre a praia
com os escavados materiais
que o cupim trabalha e o mar traz.

São menos da terra que da onda:
têm as cavernas das esponjas,
das pedras-pomes, das madeiras
que o mar abandona na areia.

Menos da terra que do mar:
dos cupins que ele faz medrar
e dão tudo a carne leve
que o mar quer nas coisas que leve

5

As cidades do canavial,
escava-as um cupim igual.
Ou outra espécie de cupim,
já que o mar cai longe dali.

Igaraçu, Sirinhaém,
o Cabo, Ipojuca e também
Muribeca, Rio Formoso:
há algo comido em seu estofo.

E outras ainda mais de dentro:
Nazaré, Aliança, São Lourenço:
imitam no estilo, no jeito,
casas de cupim, cupinzeiros.

Cidades também em colinas,
do mesmo tijolo de Olinda,
também minadas por marés
(ora de cana) pelos pés.

6

A paisagem do canavial
não encerra quase metal.
Tudo parece encorajar
o cupim, de cana ou de mar.

Não só as cidades, outras coisas:
os engenhos com suas moitas
e até mesmo os ferros mais pobres
das moendas e tachas de cobre.

Tudo carrega seu caruncho.
Tudo: desde o vivo ao defunto.
Da embaúba das capoeiras
à economia canavieira.

Em tudo para o ar de abandono
de meia-morte ou pleno-sono,
a esse deixar-se imóvelmente
próprio da planta e do demente.

7

No canavial tudo se gasta
pelo miolo, não pela casca.
Nada ali se gasta de fora,
qual coisa que em coisa se choca.

Tudo se gasta mas de dentro:
o cupim entra os poros, lento,
e por mil túneis, mil canais,
as coisas desfia e desfaz.

Por fora o manchado reboco
vai se afrouxando, mais poroso,
enquanto desfaz-se, intestina,
o que era parede, em farinha.

E se não se gasta com choques,
mas de dentro, tampouco explode.
Tudo ali sofre a morte mansa
do que não quebra, se desmancha.

8

No canavial, antiga Mata,
a vida está toda bichada.
Bichada em coisas pouco densas,
Coisas sem peso, pela doença.

Bichada até a carne rala
da bucha e do pau-de-jangada.
Até a natureza poída,
porém, inchada, da cortiça.

Eis o cupim fazendo a vez
do mestre-de-obras português:
finge robustez na matéria
carcomida pela miséria.

Eis os pais de nosso barroco,
de ventre solene mas oco
e gesto pomposo e redondo
na véspera mesma do escombros.

9

Certas cidades de entre a cana
(Escada, Jabotão, Goiana)
Procuram se armar com aço
Contra a vocação de bagaço.

Mas o aço tomado deu mal:
não se fecharam ao canavial
e somente em bairros pequenos
seu barro salvou-se em cimento.

E nelas (como nas usinas,
que de aço também se vacinam,
nas quais só a custo a ferragem
vive, azul, nos meses de montagem)

a cana latifúndia em volta
com os cupins que ela cria e solta,
penetra ainda fundo: combate-as
até a soleira das fábricas.

10

O Recife, só, chegou a cristal
em toda a Mata e Litoral:
o Recife e a máquina sadia
que bate em Moreno e Paulista.

Essas existem matemáticas
no alumínio de suas fábricas.
Essas têm a carne limpa,
embora feia, em série, fria.

O cupim não lhes dá combate:
Nelas motores vivos batem
que sabem que enquanto funcionem
nenhuma ferrugem os come.

Mas nem na Mata ou Litoral
há mais desse aço industrial
para opor-se ao cupim, ao podre
que o mar canavial traz, ou fosse.

(MELO NETTO, 2003, p. 235-240)²⁵

²⁵ CABRAL, “Quaderna”, p. 235-240. Toda referência ao poema foi retirada da obra completa publicada pela Nova Aguilar, em 2003. Como se trata de um poema não muito extenso, não mais citarei a referência com intuito de deixar o texto mais corrido.

O poema faz parte do livro *Quaderna*, publicado originalmente em Portugal, em 1960. Um ano depois, junto com *Dois Parlamentos* (1960) e *Serial* (inédito), o livro foi republicado na coletânea intitulada *Terceira Feira* (1961).

O que liga os textos dessa coletânea é a abrangência temática já expressa em *Paisagem com figuras* (1955), qual seja: o Nordeste, a Espanha, o diálogo entre ambos, marcados pelo vetor comum de uma condição humana caracterizada sempre pela falta.

Quaderna se destaca também pela presença marcante da temática feminina. É a primeira vez na obra cabralina que a mulher ganha força estruturante. De modo que o livro pode ser pensado a partir de quatro grupos temáticos: reflexão sobre o processo de feitura, representado pelo poema “A palo seco”; o feminino, representado por “Estudos para uma bailadora andaluza”; a Espanha, percebida, por exemplo, em “Sevilha”; e o Nordeste, representado por “Paisagens com cupim”.

No poema da série nordestina, o mesmo termo antes aplicado ao belo (“a paisagem” feminina) o é a um inseto (cupim), demonstrando a incorporação de realidades consideradas não poéticas ou antipoéticas pela tradição do discurso literário, como explica Antonio Carlos Secchin (2014).

O sujeito poético, de modo narrativo-descritivo, divide o poema em 10 blocos. Iniciando pela cidade de Recife e perpassando as cidades próximas. A ideia geral é mostrar o impacto do cupim nas cidades ao redor da capital pernambucana. No último bloco, ele volta a focar a cidade de Recife. As 10 “unidades-quadradas”²⁶ mimetizam o movimento histórico da ascensão e da decadência da economia

²⁶ Expressão de Haroldo de Campos (2013, p.85) utilizada no texto “O geômetra engajado”.

canavieira de Pernambuco, por meio da recriação poética das cidades que estiveram (ou ainda estão) intrinsecamente ligadas ao cultivo do corte de cana. Não há rebuscamentos, idealizações ou subjetividade explícita na exposição dos blocos. A objetividade colocada por meio da terceira pessoa e “do ritmo sincopado (cai sobre o mar > cai em cidade > cai contra o mar) apenas mostra, deixando ao leitor aparentemente o julgamento e a impressão daquilo que seus versos expõem” (SILVA FILHO, 2011, p. 49).

Aparentemente porque a liberdade de interpretação, ou melhor, a falsa ideia de que o poema por ser cerebral, bem-calculado, e objetivo, a ponto do sujeito poético não se posicionar e somente expor um quadro, começa a se desfazer quando examinamos os aspectos sonoros do poema. Essa análise nos permite começar a delinear uma particularização de quem fala. Nas quatro primeiras estrofes, sobressai o som de k:, que é sustentado, não só, mas em grande parte, pela repetição do verbo “cair” (9x). Se pensarmos no significado e na sonoridade da palavra, tal como configurada no primeiro bloco, perceberemos que Recife é uma cidade que cai ordenada, uma cidade que “sabe cair: limpo e exato”. Percebe-se uma plasticidade nessa estrofe, uma vez que a sonoridade contribui para construção de um movimento planejado, no qual os blocos de cimento caem se encaixando e criando uma proteção da cidade contra o mar; impedindo, conseqüentemente, o acesso de bichos como o cupim. Vê-se que uma visão da cidade de Recife vai sendo instaurada na medida em que as potencialidades das palavras são exploradas. O sujeito poético está preocupado não apenas com o modo de encaixar a cidade, de dizer sobre o cair ordenado dela, mas também em configurar o poema para, assim como a cidade, ficar ordenado. O poema não quer apenas dizer

sobre a cidade exata, limpa, ele é exato e limpo através, sobretudo, de uma linguagem exata e limpa.

A partir do segundo bloco, a sonoridade utilizada vai ser diferente, condizente a cada local ou região descrita. O que une os blocos de 2 a 9 é a interferência do cupim na paisagem. Começando por Olinda que, ao contrário de Recife, já é uma cidade pronta: “Olinda é já de alvenaria” (2, I)²⁷. A geometria, perfil duro, é apenas aparente, já que a cidade de perto está toda corroída porque há uma abertura para os cupins se infiltrarem na Olinda baixa. No terceiro bloco, “Nos arrabaldes do Recife”, a água do mar mimetiza a água do rio e, junto, leva o inseto. Os arrabaldes não são tão vigilantes, não têm o mesmo rigor que Recife, e deixam brechas para os bichos entrarem na cidade e deixar tudo oco. Já na parte 4, trata-se de um processo diferente, pois as vilas “(as muitas Itamaracás)” são erguidas a partir de materiais trabalhados pelos cupins no mar. São eles que fornecem pedras-pomes, madeiras, esponjas para construção das vilas, de modo que os lugares já nascem corroídos, ocos.

A partir do quinto bloco o sujeito poético descreverá a ação dos cupins da terra. A descrição se dá sempre em comparação ao que não é feito para evitar o contágio com os insetos. Diferentemente da cidade de Recife que se protege. Na quadra 6, não se trata mais do cupim do mar, e sim o da terra, mas que faz estrago parecido. Na “paisagem do canavial” percebe que “tudo carrega o seu caruncho/ tudo: desde o vivo ao defunto.”. Aqui vale notar o paralelismo que o poeta faz com vivo e defunto nos seguintes versos. Vivo: embaúba das capoeiras, meia-morte, planta. Defunto: economia canvieira, pleno-sono, demente. O que ainda vive (as árvores e as plantações) é descrito em seguida como

²⁷ O número arábico refere-se ao bloco e o número romano a estrofe, contidos no poema “Paisagens com cupim”.

meia-morte. O que está morto, ultrapassado, é tudo aquilo que se refere à economia gerada pela plantação de cana. Isso acontece porque está tudo deteriorado pelo cupim, que, por sua vez, não teve nenhuma resistência. Na paisagem do canavial “tudo parece encorajar/ o cupim”.

No canavial, o cupim continua agindo por dentro, “e não se gasta com choques/ mas de dentro, tampouco explode./ Tudo ali sofre a morte mansa/ do que não quebra, se desmancha” (7). “A vida toda está bichada” (8).

O último bloco encerra a trajetória elencando características que protegem Recife. De modo geral, a imagem do cupim transmite o sentimento de corrosão ao longo da narração, mas, ao mesmo tempo, o poema é denso, consistente, todo calculado, matemático, sem estar oco. No poema não há palavra vazia, diferentemente do que acontece com as paisagens que são habitadas pelos cupins. Recife é a única cidade que não está corroída, mas não está porque se arma permanentemente contra os insetos. Recife não deixa tudo solto, à deriva, assim como o sujeito poético na construção desse poema. A ausência do bicho é fruto de um trabalho, de um esforço.

Como notou Antonio Carlos Secchin (2014), o texto percorre a temática da decomposição ou desagregação do que era matéria sólida, revelando ainda o esforço para combater a degenerescência. A paisagem do sólido ao liquefeito é sustentada por imagens de corrosão de “núcleo cupim”, expandidas em duas direções: uma líquida (os cupins do mar) e outra sólida (os cupins do canavial).

O caminho litoral e interior – mar e canavial – parece problematizar o contato estético e histórico entre centro e periferia, entre modelos externos e matéria local. Essa relação se estabelece por misturas, numa transfiguração de um em outro, e, a um só tempo, conservando a tensão entre ambos, unindo-os e separando-os.

