

# Texto Poético

GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL)

*Poesia - sons e sentidos*



# **Revista do GT Teoria do Texto Poético**

ISSN 1808-5385

## **Coordenação do GT:**

Wilberth Salgueiro (UFES)

Cristiano Jutgla (UESC)

## **Editor do volume n. 21 de 2016/2:**

Diana Junkes Martha Toneto (UFSCAR)

Ilca Vieira de Oliveira (Unimontes/CAPES)

## **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:**

Wilberth Salgueiro (UFES)

## **Projeto Gráfico e Diagramação:**

Orlando Lopes (UFES)

Ilustração da capa: “Head of a Youth with Open Mouth”, de Dante Gabriel Rossetti (1828–1882).

Imagem cortesia: Archive.org - <https://archive.org/>.

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

Prof. Dr. André Corrêa de Sá (UFSCar)

Profa. Dra. Ana Maria Lisboa de Mello – UFRGS

Prof. Dr. Anelito Pereira de Oliveira – Unimontes

Profa. Dra. Célia Reis (UFMT)

Profa. Dra. Cristina Henrique da Costa (UNICAMP)

Prof. Dr. Éverton Barbosa Correia – UERJ

Profa. Dra. Diana Junkes Martha Toneto – UFSCAR

Profa. Dra. Giliola Maggio – USP

Profa. Dra. Ida Maria Alves (UFF)

Prof. Dr. Luciano da Rosa da Cruz Santos – UFRJ

Prof. Dr. Kaio Carvalho Carmona – UFMG

Profa. Dra. Maria de Fatima Gonçalves Lima (PUC-GO)

Profa. Dra. Paula Glenadel – UFF

Prof. Dr. Paulo Andrade – Unesp/Assis

Prof. Dr. Paulo Jorge Martins Nunes - Unama

Prof. Dr. Pedro Marques (UNIFESP)

Prof. Dr. Marcos Siscar – IEL/UNICAMP

Prof. Dr. Roniere Menezes – CEFET/MG

Profa. Dra. Telma Borges da Silva – Unimontes

Profa. Dra. Vera Lúcia de Oliveira – Università di Perugia

Prof. Dr. Wilson José Flores Júnior – UFG

Prof. Dr. Wilton José Marques – UFSCAR

**A todos e todas, os nossos sinceros agradecimentos.**

**