Em certo momento, o trabalho do cupim faz alusão histórica à passagem dos portugueses em nosso país, “Eis o cupim fazendo a vez/ do mestre-de-obras português: finge robustez na matéria/ carcomida pela miséria” (8, III). O sujeito poético, a seu modo, aproxima passado e presente se referindo aos empecilhos da formação brasileira. Essa ligação acontece menos porque há uma exploração das dificuldades tão evidentes do país em temas e mais porque repete e questiona estruturalmente o gesto do mestre-de-obras, “com gesto pomposo e redondo/ na véspera mesma do escombro” (8, IV).

Os elementos locais ou regionais se sedimentam no poema como tradição descritiva presente largamente na literatura brasileira, desde Bento Teixeira, passando por Manoel Botelho, e, de forma mais problematizada, por Claudio Manuel da Costa. Havia nesses poetas uma preocupação em dar forma à nova realidade americana por meio da descrição da paisagem, um esforço estético que, ao mesmo tempo, se contradiz em sua objetividade, pois produz efeito transfigurador da realidade concreta (CANDIDO, 2011).

No poema de João Cabral em análise, a paisagem não é pura natureza descrita, não é repouso para os sentidos, até porque o sujeito poético não está questionando a paisagem em si, mas como ela vem sendo incorporada pela tradição. A natureza na obra cabralina não é buscada como uma imagem positiva, mas uma imagem que lhe permite refletir toda uma tradição do discurso literário. E, no mesmo processo, qual a linguagem (entenda-se: quais palavras, qual técnica, qual sonoridade etc.) o poeta deve configurar no seu poema. A paisagem, depois de ser limpa, é aproveitável e ganha nova força, serve como elemento estruturante, mas noutra configuração. A forma da poesia cabralina nos leva, então, a pensar não só em sua poética, mas no modo de se fazer literatura e, além e entre isso, a íntima relação entre poesia e sociedade.

O que o sujeito poético quer apreender, pela linguagem, é uma leitura da realidade, não o que resta de dados colhidos pela sensibilidade. Como assinala João Alexandre Barbosa (1975), o poema, transformado numa meditação acerca da imagem inicial, desfaz e refaz os seus termos na medida em que vai isolando o núcleo daquilo que se quer ‘comunicar’, isto é, antes o desgastamento operado pelo cupim do que ele próprio. Retomado o título, a “paisagem com cupim”. Muito evidente, mas vale reforçar: a paisagem não pode ser pensada sem a presença constituinte do cupim. A presença do cupim indica, na verdade, o que ele retira da paisagem. A preposição “com” é irônica nesse sentido, visto que o título pode ser lido como paisagem sem...

Nesse processo de composição em que o sujeito está constantemente pensando e refazendo a imagem que lhe interessa, estabelece-se um forte diálogo com a tradição. Noutro poema, por exemplo, a palavra flor é utilizada para negar uma cristalização de sua imagem, negar um sentido já estabelecido antes de sua configuração no poema: “Poesia, te escrevia:/ flor! conhecendo/ que és fezes” (MELO NETO, 2003, p.98). O sujeito poético nega tudo o que se limita a um único modelo. É preciso pôr a imagem, a palavra, a técnica em funcionamento para daí extrair seu sentido. A partir desse questionamento da linguagem percebe-se uma orientação crítica do real.

O como fazer de Cabral deve ser visto como uma análise de soluções encontradas pela subjetividade artística diante dos problemas estéticos, cujos direcionamentos estavam marcando um tipo de arte voltada cada vez mais para pensar o processo de construção. A subjetividade do eu-poético não pode simplesmente rejeitar ou fugir da história, mas, podendo fraturá-la pelo vetor subjetivo, assume-se muitas vezes como parte da história e da sociedade e ao mesmo tempo como representação artística das contradições. Deixando transparecer uma luta contínua com a palavra, a

imagem, e uma luta para conseguir uma expressão que se comunica sem grandes teorizações. Conforme Theodor Adorno, toda exigência feita à poesia é, em si mesma, social, de tal modo que o sujeito poético deve ser visto como “relógio solar histórico” (ADORNO, 2003), configurado em cada poema de maneira particular. A procura por uma cidade/poema limpa, justa, bem planejada, equilibrada, “bem calafetada” contra os bichos, que não se deixa quebrar, é uma reação a uma dada sociedade que promete, mas não cumpre. Com outras palavras, a poesia de Cabral não é estritamente confissão, mas tampouco é uma [simples] negação do mundo vivido pelo poeta. “É preciso, portanto, pensar o conceito de subjetividade não como algo ligado apenas ao romantismo e à escrita automática do surrealismo, mas também articulado à poesia construída, como é, no caso, a de João Cabral.” (SILVA FILHO, 2011, p.42).

O “descascamento da imagem” (NUNES, 1974) é uma maneira de explorar as potencialidades contidas nas palavras, nos símbolos, nas técnicas, mas que não se realizaram porque foram negadas. Em “Paisagens com cupim”, o sujeito poético escolhe um inseto para apreender um olhar diferente do local. Ele quer negar tudo aquilo que foi prometido, mas não cumprido, ele nega com isso uma negação. Tal como a imagem “flor” que tradicionalmente vem sendo pensada como adorno ou como expressão de sentimentos amorosos, mas, como propõe o poema cabralino citado acima, também é preciso saber que é “fezes”: saber de onde ela vem, como se forma etc. Se pensarmos a forma da poesia numa relação dialética com a forma social, pode-se indicar que não só a poesia não conseguiu explorar todas as ferramentas disponíveis para seu aperfeiçoamento, assim como também as promessas do capitalismo com a modernização não foram tão eficientes. A aparência se mostra atraente, mas por dentro “as coisas desfia e desfaz” (7, II).

O sujeito poético procura a extração de uma substância que, sendo inicialmente das regiões descritas, termina por afirmar-se como imagem problematizadora e problematizada daquilo que, por sob a visão das “aparências”, o conhecimento busca delimitar. A industrialização (no final do poema) não significa uma solução apaziguadora, apenas isolada, haja vista que a presença do cupim já foi de tal modo afirmada que mesmo na região industrial não desfazem os riscos de podre que espreitam o homem. A abstração é a estratégia por intermédio da qual é possível retornar, pela linguagem, ao núcleo, ao concreto, das coisas e do homem.

Referências

ADORNO, Theodor. Lírica e Sociedade. In: **Notas de Literatura I**. São Paulo: Duas Cidades; Ed. 34, 2003.

BARBOSA, João Alexandre. **A imitação da forma**. São Paulo: Duas cidades, 1975.

CAMPOS, Haroldo. O Geômetra Engajado. In: **Metalinguagem & outras metas**: ensaios de teoria crítica literária. São Paulo: Perspectivas, 2013.

CANDIDO, Antonio. Literatura de dois Gumes. In: **A Educação pela Noite**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2011, pp. 197-218.

LUKÁCS, György. Para uma teoria marxista dos gêneros literários. In: **Arte e sociedade**: escritos estéticos 1932 – 1967. Rio de Janeiro: Editora UFRJ, 2009, pp. 161-270.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**: volume único. Organização: Marly de Oliveira. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NUNES, Benedito. **João Cabral de Melo Neto**. Rio de Janeiro: Vozes, 1974.

MERQUIOR, José Guilherme. Natureza da lírica. In: **A astúcia da mimese**: ensaios sobre lírica. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997, pp. 17-33.

SECCHIN, Antonio Carlos. João Cabral de ponta a ponta. In: **Uma fala só lâmina**. São Paulo: Cosac Naify, 2014, pp. 11 -388.

SILVA FILHO, Marcos de Souza. **O mar e o canavial**: transfiguração do real na poética de João Cabral de Melo Neto. 2011. 107f. Dissertação. UnB, Brasília, 2011.

VALERY, Paul. Poesia e pensamento. In: **Variedades**. São Paulo: Iluminuras, 2007, pp. 193-200.

MARGINAIS DE SEGUNDA CLASSE: VIAJANDO PELO VELHO CHICO

Raimundo Carvalho*

UFES

raycarvalho@uol.com.br

RESUMO: Leitura do livro de poemas *Segunda classe*, de Cacaso e Luís Olavo Fontes, destacando suas qualidades de livro de viagem, a partir das categorias de testemunho, do humor e do paradoxo. Os poemas de ambos os poetas captam com perplexidade a existência de elementos da modernidade imbricados na realidade arcaica do sertanejo, criando uma sensação de *nonsense* e desconforto que oscila entre a apatia e a dor na percepção do nosso atraso social.

Palavras-chave: Poética. Viagem. Humor.

ABSTRACT: I propose a reading of the book of poems *Second Class*, by Cacaso and Luis Olavo Fontes, highlighting its qualities as a travel book, through the categories of testimony, humor and paradox. The poems of both poets capture with perplexity the existence of elements of modernity intertwined in archaic reality of the backcountry, creating a feeling of nonsense and discomfort that oscillates between apathy and pain in the perception of our social backwardness.

Keywords: Poetics. Travel. Humor.

* Professor do Programa de Pós-Graduação em Letras (PPGL) da Universidade Federal do Espírito Santo (UFES).

O foco deste texto é traçar um breve enquadramento do livro *Segunda classe*, de Cacaso e Luís Olavo Fontes. A obra circulou em 1975, em livreto, à moda marginal, como era de praxe na época. O rótulo marginal fica por conta de sua restrita circulação. Os ditos poetas marginais na verdade eram jovens da classe média urbana intelectualizada. A maioria era composta de estudantes, professores universitários ou até mesmo de diplomatas. Nada mais distante, portanto, do que era ou viria a ser a verdadeira marginalidade social ou a barra pesada do crime. O tipo de poesia que se praticava nesses grupelhos reunidos em torno de alguns nomes e revistas se opunha, programaticamente, a um gênero de poesia grandiloquente e de fácil aceitação pelas editoras e pelo público, como se opunha também ao cerebralismo da poesia concreta e das demais vanguardas da poesia visual. Muito já se escreveu sobre isso, mas é sempre bom lembrar, a poesia que se convencionou chamar de marginal nada tem de marginal no sentido corrente que essa palavra tem no contexto social brasileiro. Ela não se pretende porta-voz de nenhum grupo excluído. Muito ao contrário, ela denuncia energicamente a falácia das filiações políticas explícitas da mensagem poética e o conservadorismo estético dessa posição de combate aparente.

Essa breve colocação já nos dá a dimensão da dificuldade que teremos em nossa leitura da obra. Como perceber nela certas constantes do pensamento e da atitude do intelectual brasileiro na percepção de nossa complexa realidade cultural e social? Como perceber, nessa poesia tão infensa à palavra de ordem e ao engajamento político explícito do texto, questões que sempre preocuparam e continuam ainda a preocupar as mentes que se aplicam a entender o que verdadeiramente se passa no Brasil?

Nesse sentido, começo filiando esse livro a uma larga corrente de textos de autores e gêneros diversos, viajantes brasileiros que esquadrinharam o território à procura, talvez, de nossa identidade dilacerada, em meio à diversidade étnica e aos desequilíbrios sociais. Dentro desse grupo de viajantes, particularizo aqueles que, seguindo a rota traçada por Teodoro Sampaio e Euclides da Cunha, percorreram o São Francisco, principalmente o seu curso médio, onde vicejou durante décadas no século XX uma intensa navegação de Vapores, nos moldes daqueles que existiram no Mississipi. Das corredeiras de Pirapora (MG) a Juazeiro (BA) e Petrolina (PE) são cerca de 1.321 km de trecho navegável e, por ele, passaram poetas, romancistas, jornalistas e políticos que deixaram seus relatos em forma de diários, romances, poemas, estudos e reportagens. Muitos desses intelectuais, instruídos na divisão litoral/sertão, viam no São Francisco e em suas populações uma espécie de cena primitiva, de lugar de origem, no sentido de que, afastado do bulício da civilização que grassou no litoral, o cerne do território, banhado pelas águas do Velho Chico, teria conservado a essência de nossa brasilidade.

Dáí a ideia do rio como fator de unidade nacional, chave para a conservação do vasto território brasileiro. Desde muito cedo, o rio teria atraído a atenção do colonizador e foi usado por este como rota de interiorização. O rio serviu também como caminho natural de encontro entre a civilização do couro e a civilização do ouro, uma alimentando a outra de víveres e servindo como rota de escoamento de bens e acumulação de riquezas. *Os sertões*, de Euclides da Cunha, sintetiza toda uma tradição de relatos, e *Grande sertão: veredas*, de Guimarães Rosa, completa em chave ficcional o mapa do sertão sanfranciscano. Autores como Lúcio Cardoso (*Maleita*), Jorge Amado (*Seara Vermelha*), Raquel de Queirós (*Dora Doralina*) trazem relatos

ficcionais da mesma viagem empreendida pelos nossos dois poetas, na década de 70.

O rio – que no período colonial servira de rota de integração e que na primeira metade do século XX foi rota de fuga dos retirantes nordestinos para São Paulo – transformou-se nas décadas de 60 e 70 em trilha de desbunde e turismo interno de hordas de jovens da classe média urbana, que, por terra, através dos trens, chegavam à Pirapora, em férias, para pegar a barca, numa viagem que se tornou, durante um período, uma espécie de batismo, rito de iniciação: viajar pelo São Francisco, conhecer as populações ribeirinhas, animados pelas reportagens das revistas *Cruzeiro* e *Realidade*; ou simplesmente andar a esmo, testando as inúmeras rotas existentes então²⁸.

Estávamos em pleno período ditatorial. Nada melhor que simular certa inocência e assim driblar os poderes muitas vezes implacáveis, mas que, em geral, já mostravam certo cansaço e até mesmo tolerância com as diabruras dos filhos da classe média. Lembro-me, perfeitamente, como morador da cidade de Pirapora que, íamos, curiosos, receber aqueles “cabeludos” que chegavam aos bandos e ocupavam durante dias, antes de embarcarem, as pensões baratas. O padre acolhia no Salão Paroquial, com indulgente hospitalidade, muitos daqueles que queriam economizar alguns trocados com hospedagem gratuita, pois a viagem estava só começando. Nós, os meninos e jovens do lugar, ficávamos por ali a espreitar os hábitos

²⁸ Sobre *Segunda classe*, afirma Messeder: “Este trabalho é o resultado da viagem que os dois autores realizaram juntos, no ‘vapor do São Francisco’, de Pirapora a Juazeiro. Essa mesma viagem, por sua vez, tinha naquele momento – e, de certa forma, ainda tem hoje – um significado todo especial. Era uma experiência obrigatória no universo do ‘desbunde’. O contato intenso com a natureza, a caminhada pelo interior, a ‘lentidão’ do tempo e principalmente o contato com as populações locais eram experiências valorizadas. E é esse universo que o livro busca expressar” (PEREIRA, 1981, p. 295).

lisérgicos e a liberdade sexual dos visitantes até que eles partissem no Vapor deixando saudade.

Era década de 70; portanto, estávamos distantes do sentimento de exaltação da brasilidade destilado no poema “O rio de São Francisco”, de Jorge de Lima, fruto de suas leituras de viajantes estrangeiros e de uma viagem empreendida pelo poeta, ainda nos anos 10, mas, em contrapartida, muito mais próximos da sensação de agonia pela morte do rio descrita no poema “Águas e mágoas do rio São Francisco”, de Carlos Drummond de Andrade, algumas vezes referido no livro dos dois marginais. Esses dois poemas poderiam figurar como marcos que sinalizam um percurso pendular que vai da exaltação encomiástica de nossas farturas à exposição honesta de nossas fraturas internas. Não custa lembrar que o genuíno sentimento de pertencimento à Terra Brasilis foi manipulado pelos artífices do Golpe e transformado no patriotismo fratricida do “ame-o ou deixe-o”, numa operação simbiótica que fazia coincidir o poder ditatorial com o sentimento de brasilidade. No baixo repertório do cancionero brega, a canção “Eu te amo, meu Brasil”, de Dom e Ravel, ilustra bem essa diretriz.

Passemos então a uma breve descrição do livro *Segunda classe*. Trata-se de uma série de 50 poemas (24 de Cacaso, 26 de Olavo Fontes). A edição que utilizo se vale de um artifício tipográfico para indicar a autoria de cada poema, alertando, no entanto, que na edição dos autores, prevalecia a indistinção, artifício que aponta para a maneira como seus autores percebiam o jogo literário. Trata-se mesmo de um livro a quatro mãos de poemas que apresentam uma estrutura serial e dialógica na própria fatura. Os poemas, como de praxe, são curtos, à exceção de um intitulado “Januária”, cujo tamanho supera os demais. O caráter serial, programado e construído do livro é evidente. Os poemas funcionam como um conjunto, ainda que o seu modo de

composição crie um efeito de instantaneidade, portanto, de quebra. Na sua fatura técnica essa série de poemas se filia à vertente pau-brasil, é uma atualização do *modus operandi* oswaldiano²⁹. A epígrafe do livro é de Oswald de Andrade. Vem de Oswald o humor telegráfico dos poemas marginais, humor como operação estética refinada na percepção de nosso atraso social.

Antes de falarmos do título, a capa e a foto ou fotomontagem da capa merecem algumas considerações. A imagem lembra um fotograma ou mesmo o cartaz de um filme do Cinema Novo. No primeiro plano, ocupando o centro, um toco calcinado e torto sustenta uma cerca de arames quase invisíveis, dividindo o espaço da capa em dois. Num plano mais recuado, dois magros bois, um mais à frente em posição frontal apontando os seus chifres para o leitor e outro ao fundo, de perfil, do lado esquerdo; do direito, vemos bem na extremidade inferior da capa um perfil de galinha, bico voltado para o centro da cena. Uma superfície esturricada é a base da paisagem. O todo da composição dá-se em cortes, planos e montagens, em fotogramas-síntese dos elementos que juntos representam ao mesmo tempo uma paisagem geográfica e uma construção mental. O título e o nome dos poetas estão em minúsculas, compostos em futura, tipo amplamente utilizado pelos concretistas em suas edições de poesia.

Nessa paisagem, a figura humana não está, digamos, figurada. Mas todos os elementos indiciam a presença do homem: a cerca, os animais domésticos que fazem parte da dieta humana. O homem é o fotógrafo que do rio flagra as margens. O rio é o mais além da

²⁹ COSTA LIMA (1991, p.195), estudando a poesia de Oswald, afirma: “Ao passo que o poema é autônomo, como decorrência de sua estrutura interna, a série supõe que a sua unidade é alcançada por uma sequência de textos, sendo pois dotada de uma estrutura próxima da novela curta e do romance”.

paisagem, o além da capa. Quando viajamos, vemos a paisagem como num filme. Parados dentro do Vapor que se move, a paisagem passa por nós como uma película. A cerca em primeiro plano metonimicamente nos reporta ao autoritarismo vigente. Portanto, a iconografia de uma paisagem pitoresca do sertão funciona também como ideograma da cena política, encurralada.

O título *Segunda classe* pode ser lido em várias chaves. A primeira é como referência direta ao lugar ocupado pelos poetas-viajantes no Vapor. O Vapor Venceslau Brás, como a maioria dos gaiolas, tinha dois compartimentos para os viajantes: uma primeira classe, onde se abrigavam os turistas e viajantes que podiam pagar para viajar em camarotes na parte de cima, e uma segunda classe, onde os ribeirinhos simples se acomodavam em redes. Os jovens cabeludos dos anos 60/70, a que nós ribeirinhos chamávamos de hippies, claro, se amontoavam também junto com o povo da região. Aquela mistura fazia parte do rito, criava uma espécie de solidariedade entre desiguais, alimentada ainda por uma esperança sincera e ingênua de apagamento de diferenças culturais e sociais. O barco se transformava num território de consenso e trocas simbólicas entre os grupos. De um lado, a alegre disposição daqueles rapazes e moças com seus hábitos modernos demais; de outro, a inclinação natural do sertanejo para conversa e música. Ali durante seis dias ou mais, a depender da estação e do regime das águas, o Vapor seguia o curso do rio, parando nos portos de lenha e nas principais cidades, onde era aguardado com certa expectativa pelos habitantes. Na década de 70, a navegação do Médio São Francisco, que teve o seu auge nas décadas de 40 e 50, entrou em declínio.

Segunda classe também pode ser lida em chave metalinguística. Como título, a expressão contamina todo o conteúdo estético do livro.

Segunda classe é uma referência ao processo de esvaziamento da retórica da poesia de conteúdo explicitamente engajado. A retórica inflada do elogio da brasilidade é golpeada a cada poema revelador do seu mecanismo. O sentido pejorativo do termo é assumido ambigualmente pelos poetas como provocação, como desnudamento diante de uma realidade adversa, diante da própria poesia. É como se a poesia sofresse na própria pele das palavras a doença que ela denuncia e acolhe em si. A poesia de segunda classe é magra, descarnada, assim como os seres de segunda classe, os explorados e iludidos pela gorda retórica de seus dominadores.

Antes de adentrarmos os poemas do livro, vale ressaltar o poema de Chacal, em que ele apresenta o tema da viagem e enuncia, ironicamente, o modo de construção do poema típico de sua geração, que se constitui num verdadeiro despiste da operação construtiva efetivamente levada a efeito pelos poetas, tanto na elaboração isolada de cada poema, como na organização do conjunto³⁰. O texto seguinte, de Augusto Ribas Lopes, funciona mais como uma contextualização do tema propriamente dito, através das referências aos nomes das cidades que extremam o Médio São Francisco, ao nome da barca em que os poetas viajaram, além de anotar a presença fantasmática das obras de Guimarães Rosa e Oswald de Andrade. A epígrafe oswaldiana, “Que a poesia é a descoberta/ Das coisas que eu nunca vi”, fecha o círculo dos paratextos³¹ e se projeta para dentro do livro, como

³⁰ Esse tipo de despiste era norma. O próprio Cacaso, em depoimento, diz que *Segunda classe* “é uma coisa informal (...) inclusive eu não tenho a menor pretensão de ler aquilo como poesia, é um negócio (...) meio repentista assim (...) A gente estava nessa curtindo, a verdade é essa (...) o acontecimento em si mesmo já estava bom, independentemente do resultado literário” (PEREIRA, 1981, p. 296).

³¹ Além desses paratextos, reproduzidos na edição consultada, há outros constantes da edição dos autores, citados por Messeder: “Após a indicação dos nomes que compõem a

uma espécie de moldura. Portanto, podemos perceber, desde o início, uma intenção construtiva envolvendo todas as etapas de produção do livro como um objeto orgânico, cujas partes se comunicam e produzem um sentido de totalidade. Esse sentido de totalidade virá da soma e do diálogo entre os poemas, eles próprios fragmentos de cenas e *flashes* de acontecimentos sempre captados através da proposição do *nonsense* e do paradoxo.

Os versos do primeiro poema (“Os vermes devoram a galinha. O rio/ devora os vermes e se devora./ É logo ali Pirapora”) funcionam como uma desmontagem do título “Município”. O que parecia dar início a uma descrição cartorial desloca-se. O foco desvia-se para os vermes. O banquete se faz em chave agônica, do microscópico ao macrocosmo. A visão do território se envenena, a presença humana apenas se insinua na figura da galinha e na frase que finaliza o quadro que parece reproduzir a voz do nativo indicando o caminho. O rio e os vermes se equiparam no ato de devoração. Tudo isso lembraria mais uma observação de sanitaristas em expedição pelo Vale, não fossem os artifícios poéticos do texto: a repetição de vocábulos, a disposição das orações nos versos e as recorrências sonoras de sílabas e palavras. Sem rodeios o poeta apresenta de cara esse sentimento de impotência e desacordo face às nossas mazelas sociais. O território, que na retórica da voz senhorial se reveste de tantas riquezas e símbolos, é aqui apresentado ao avesso, como o negativo da fotografia oficial. O poema seguinte, “Silêncio”, responde ao de Cacaso, seja na extensão da imagem da devoração dos elementos, seja na descrição de uma paisagem desolada. Os 12 poemas que vão de “Utopia” a “Óbvio” são anotações de cenas e pensamentos registrados no período de espera da

‘ficha técnica’ os autores afirmam: ‘A todos esses competentes artistas/desejamos os reinos da/terra’” (idem).

partida do barco. Começamos com “Utopia”: “nas margens do São Francisco quero/sentar para namorar”.

Aqui o mesmo artifício de quebra de expectativa entre o título e o corpo do poema. Utopia, em suspenso no título, descreve uma mudança de concepção e enfoque. Em vez de construir um discurso utópico para apaziguar a consciência culpada pela miséria entrevista, o poeta prefere uma singela celebração erótica, bem mais à mão. O poema seguinte completa a cena. A “dona do cantil” é com certeza uma daquelas muitas moças modernas que vieram no mesmo bando de forasteiros e cabeludos. A repetição dos verbos sumir/aparecer, atribuídos à dona e ao cantil, sugere maliciosamente o movimento de amantes eventuais em meio à turba. Enfim, a paisagem está corroída, mas o idílio é possível. As cenas de idílio amoroso se mesclam ao pitoresco do lugar. Os forasteiros encontram na cidade interiorana a acolhida necessária para a criação de uma identidade transitória feita de afetos transitórios. O correio, a papelaria, as bicicletas, o circo, os bares perfazem o espaço urbano incrustado na paisagem cultural do sertão, e são notados não em si mesmos, mas em função desse uso transitório. O humor é arma constante de Cacaso, e os poemas de Fontes alternam uma postura mais séria com quedas ocasionais no jocoso. É dele o dístico “Óbvio” que encerra a sequência: “A melhor Coca-Cola de Pirapora/ é a do bar Califórnia”. O poema fora do conjunto seria um poema-piada a mais. Mas, lido na série, ganha significação maior, adquire certa narratividade, além de funcionar como um emblema de encontros interculturais insólitos. As cidades sertanejas são lugares de sínteses de elementos heteróclitos. O “Bar Califórnia” é o ícone caboclo do sonho de liberdade da juventude urbana e moderna, e a Coca-Cola se descola do poema concreto, volta a descer sem culpa a goela da rapaziada sob o sol do sertão. A

obviedade do título se dá inteiramente na linguagem, no truísmo da frase. O insólito se inscreve no nome indígena da cidade interposto entre os nomes “americanos” da bebida e do bar, aliás, bar predileto da moçada forasteira à época.

Enfim, é hora de pegar o Vapor e partir. Em “Lenços brancos”, Luís Olavo Fontes anota os “fagotes alucinados”, referência explícita aos proverbiais apitos do Vapor antes e durante a partida, misturados ao som das aves e, quem sabe, percebidos de maneira alucinada pela mente alterada do poeta. Essa sensação auditiva continua no poema seguinte, “Ave”, dando a ideia de prolongamento da viagem. O poema de Cacaso, “São Francisco”, aqui nome de cidade e não do rio, é próxima parada do barco e uma quebra no tom lírico dos dois poemas anteriores: “O velhinho saiu da janela pra não ser/ fotografado./ Coisas de criança”. O humor de Cacaso dá-se em paradoxos e inversões. É sofisticado porque a graça dele dá-se no desvio, na quebra da expectativa. A sutileza aqui fica por conta da negativa do velhinho em aceitar fazer parte do enquadramento do fotógrafo e na atribuição de ingenuidade (“coisas de criança”, diria o fotógrafo) à atitude contestatória à invasão de privacidade.

É importante lembrar que as vozes registradas nos poemas nem sempre coincidem com a voz do poeta. Portanto, para entendê-los é necessária certa malícia interpretativa. Vejamos, entre outros exemplos, o poema “Moda de viola”: “Os olhos daquela ingrata às vezes/ me castigam às vezes me consolam./ Mas sua boca nunca me beija”. O título se refere a um gênero de canção apreciado *in loco*, as modinhas. Os dois primeiros versos se enquadram no recato do gênero, mas o terceiro se constitui numa inovação. “Os olhos”, metáfora de um amor puro e desinteressado, são substituídos pela “boca” da amada, na lúbrica queixa do poeta. Para além do quadro delineado, o poema,

como os demais, precisa ser compreendido no contexto da viagem. A viagem no Vapor representava um momento de suspensão de uma determinada ordem. Viajando no rio, dentro de um clima de cordialidade entre tripulantes e turistas, a ordem era relaxada. O comandante tendia a exercer a sua autoridade de forma magnânima diante dos pequenos abusos e dos hábitos sexuais e lisérgicos dos jovens da capital.

Mas nem só de desbunde e orgias viviam os nossos poetas. Ao lado desse espírito zombeteiro, há também a perplexidade e a dor. O desconforto diante de uma realidade ali descortinada, contaminando a paisagem. O poema “Januária nas janelas”, de Luís Olavo Fontes, merece uma parada. É o poema mais longo da série e é ele mesmo um poema em três movimentos. O título faz referência a uma canção de Chico Buarque, e poderia ser tomada como uma espécie de trilha sonora do filme que vem a seguir: “Januária/ uma praça/ onde se vende cachaça” é uma tomada panorâmica que apresenta o cenário do filme. “Vida secas/ um soldado amarelo pisando/ o pé de Fabiano/ pitam os farrapos de Sinhá Vitória/ várias Baleias mortas”. A montagem/citação é explícita. O poeta superpõe ao que vê os fotogramas do filme de Nelson Pereira dos Santos e as imagens de Graciliano Ramos. A visão das mangas maduras ameniza o miserê, mas um cachorro preto impede o acesso ao paraíso do quintal (Diz o poeta em outro poema: “quem foi que disse que Paraíso não existe?/ Existe sim, mas tem cascavel”). “A negrinha”, Eva nativa, negocia o afeto com o turista. No segmento II, sucedem *flashes* expressionistas, as imagens fluem em ligeiras efrases objetivas e sensações subjetivas: “restos/ favelas/ apodrecendo/ exaustas/ as criancinhas pediam fotografias/ mãos vazias/ procurei em vão no céu sem pipas”. O segmento III parece encenar o apaziguamento: “Seis horas fez um cartão postal no/ São

Francisco// deixei Januária no silêncio crepúsculo das/ mortes
vermelhas/ comendo uma manga/ espada/ céu e manga sangrando os
beijos/ uma só cor/ esbagaçada// Januária é nome bonito”. Aqui se
observa uma fusão sinestésica entre as cores do pôr do sol, da fruta e
o sentimento de desconforto diante da dor alheia. O escape se dá na
linguagem, na pura performance onomástica. O poema seguinte,
“Januária”, de Cacaso, resume em seu *nonsense* as delirantes imagens
do poema de Fontes: “A doida vagava na rua não ia a/ lugar nenhum/
Já tinha chegado”. Um outro poema de Cacaso, não incluído na
primeira edição de *Segunda classe*, “Tarde em Januária”, apresenta
uma variação da imagem manga/cão do poema de Fontes: “mangas
rosas vermelhas e o negro/ cão mangas rosas vermelhas verdes/ e o
negro cão mangas rosas vermelhas verdes/ e o negro cão”. O poema
excluído atesta o caráter construtivo do livro, que ultrapassa a mera
recolha de poemas feitos ao calor da viagem.

Assim, a viagem se constrói como aventura poética e existencial.
O barco avança e adentra o território da Bahia. O rio também muda,
fica mais caudaloso. Suas águas mudam de cor, de barrentas tornam-
se negras. Em “Berço Esplêndido”, de Cacaso, a única nota de humor
existente é o título que se apropria da expressão do hino nacional: “De
águas pretas e mansas é feito meu sangue/ onde toda fúria é represada.
Nada compensa a/ lentidão da miséria jamais na lembrança/ sepultada/
Imperceptível meu braço fende – como num coice –/ o crânio rubro da
madrugada.” Aqui o tom em nada lembra as breves anotações de
caráter erótico/jocoso de muitos poemas do livro, em que Cacaso
parece se entreter durante a viagem. Aqui ele se aproxima da técnica
interseccionista mais utilizada por Fontes, em que se mesclam
observações objetivas a respeito da paisagem e sensações subjetivas
de espanto ou desamparo. O poema é uma espécie de Noturno. O

vocábulo “berço” do título já enquadra o poema no gênero. No primeiro período do texto fica claro que o sujeito da enunciação é o próprio rio, humanizado pelas metáforas do sangue e da fúria, fúria represada, metonimicamente disposta no texto, como em trecho do rio (o lago de Sobradinho). No segundo período, o poeta-rio se angustia com a condição humana dilacerada pela miséria que vê e que o marcará para sempre. No último segmento, a imagem do “braço” remete tanto ao “braço do rio” como ao gesto retórico, imperceptível, do poeta. A imagem final, “O crânio rubro da madrugada”, além de evocar o colorido intenso do arrebol matutino, visto de dentro do Vapor, evidencia a fusão entre o homem (poeta) e a natureza (rio). O gesto esboçado é abrupto e instintivo (coice). Cacaso enfim consegue o milagre poético de fazer um poema contendo as palavras sangue, fúria, miséria, madrugada, sem incorrer nos lugares-comuns da poesia dita engajada, que ele tanto criticou e combateu. Não há aqui nenhuma glorificação do povo, nenhum incitamento explícito à revolta, nenhuma promessa no amanhã. Mas também não há conformismo, daí o humor nuançado do título. As rimas represada/sepultada/madrugada demarcam os perigos e os limites retóricos do poema, que são driblados pelo poeta através do gesto de escandir (fender) os versos em sucessivos *enjambements* e mudar-lhes o andamento previsível.

A viagem de Vapor termina em “Petrolina condenada” e no “Juazeiro devasso”, e os nossos poetas rumam para Salvador. Com o humor metalinguístico de “Corpo a Corpo”, de Cacaso, encerro esta minha viagem particular pelo Velho Chico, tendo como guia o olhar viajante (no sentido rotineiro e lisérgico do termo) dos dois marginais: “estava dançando bem até que a Bahia/ passou uma rasteira no meu verso”.

E para terminar mesmo, cito outro poema de Cacaso, descartado e sem título, um convite/provocação ao desbunde: “Quem ainda não

comeu banana/ na beira do São Francisco não sabe o que/ está perdendo/ Comer banana-maçã na beira do São/ Francisco. Vivendo e aprendendo”. É. Estávamos nos anos 70. O São Francisco, assoreado e poluído, perdeu muito de sua navegabilidade. Aquele mundo dinâmico, intenso e cheio de vida e movimento, flagrado pelas lentes de Marcel Gautherot e de tantos outros fotógrafos, resiste como teimosia e memória. Há muito que se deixou de pensar o Brasil como nação soberana, para percebê-lo como campo de experimentação do capitalismo internacional. Os poemas de *Segunda classe*, no seu aparente descompromisso, dão-nos o testemunho da tragédia que se abateu sobre o rio e o povo das margens e também revela o compromisso ético daquela geração de poetas.

Referências

CACASO. **Lero lero**. Rio de Janeiro: 7 Letras; São Paulo; Cosac&Naify, 2002.

COSTA LIMA, Luiz. **Pensando nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.

PEREIRA, Carlos Alberto Messeder. **Retrato de Época: poesia marginal Anos 70**. Rio de Janeiro: Funarte, 1981.

A CADEIA DE TRANSMISSÃO EM “O RECADO DO MORRO”, DE GUIMARÃES ROSA

Clarissa Catarina Barletta Marchelli

PUC-RIO

clarissa.catarina@gmail.com

RESUMO: Este artigo analisa o processo de composição de uma canção popular, descrito no conto “O recado do morro”, de Guimarães Rosa. A narrativa relata uma experiência de inspiração poética originária de uma mensagem de natureza profética. Para que o alerta da profecia chegasse ao seu destinatário, fora preciso uma sequência de codificação e recodificação da mensagem de um morro. Consideramos essa cadeia como um fluxo afetivo e efetivo, tal como descrito nos relatos dos bardos homéricos.

Palavras-chave: Inspiração. Poesia. Profecia. Homero. Guimarães Rosa.

ABSTRACT: This article analyzes the process of composition of a popular song, described in the story “O recado do morro” of Guimarães Rosa. The narrative recounts a poetic inspiration experience originating from a prophetic nature message. For the alert prophecy reached its recipient, it was needed a coding and recoding sequence of the message of a hill. We regard this chain as an affective and effective flow as described in the reports of the Homeric bards.

Keywords: Inspiration. Poetry. Prophecy. Homer. Guimarães Rosa.

Em recente publicação do jornal francês *Le Monde Diplomatique*, o vice-governador da Malásia, Joseph Pairin Kitingan, alegou que o abalo sísmico ocorrido no monte Kinabalu, matando onze pessoas, fora uma resposta ao ultraje de alguns turistas estrangeiros que urinaram e tiraram fotos nus na montanha, desrespeitando, assim, sua sacralidade. Segundo a tradição local, o monte Kinabalu, cuja etimologia designa “lugar de repouso dos mortos”, é considerado sagrado porque nele estão abrigados os espíritos de seus ancestrais. O vice-governador disse ainda que a falta de decoro dos visitantes confirma tal sacralidade

que, por sua vez, não pode ser desconsiderada. Em linhas gerais na matéria, lemos a forma como deve ser feita a visita na região: “Les touristes sont obligés d’avoir recours aux services d’un guide pour escalader le mont, qui les invite à le traiter avec respect, ne pas crier ou jurer le temps de leur présence dans le lieu sacré.”³².

Para além do ceticismo do jornal ocidental, que se furta à análise antropológica da tradição do povo autóctone malaio, temos em um conto de Guimarães Rosa uma mensagem muito semelhante à resposta do monte Kinabalu às infrações cometidas pelo grupo estrangeiro; algo como o eco do constrangimento de tom religioso. Ainda sobre o abalo sísmico malasiano, o vice-governador interpretara o voo de andorinhas sobre sua casa durante o almoço: “algo de ruim aconteceria”.

Da notícia do periódico ao discurso ficcional, o constrangimento despertado no leitor de “O recado do morro” (ROSA, 2005) é exatamente o mesmo com a potencialidade interpretativa de sinais da natureza que alguns conseguem operar. A narrativa rosiana descreve a trajetória de composição de uma canção popular – cujo sentido é o alerta a um perigo – desde uma mensagem de uma montanha até o *insight* do seu compositor. Estamos falando de um discurso ficcional que problematiza tanto o próprio fazer do poeta quanto uma forma particular de se relacionar com os elementos da natureza.

Segundo o narrador desse conto, o próprio processo de inspiração está intimamente atrelado à capacidade de verbalização de uma profecia, capacidade essa inata em personagens pouco afeitas ao convívio social, a saber, artistas, crianças, loucos e, sobretudo,

³² LE MONDE DIPLOMATIQUE: “Para escalar o monte, os turistas são obrigados a recorrer aos serviços de um guia, que os convida a tratar com respeito, a não gritar ou cometer injúrias durante a presença no local sagrado.”. In: LeMonde.fr., tradução nossa, acesso em 12 de jun. de 2015.

eremitas. Ao que parece, o autor dá a entender com essa estória que o deslumbre de um tema composicional decorre da decodificação de sinais emitidos pela natureza, decodificação essa somente realizável por quem, de algum modo, dá vazão àquilo que escapa às sistemáticas e criteriosas faculdades mentais cognitivas. Vejamos.

O conto trata de uma expedição científica pelo sertão mineiro, feita por um pesquisador alemão, acompanhado de um padre e um fazendeiro. Eram “três patrões, entrajados e de limpo aspecto, gente de pessoa” (ROSA, 2005, p. 28). Por contraste, o guia dessa viagem é Pedro Orósio, um homem que bem conhece o território sem nunca tê-lo estudado. Além de Pê Boi, alcunha do enxadeiro, segue também Ivo, outro lavrador igualmente desprovido de qualquer conhecimento teórico. Diante de pessoas relativamente cultas, compara-se Pedro Orósio:

De certo, segredos ganhavam, as pessoas estudadas; não eram para o uso de um lavrador como ele, só com sua saúde para trabalhar e suar, e a proteção de Deus em tudo. Um enxadeiro, sol a sol debruçado para a terra do chão, de orvalho a sereno, e puxando toda força de seu corpo, como é que há de saber pensar continuado? E, mesmo para entender ao vivo as coisas de perto, ele só tinha poder quando na mão da precisão, ou esquentado – por ódio ou por amor. Mais não conseguia. (Ib., p. 35).

Ao longo da expedição, o guia Pê Boi reflete sobre a própria vida em forma de solilóquios, dispendo-se a entrar em conformidade com um desejo interior. Esses solilóquios, por sua vez, parecem ser a única formulação imagética, ou “eventos de pensamento” – para usar uma expressão de Paul Ricoeur (2006, p. 177) –, de que Pedro é capaz de realizar. Flagra da sua única atitude reflexiva, os solilóquios operam como que digressões ao seu lugar de origem, difusas no anseio pelo

casamento. Mais, a frequência com que Pedro se visualiza casado chega a ser dissonante com seu estado civil de fato: solteiro.

[...] Pedro Orósio entrava repentino num imaginamento: uma vontade de, voltando em seus Gerais, pisado o de lá, ficar permanente, para os anos dos dias. Arranjava uns alqueires de mato, roçava, plantava o bonito arroz, um feijãozinho. Se casava com uma moça boa, geralista pelo também, nunca mais vinha embora... Era uma vontade empurrada ligeiro, uma saudade a ser cumprida. (ROSA, op. cit., p. 47).

Assim é que, a certa altura inquirido pelo cientista se era casado ou não, e sem condições de responder-lhe, frei Sinfrão faz um juízo da situação afetiva de Pê Boi ao pesquisador alemão:

Que o Pedro era ainda teimoso solteiro, e o maior bandoleiro namorador: as moças todas mais gostavam dele do que de qualquer outro; por abuso disso, vivia tirando as namoradas, atravessava e tomava a que bem quisesse, só por divertimento de indecisão. Tal modo que muitos homens e rapazes lhe tinham ódio, queriam o fim dele, se não se atreviam a pegá-lo era por sensatez de medo, por ele ser turuna e primão de força, feito um touro ou uma montanha. Aquele mesmo Ivo, que evinha ali, e que de primeiro tã seu amigo fora, andava agora com ele estremecido, por conta de uma mocinha, Maria Melissa, do Cuba, da qual gostavam. (Ib., p. 32-3).

A provocativa hesitação de Pedro por uma ou outra mulher desperta rivalidade com os demais camaradas: motivo pelo qual Pedro quase cai numa emboscada, não fosse a canção do violeiro Pulgapé, alcunha do amigo Laudelim, a fazer-lhe a advertência. Mais precisamente, o narrador de “O recado do morro” faz coincidir a traição que Pedro sofre dos colegas com o artilho da canção do Reimenino. Eis a passagem na qual o violeiro sente o impulso da composição:

Mas o Laudelim cismara tanto e tanto, enquanto estava ouvindo, seu rosto se ensombreceu, logo se alumiu ainda mais. Cá que não esperava, ele propunha assim desses esquisitos. Ave, matutava. E mesmo, quando o Pedro Orósio o pegou pelo braço e ia levando, ele entreparou, asseteado, pé no ar. – “Isso é importante!” – disse. E pendurou cara, por escutar mais. – “... O extraordinário de importante... Tremer as peles... Cristãos sem o que fazer... Quero ver meu ouro... Um danado de extraordinário!...” O que? A tontaria do Coletor? Patarata! Mas, que é que se havia, se o Laudelim era mesmo assim – que dava de com os olhos não ver, ouvido não escutar, e se despreparava todo, nuvejava. Nunca se sabia de seus porfins. Ainda, ainda. E a-duro vinha vindo, mas quebrou para a banda da casa do Siô Tico, de onde se avistava todo o arraial, lá em baixo, e a várzea. – “Vou mais no cemitério não. Já achei...” Que é que podia ter achado? Se sentou debaixo do itapicurú, temperava o violão, apalpou as cordas. Com ele desse jeito, arredado crente, boas horas de perdidas se podia ter. Melhor, mesmo melhor, era a gente ir aproveitar o oco do mundo noutra parte, conceder que ele ficasse ficando. – “Vai embora inda não” – ele pediu. O violão toava bem afinado. E perguntou: – “Por que é que você não desdiz dessa festa? Vem junto, se cantar...” – “Ah, não. Mulheres quero.” O Laudelim mal ouvia. Relou as cordas, ponteando, silamissol cantava. Arrastou um rasgado. Pê-Boi se despediu. – “O Rei menino... Passagens fortes! A toque de caixa... Passagens fortes... Passagens fortes...” – o Laudelim deu resposta. (Ib., p. 86-7).

Contudo, até que esse impulso de criação alcançasse a articulação das mínimas unidades de sentido primeiramente veiculadas no recado do Morro da Garça, fez-se necessária uma longa jornada de significação e ressignificação do aviso captado pelo ermitão Malaquias. Avistado pelo grupo dos cinco homens, o eremita está a caminho da casa do irmão, Zaquias, a quem deseja aconselhar a não se casar. Zacarias e Malaquias dão título a dois livros do Antigo Testamento bíblico, homônimos dos profetas judeus. De acordo com

os exegetas, ambos apelam à necessidade de reconstrução do templo, simbologia de um arrependimento, para que Javé possa voltar a ajudar³³. A mensagem de Malaquias, entretanto, ganha destaque no nosso ensaio hermenêutico, pois o profeta chama a atenção dos sacerdotes que permitem o divórcio de mulheres fiéis, acusando na origem da separação uma escolha prematura na mocidade. O último dos profetas define também o propósito do casamento:

Existe outra coisa que vocês fazem: gemem e choram, cobrindo de lágrimas o altar de Deus porque ele já não aceita mais os sacrifícios que vocês oferecem. E cada um de vocês pergunta: “Por quê?” É porque Deus sabe que você tem sido infiel à sua esposa, a mulher com quem se casou quando era moço. Ela era sua companheira, mas você quebrou a promessa que fez na presença de Deus de que seria fiel a ela. Não é verdade que Deus criou um único ser, feito de carne e de espírito? E o que é que Deus quer dele? Que tenha filhos que sejam dedicados a Deus. (Bíblia Sagrada, 1990, Mt., 2: 13-15).

Se justapusermos as imagens do Malaquias bíblico à imagem do Malaquias rosiano, veremos que o encontro deste com os cinco homens em expedição coincide com a significação do nome em hebraico, “mensageiro de Deus”. A encarnação do profeta bíblico na personagem rosiana nos permite ainda aprofundar a semelhança entre as imagens. A partir do apelo e da reserva inerentes à união amorosa latente no irmão, Zacarias, e no protagonista, Pedro Orósio, podemos averiguar tamanha semelhança na passagem:

³³ Cf. LARA, V. L., 2009, p. 120: “Os ideais de Zacarias e Ageu parecem frustrados e Malaquias assumiu a denúncia do sistema que foi organizado em torno do Templo. O sacrifício entra em colapso porque o dízimo não é pago e há um empobrecimento dos sacerdotes e levitas. Outro problema era o casamento com estrangeiras, que na ótica do livro de Malaquias ameaça a identidade do povo.”.

Mesmo o motivo de sua viagem era ir de visita ao seu irmão Zaquias, morador tão lontanho, também numa gruta pequena, pegada com a Lapa do Breu, rumo a rumo com a Vaca-em-Pé. Porque tinha tido sabença de que o Zaquia andava imaginando se casar. E então ele achava obrigação de aviso de deixar seus trabalhos, por uns dias, e vir recomendar o irmão, tivesse juízo, considerasse, as paciências, não estava mais em era de pensar em mulher. E desse modo, pondo e, efeito. (ROSA, op. cit., p. 42).

Não pretendemos com a análise da passagem bíblica afirmar aquilo que a vida do próprio Guimarães Rosa desmentiria: a contingência do divórcio. Defendemos, sim, que a fonte de elaboração da personagem rosiana corrobora a hipótese de a inspiração poética (o processo de composição da canção de Laudelim) ser precedida de uma experiência de fundo místico-religioso (a escuta do recado do Morro da Garça pelo profeta Malaquias). Defendemos igualmente a hipótese da profecia do recado do morro reverberar em Pedro Orósio enquanto advertência à sua escolha amorosa.

Temos relativa dificuldade em admitir a validade de uma experiência mística no plano real, talvez devido à precária necessidade de sistematizar cada um dos fenômenos naturais. A história da literatura universal, entretanto, já depõe contra tamanha intolerância, apresentando desde a sua origem relatos de alterações psíquicas que escapam ao controle consciente dos poetas. Estamos nos referindo aos épicos da antiguidade clássica, olhando com cuidado e interesse os relatos encontrados em Homero e Hesíodo, e entendendo-os como encarnação de um modo de ser particular que dificilmente se acomodaria aos padrões de comportamento do pensamento crítico moderno.

A título de exemplo da enigmática origem do discurso ficcional, temos notícia da invocação que os poetas clássicos faziam às Musas na abertura de

suas obras monumentais. Tal é a disposição dos poetas da *Íliada*³⁴ e da *Odisseia*³⁵, como de Hesíodo, em *Teogonia*³⁶ e *O trabalho e os dias*³⁷. No bojo do segundo poema homérico, há ainda outra correspondência valorosa para a nossa atestação entre a atuação de uma divindade e desempenho do aedo³⁸. Estando Ulisses de passagem pela Esquéria sem, no entanto, ter revelado sua verdadeira identidade ao rei Alcínoo, o guerreiro pede ao bardo dos feácios, Demódoco, que narre o episódio do cavalo de madeira, emboscada maquinada por ele mesmo que permitiu a vitória grega sobre os troianos:

Ora começa de novo, e o cavalo de pau nos invoca,
que por Epeio foi feito com a ajuda de Palas Atena,
esse que o divo Odisseu com astúcia pôs dentro de Troia,
cheio de heróis destemidos, que os muros sagrados
saquearam.

Caso consigas cantar isso tudo de acordo com os fatos,
logo darei testemunho perante o universo dos homens
que recebeste de um deus benfazejo a divina cantiga.

(HOM., 2002, VIII, 492-8).

Consenso entre os helenistas, a estadia de Ulisses na ilha dos feácios é crucial para o retorno do guerreiro, pois será o mais nobre povo que proverá o naufrago com a devida embarcação³⁹. Nesse

³⁴ HOMERO, *Íliada*, I, 1: “Canta-me a Cólera – ó deusa! [...]”.

³⁵ Id., *Odisseia*, I, 1: “Musa, reconta-me os feitos do herói [...]”.

³⁶ HESÍODO, *Teogonia*, 1: “Pelas Musas heliconíades comecemos a cantar”.

³⁷ Id., *O trabalho e os dias*, 1-2: “Musas Piérias que gloriais como vossos cantos, / vinde! [...]”

³⁸ HOM., *Odisseia*, VIII, 73: “A Musa logo o incitou a falar sobre os feitos dos homens [...]”.

³⁹ HEUBECK, A., WEST, S. e HAINSWORTH, J. B. *A commentary on Homer's Odyssey*, v. I. Oxford:Clarendon, 1991, p. 342. “The world of Scheria is thus a Homeric world from which war, the curse as well as the glory of the heroic age, has been removed (vi 200). At the same time it is the sort of toilless world for which Hesiod yearned [...]. The natural amenities of Scheria, peace, leisure, abundant crops, are dreams special to no time

sentido, o testemunho que Ulisses dá à inspiração divina do bardo está inserido em uma gama de comportamentos modelares, indicando nossa hipótese de uma estreita hermenêutica entre o discurso ficcional e o religioso. Uma provável confirmação dessa relação é investigada pelo helenista E. R. Dodds, em *Os gregos e o irracional*, a qual nos permite avançar na argumentação:

*Uma das conexões remete, como sabemos, de volta à tradição épica. Foi uma musa que tomou de Demódoco sua visão corporal, dando-lhe em troca por amor, algo melhor – o dom da canção. É também pela graça das musas, como diz Hesíodo, que alguns homens são poetas; assim como é pela graça de Zeus que outros são reis. Podemos garantir que isso não traduz ainda uma linguagem oca, servindo apenas de cumprimento formal aos poetas, como será o caso posteriormente, mas que se trata de uma linguagem com conotações religiosas. Até certo ponto, o significado disso é bastante simples: como todas as realizações que não dependem totalmente da vontade humana, a criação poética contém um elemento que não é “escolhido”, mas sim “concebido”. Para o grego antigo, dizer que a piedade é “concedida” quer dizer que ela é “divinamente concedida”. Não fica muito claro em que consiste esse elemento “concedido”, mas se considerarmos as ocasiões em que o poeta da *Ilíada* apela às musas para obter ajuda, veremos que o elemento em questão concerne ao conteúdo e não à forma. O poeta sempre pergunta às musas o que ele deve dizer, nunca como deve dizê-lo, e as questões são sempre de fato. (DOODS, 2002, p. 86).*

Ao que parece, Dodds não está sozinho na defesa de uma linguagem tipicamente religiosa presente na base do discurso ficcional. Na mesma direção seguem as leituras do diálogo *Íon*, de Platão, que associam a inspiração poética a uma experiência de ordem divina.

and place: they were shared by Hebrew prophets (Isaiah 2: 2-4, Micah 4: 1-5) and classical poets (A. *Suppl.* 625-709, *Eu.* 937-87) alike.

Nesse diálogo, Íon, um rapsodo perito em Homero, confessa não saber por que é capaz de discorrer bem sobre a poesia épica, mas ser igualmente inábil em relação aos demais gêneros; ao que Sócrates justifica: “uma potência divina que te movimentar”⁴⁰.

Apesar das inúmeras controvérsias que tal fala suscita entre os especialistas em Platão, cabe-nos aqui apenas destacar a afirmativa socrática do final do diálogo: “Pois bem, de nossa parte o mais belo pertence a ti, Íon, ser divino e não um técnico panegirista de Homero.”⁴¹. Mais, ao longo do diálogo, Sócrates sugere algumas vezes que Íon só pode ser capaz de dizer e interpretar os versos homéricos porque está conectado ao poeta como um metal que se conecta a uma pedra imantada; e jamais por técnica ou conhecimento lógico-dedutivo. Demonstra Sócrates a Íon:

Essa pedra não só atrai os anéis mesmo de ferro, como os infunde poder, de modo a novamente fazê-los ter o mesmo poder que a pedra, isto é, atrair outros anéis, de maneira que às vezes se forma uma cadeia extremamente longa de anéis de ferro dependente uns dos outros; e é daquela pedra que pende a potência para todos esses anéis. Assim, a Musa mesma faz os inspirados; e através desses inspirados, outros se entusiasmando, formam uma cadeia dependurada. Com efeito, todos os poetas épicos, os bons, não por técnica, mas sendo inspirados e possuídos, dizem todos esses belos poemas. (PLATÃO, Íon, 533e).

Sobre a doutrina da inspiração, do diálogo *Íon*, comenta o filósofo contemporâneo, Fernando Muniz, em *As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia antiga à contemporaneidade*:

⁴⁰ PLATÃO, *Íon*, 533d.

⁴¹ *Ib.*, 542b

Podemos retirar algumas conclusões da doutrina: A analogia entre composição poética e a pedra magnética nos força a entender a doutrina do entusiasmo defendida por Sócrates como a forma mais extrema de intervenção psíquica. O poeta ou o rapsodo são énthēoi⁴², ou seja, “têm um deus dentro”, são eles da cadeia transmissora emanada pela potência divina, não podem, conseqüentemente, estar de posse de sua razão, não podem estar em si mesmos. A intervenção expulsa de casa a consciência do transmissor e a ocupa. Estar entusiasmado e estar possuído são, portanto, expressões sinônimas. Daí não terem eles, poetas e rapsodos, nenhuma participação ativa no processo de composição. (MUNIZ, 2011, p. 41).

Ainda sobre a teoria da imantação em Platão, esclarece Muniz:

No modelo quaternário – Musa/poeta/rapsodo/audiência –, a diferença entre os elementos não é mais de ordem qualitativa, mas, sim, quantitativa ou de grau. Da Musa – a fonte – à audiência, é o mesmo fluxo de sentido que os perpassa, ainda que a intensidade possa sofrer redução. Mas essa redução seria ainda de ordem quantitativa. Não há, portanto, uma hermenêutica da decifração ou da revelação de um sentido oculto, o sentido simplesmente passa de um a outro, numa fluência absoluta, no modo da afetividade e do contágio. (MUNIZ, op. cit., p. 42).

Curioso aqui é notar a simetria esboçada na comparação entre a teoria da imantação de Platão e a seqüência de vezes com que a primeira mensagem do Morro da Garça é repetida ao longo do conto de Guimarães Rosa, até ser incorporada na canção de Laudelim. A ambos os processos podemos chamar de contágio. Contágio, fluência absoluta, ou autônoma, talvez seja esse mesmo o movimento pelo qual todos os sete intérpretes do recado do morro estejam conectados entre

⁴² LIDELL & SCOTT, *Greek-English Lexicon*: ἐνθεός, ov: full of the god, inspired, possessed: given by inspiration.

si – imantados –, a ponto de a primeira escuta rudimentar do ermitão ser incorporada à canção de Laudelim para alertar o seu destinatário, Pê Boi, de uma eminente armadilha.

Nesse ponto, a recepção da composição do violeiro pela audiência, Pedro Orósio, sela uma significação unívoca entre o comércio da experiência do eremita Malaquias e a inspiração poética de Pulga Pé: advertir o enxadeiro da emboscada. Desse comércio decorre uma dissonância da nossa leitura do conto rosiano em relação à leitura que o filósofo contemporâneo faz do diálogo platônico. Embora tenhamos em vista o contexto de produção do diálogo, momento de surgimento e consolidação do raciocínio dedutivo, o discurso filosófico, em relativa competição com o discurso mítico, não podemos aderir à teoria platônica da imantação, segundo Muniz, desconsiderando o aspecto revelador que a poesia pode ter. Se, por um lado, a afetividade, potencialidade propagadora da mensagem entre os seus intérpretes, possibilita e garante que o recado inicialmente emitido por um elemento da natureza desprovido de linguagem articulada seja incorporado a uma canção popular, alcançando seu destinatário; por outro, estando Pedro Orósio constrangido com tamanha coincidência entre a cena descrita pelos versos da canção e o momento mesmo no qual se encontra rodeado pelos sete camaradas, o recado efetivou-se. Em outras palavras, cumpriu-se a profecia enunciada primeiramente pelo ermitão Malaquias.

Atestamos, assim, que haveria um sentido subjacente, oculto, no recado do morro mesmo a ser revelado na e através da escuta da canção – o alerta ao lavrador Pedro Orósio do ardil planejado pelos próprios camaradas. Tal conclusão nos obriga ainda a afirmar que, por mais imantados que estejam os elos da cadeia entre si por afecção, ou contágio, o movimento do conteúdo da mensagem desde o interior do

planeta Terra em direção ao interior do poeta não poderia ser gratuito. Há, em *O recado do morro*, não apenas uma afetiva cadeia, mas uma efetiva comunicação entre o Morro da Garça, os dois irmãos eremitas, o disparatado Guégue, o menino Joãozezim, o ex-seminarista Nomindome, o desatinado Coletor e o músico Pulga Pé, todos os sete intérpretes do recado do morro.

Como explicitado anteriormente, o diálogo *Íon* refuta a plausibilidade do conhecimento do poeta ser um conhecimento técnico, em função da inabilidade do rapsodo em recitar os poemas líricos com a mesma maestria com que recita os épicos. A essa predominância, Sócrates deduziu uma inspiração de ordem divina que, uma vez apossada do juízo do aedo, desencadearia uma força de propagação do conteúdo do poema desde a divindade inspiradora até o público que assiste à exibição. É precisamente com a canção popular do Rei menino que o enxadeiro Pedro Orósio consegue dar conta de si mesmo. O aspecto afetivo da mensagem, seu conteúdo indistinguível e inacessível aos próprios intérpretes é mesmo a mola propulsora da sua propagação. E o caráter efetivo da mensagem é a salvação mesma de Pedro Orósio da emboscada. Mesmo sem saber seu real significado, e porque o desconhecem, os sete intérpretes do recado do Morro da Garça o articulam e rearticulam, adaptando-o ao seu modo de se expressarem, cada qual a partir do seu modo próprio de enunciação. Dessa cadeia de propagação, o vislumbre da morte de Pedro Orósio.

Para nos assegurar da evidente influência que a composição de Laudelim exerce sobre *Pê Boi*, isto é, do real significado da canção do Rei menino a ser compreendido pelo lavrador, convoquemos o helenista Eric Havelock, para quem os poemas épicos homéricos agregam um valor inestimável da cultura clássica. Havelock destaca, em *A revolução da escrita na Grécia antiga*, a relevância do conteúdo

do poema, isto é, o emprego que a sociedade arcaica conferia ao assunto do poema homérico, chamando-o de “enciclopédia tribal”:

*Se o emprego original que se deu ao alfabeto grego teve de ser a transcrição previamente entesourada pelo código de uma cultura não-letrada, então os primeiros documentos do que chamamos “literatura” grega não podem ter sido composições livremente inventadas por artistas individuais. Seriam, antes, do tipo que em outro lugar denominei “enciclopédias tribais”. É muito mais fácil aceitar essa característica no caso de Hesíodo do que no de Homero. Se a *Ilíada* e a *Odisseia* são **transcrições de informação oral elaborada e armazenada para reutilização cultural**, por que insistem em disfarçar esse fato axial contando histórias sobre *A cólera de Aquiles* e *o Retorno de Odisseu*? (HAVELOCK, 1994, p.119, **grifo nosso**).*

A análise de Havelock sobre o emprego factual das composições homéricas pelos gregos antigos dá margem à influência que o texto ficcional venha a exercer sobre um leitor/espectador, uma vez que tomamos a *Ilíada* e a *Odisseia* como obras inaugurais do discurso imagético ocidental. Nesse sentido, a obra rosiana em questão não só valida a perspectiva do helenista como atualiza a recepção do discurso ficcional outrora grego, a saber, o constrangimento da descoberta de um evento factual a partir da compreensão do desenrolar de uma cena dada no universo da ficção.

Prova cabal dessa íntima e inesgotável relação entre a afecção suscitada pela leitura de um texto literário e a experiência de vida concreta é o testemunho que a pesquisadora Walnice Nogueira Galvão dá, em *Ler Guimarães Rosa hoje: um balanço*, da inspiração que outra acadêmica teve ao ler as obras de João Guimarães Rosa e ao visitar os cenários nelas descritos:

Outra vocação foi a de Marily Bezerra, diretora do filme de curta-metragem Rio de Janeiro, Minas (1993), sobre a travessia do rio Urucuia no início de Grande Sertão: Veredas, que marcou o encontro inaugural entre Riobaldo e Diadorim. Geógrafa e membro de um grupo de geógrafos, sociólogos e antropólogos da USP que estudava nosso autor informalmente numa roda de leitura, Marily aprestou-se a conhecer a região. Ao deparar pessoalmente com o Morro da Garça, habitat e ente de “O recado do morro”, de Corpo de Baile, Marily não resistiu: comprou uma casinha de caboclo e mudou-se para lá. Tornou-se uma ativista da causa, fomentando a cultura própria da região, dando trabalho a bordadeiras, promovendo eventos, abrigando cantadores e contadores de histórias, poetas e pintores. Juntamente com o prefeito, criou uma Casa de Cultura do Sertão, dedicada a Guimarães Rosa, destinada a promover patrimônio material e imaterial da região, oferecendo oficinas, apresentações e excursões. Uma de suas contribuições é a criação da Caminhada Literária, realizada uma vez por ano, em que os integrantes percorrem trechos do cerrado do Morro da Garça, lendo e teatralizando fragmentos de “O recado do morro”, acompanhados de guias especializados e de violeiros. (CITADOS por CHIAPPINI, L. e VEJMEK, M., 2009, p. 17-8).

Uma última análise, então, na nossa leitura do conto “O recado do morro” se faz necessária para que possamos averiguar com mais acuidade a hipótese da inspiração poética em Guimarães Rosa fazer numa experiência de ordem místico/religiosa: o próprio processo de transmissão do conteúdo da mensagem do morro. Tendo sido uma vez compreendida a captação dessa mensagem geodésica pelo poeta Laudelim, através de uma cadeia contagiosa de envio e reenvio que atualiza a teoria da imantação descrita no diálogo *Íon*, é forçoso admitir que a inspiração poética tanto em Platão quanto em Guimarães Rosa se dá via entusiasmo. Daí fazermos a sequência inversa daquela apresentada na estória do encadeamento da transmissão e retransmissão do recado do morro, começando pela recepção de Pedro Orósio, isto é, pelo constrangimento da compreensão do sentido último da canção do Rei menino:

Aí então os Sete matavam o Rei, à traição. Traição... Caifaz... Parecia coisa que tinha estado escutando aquilo a vida toda! Palpitava o errado. Traição? Ah, estava entendendo. Num pingo dum instante. Olhou aqueles, em redor. Sete? Pois não eram sete?! Estarreceu, no lugar. Soprou. – “Doidou, Pê? Que foi?” Traição, de morte, o dano dos cachorros! (ROSA, op. cit., p. 103).

Na escuta dessa canção, Pê Boi parece ter se dado conta justamente da advertência da emboscada preparada pelos camaradas contra ele, trecho central da composição do amigo Pulgapé:

Quando o Rei era menino
já tinha espada na mão
e a bandeira do Divino
com o signo-de-salomão.
Mas Deus marcou seu destino:
de passar por traição.

Doze guerreiros somaram
pra servirem suas leis
– ganharam prendas de ouro
usaram nomes de reis.
Sete deles mais valiam:
dos doze eram um mais seis...

Mas, um dia, veio a Morte
vestida de Embaixador:
chegou da banda do norte
e com toque de tambor.
Disse ao Rei: – A tua sorte
pode mais que o teu valor?

Essa caveira que eu vi
não possui nenhum poder!

– Grande Rei, nenhum de nós
escutou tambor bater...
Mas é só baixar as ordens
que havemos de obedecer.

– Meus soldados, minha gente,
esperem por mim aqui.
Vou à Lapa de Belém
pra saber que foi que ouvi.
E qual a sorte que é minha
desde a hora em que eu nasci...

– Não convém, oh Grande Rei,
juntar a noite com o dia...
– Não pedi vosso conselho,
peço a vossa companhia!
Meus sete bons cavaleiros
flor da minha fidalguia...

Um falou pra os outros seis
e os sete com um pensamento:
– A sina do Rio é a morte,
temos de tomar assento...
Beijaram suas sete espadas,
produziram juramento.

A viagem foi de noite
por ser tempo de luar.
Os sete nada diziam
porque o Rei iam matar.
Mas o Rei estava alegre
e começou a cantar... [...]

(ROSA, op. cit., p. 94-96).

Laudelim se entusiasma a compor a canção a partir do relato do Coletor, este, por sua vez, descrito como “[...] gira. Bem dizer, nem nunca tinha sido coletor, nem aquele era nome válido. Transtornos e desordens da vida, a peso disso ensandecera.” (Ib., p. 83). Eis impressão de Coletor sobre o repentino sermão de um ex-seminarista na capela:

– “*Uma Tana! Mistifo do homem... Por meu seguro... Onde é que já se viu?! O rei-menino... Bom, isso tem, na Festa: um rei menino, uma rainha menina, mais o Rei Congo e a Rainha Conga, que são os do próprio valor... O rei-menino, com a espada na mão! E o cinco-salomão: ara, só se vê disso, hoje em dia, é na bandeira do Divino, bordado rebordado... Baboseira! Morrer à traição, hora incerta, de tremer as peles... Doze é dúzia – isso é modo de falar? O que vale a gente é as leis... Quero ver, meu ouro. Não sou favoroso? Mais novecentos mil novecentos e noventa e nove mil milhões de milhões... A Morte – esconjuro, credo, vote vai, cã! Carece de prender esse Santos-Óleos, mandar guardar em hospícios... Vê lá se a Morte vem vindo, daí da banda do Norte, feito coisa de Embaixador, no represento de festa de cavallhada? E caixa e tambor, quem estão batendo é essa gente do Sãtomé, à revelia... Cristãos sem o que fazer... Frioleiras... De que o Rei, pelos ermos, sete soldados, fidalgos e guerreiros da História Sagrada, e lapa de Belém, tudo por traição, dando conselho e companhia, ao pé da manjedoura, porque Deus baixou ordens... Novecentos milhões... Nove, seis e um – sete... Acabar? Posso dar meu juramento. Acaba nunca! Isso de mundo se acabar, de noite ou de dia, é invenção de gente pobre... Arrengo! Uma tana! Que seja p’ra o Capataz, e esta aqui p’ra o Malaquias!... (Ib., p. 85-86).*

O ex-seminarista a quem Coletor se refere é também outra personagem enigmática e de parco convívio social. “Ninguém sabe onde ele assiste, não tem pouso nenhum”, descreve o narrador a respeito do errático Nomindome. Dele, temos a versão mais entusiasmada do recado do morro, no altar:

– ... Escutem minha voz, que é a do Anjo dito, o papudo: o que foi revelado. Foi o Rei, o Rei-Menino, com a espada na mão! Tremam, todos! Traço o sino de Salomão... Tremia as peles – este é o destino de todos: o fim de morte vem à traição, em hora incerta, é de noite... Ninguém queira ser favoroso! Chegou a Morte – aconforme um que é cá traz, um dessa banda do norte, eu ouvi – batendo tambor de guerra! Santo, santo, Deus dos Exércitos... A Morte: a caveira, de dia e de noite, festa na floresta, assombrando. A sorte do destino, Deus tinha marcado, ele com seus Doze! E o Rei, com os sete homens-guerreiros da História Sagrada, pelos caminhos, pelos ermos, morro a fora... Todos tremeram em si, viam o poder da caveira: era o fim do mundo. Ninguém tem tempo de salvar, de chegar até na Lapinha de Belém, pé da manjedoura... Aceitem meu conselho, venham em minha companhia... Deus baixou as ordens, temos só de obedecer. É o rico, é o pobre, o fidalgo, o vaqueiro e o soldado... Seja Caifaz, seja Malaquias! E o fim é à traição. Olhem os prazos... (Ib., p. 80).

A quarta e central transmissão do recado do morro é a interpretação de Guégue, “o bobo da fazenda” (Ib., p. 60), espécie de leva e traz da família de dona Vininha. O louco narra ao ex-seminarista, quando de um encontro fortuito no caminho desviado:

– A bom, no Bõamor: foi que o Rei – isso do Menino – com espada na mão, tremia as peles, não queria ser favoroso. Chegou a Morte, com a caveira, de noite, falou assombrando. Falou foi o Catraz, Qualhacôco: o da Lapinha... Fez sinosaimão... Mas com sete homens, caminhando pelos altos, disse que a sorte quem marca é Deus, seus Doze Apóstolos, e a Morte batendo jongo de caixa, de noite, na festa, feito História Sagrada... Querendo matar à traição... Catraz, o irmão dum Malaquia... Ocê falou: a caveira possui algum poder? É o fim do mundo? (Ib., p. 69).

Guégue tentara passar a Nomindome o que captara da transmissão do menino Joãozezim que, sem domínio pleno da linguagem falada, encena com gestos aquilo que entendera da mensagem de Zaquias:

– “Um morro, que mandou recado! Ele disse, o Catraz, o Qualhacôco... Esse Catraz, o Qualhacôco, que mora na lapinha, foi no Salomão, ele disse... E tinha sete homens lá, com o irmão dele, caminhando juntos, pelos altos... Você acredita?”

E o menino Joãozezim primeiro quis olhar de cima para baixo o Guégue; não podendo, por ser pequeno, então se acocorou, e ficou agachado assim, o pescoço esticado para o ar: parecia um pato branco. O Guégue ouvia. Só lhe faltava crescer as orelhas e avançá-las, muito peludas. Babeava, mostrava os dois cacos de dentes. E se ria.

– *O recado foi este, você escute certo: que era o rei... Você sabe o que é rei? O que tem espada na mão, um facão comprido e fino, chama espada. Repete. A bom... o rei tremia as peles, não queria ser favoroso... Disse que a sorte quem marca é Deus, seus Apóstolos. E a Morte, tocando caixa, naquela festa. A Morte com caveira, de noite, na festa. E matou à traição... (Ib., p. 62).*

A gesticulação do menino é todo o poder mimético de que dispõe para conseguir impressionar o bobo Guégue, tal como ele mesmo se impressionara na condição de criança, ao ouvir conversas de gente grande. “[...] um caxinguelê de ladino: piscava os olhinhos, arregalava os olhos, de bonitas crescidas pestanas, e divisava a gente de cima a fundo, nada não perdia.” (Ib., p. 55), Joãozezim entre os adultos fora quem registrara o recado, prestando atenção ao relato de Zaquias sobre a visita de seu irmão, Malaquias. Dentre outras coisas⁴³, uma das

⁴³ ROSA, *op. cit.*, p. 58: “Mas o Malaquia conversava com ele coisas de religião, também”.

conversas que Zaquias teve com o irmão fora sobre o recado que ouvira:

– “E um morro, que tinha, gritou, entences, com ele, agora não sabe se foi mesmo p’ra ele ouvir, se foi pra alguns dos outros. É que tinha uns seis ou sete homens, por tudo, caminhando mesmo juntos, por ali, naqueles altos... E o morro gritou foi que nem satanaz. Recado dele. Meu irmão Malaquia falou del-rei, de tremer peles, não querendo ser favoroso... Que sorte de destino quem marca é Deus, seus Apóstolos, a toque de caixa da morte, coisa de festa... Era a Morte. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada... Morte à traição, pelo semelhante. Malaquia dixe. A Virgem! Que é que essa estória de recado pode ser?! Malaquia meu irmão se esconjurou, recado que ninguém se sabe se pediu...” (Ib., p. 59).

Por fim, a escuta originária de toda a corrente de transmissão do recado do morro se dá com Gorgulho: “Um velhote grimo, esquisito, que morava sozinho dentro de uma lapa, entre barrancos e grotas – uma urubuquaquara – casa dos urubus, uns lugares com pedreiras. O nome dele, de verdade, era Malaquias.” (Ib., p. 37):

– *Que que disse? Del-rei, ô, demo! Má-hora, esse Morro, áspero, só se é de satanaz, ho! Pois-olhe-que, vir gritar recado assim, que ninguém não pediu: é de tremer as peles... Por mim, não encomendei aviso, nem quero ser favoroso... Del-rei, del-rei, que eu cá é que não arrecebo dessas conversas, pelo semelhante! Destino, quem marca é Deus, seus Apóstolos! E que toque de caixa? É festa? Só se for morte de alguém... Morte à traição, foi que ele Morro disse. Com a caveira, de noite, feito História Sagrada, del-rei, del-rei!...* (Ib., p. 47-48).

Curioso aqui é notar que, quando da escuta de Malaquias, o único a perceber que algo de extraordinário se dera entre o Morro da Garça e o eremita fora seu Alquiste, o cientista. Espantado, o cientista desejava saber:

– *O! Ack!* – glogueou seo Olquiste, igual um pato. *Queria que o Gorgulho junto viesse. – Troglodyt? Troglodyt? – inquiria, e, abrindo grande a boca, rechupava um ohh!... Quase se despencando, desapeou. Frei Sinfrão e seo Jujuca desmontaram também. (Ib., p. 40).*

Concluimos que, se seu Olquiste demonstra curiosidade pelas relações afetivas de Pê Boi no início da jornada, o que o pesquisador intentara descobrir ao longo da expedição não fora senão a efetiva comunicação entre os elementos da Natureza e os homens, viabilizada tão somente pelos pontífices em questão: eremitas, crianças, loucos e artistas. Por outro lado, se o recado do morro tem como motivo o alerta de uma emboscada, o que nós intentamos com esse trabalho não fora senão alcançar o conteúdo desse diálogo, a saber, a advertência relativa ao apelo e à reserva inerentes ao matrimônio – evento de pensamento, sonho de Pedro Orósio. Em outras palavras, a indecisão do protagonista por esta ou aquela consorte desperta o ciúme dos colegas, que planejam uma armadilha. Para tamanha complexidade, somente uma intervenção sutil e de outra ordem – uma canção inspirada.

Referências

ARAUJO, H. V. de. **A raiz da alma**. São Paulo: Edusp, 1992.

Bíblia Sagrada. Trad. Ivo Storniolo e Euclides Martins Balancin. São Paulo: Paulus, 1990.

DELEUZE, G. e GUATTARI, F. **Mil Platôs: capitalismo e esquizofrenia**, v. 4. Trad. Suely Rolnik. Rio de Janeiro: Ed. 34, 1997.

DODDS, E. R. **Os gregos e o irracional**. Trad. Paulo Domenech Oneto. São Paulo: Escuta, 2002.

CHIAPPINI, L. e VEJMEKKA, M. (Org.). **Espaços e caminhos de Guimarães Rosa: dimensões regionais e universalidade**. Rio de Janeiro Nova Fronteira, 2009.

HAVELOCK, E. A. **A revolução da escrita na Grécia e suas consequências culturais**; trad. Ordep José Serra. São Paulo: Editora da UNESP, 1996.

HESÍODO. **Os trabalhos e os dias**. Trad. Mary de Camargo Neves Lafer. São Paulo: Iluminuras, 2006.

_____. **Teogonia, a origem dos deuses**. Trad. Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 2001;

HEUBECK, A.; WEST, S. e HAINSWORTH, J. B. **A commentary on Homer's Odyssey**, v. I. Oxford: Clarendon, 1991.

HOMERO. **Ilíada**. Trad. Carlos Alberto Nunes. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.

_____. **Odisseia**. Trad. Carlos Alberto Nunes. 5. ed. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

LARA, Valter Luis. **A Bíblia e o desafio da interpretação sociológica**. São Paulo: Paulus, 2009.

Le Monde Diplomatique. Disponível em: <http://bigbrowser.blog.lemonde.fr/2015/06/11/nus-ils-se-prennent-en-photos-devant-une-montagne-sacree-et-sont-accuses-davoir-cause-un-seisme/?utm_campaign=Echobox&utm_medium=Social&utm_source=Facebook>. Acesso em: 12 jun. 2015.

LIDDELL & SCOTT'S. **Grek-English Lexicon**. Oxford: Clarendon, 1949.

MUNIZ FERNANDO (Org.). **As artes do entusiasmo: a inspiração da Grécia antiga à contemporaneidade**. Rio de Janeiro: 7 Letras, 2011.

PLATÃO. **Íon**. Trad. Humberto Zanardo Petrelli. Disponível em: http://www.consciencia.org/platao_ion.shtml. Acesso em: 16 jun. 2015.

RICOEUR, P. **Percorso do reconhecimento**. Trad. Nicolás Nyimi Campanário. São Paulo: Loyola, 2006.

ROSA, J. G. **No Urubuquaquá, no Pinhém** (Corpo de Baile). 9. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.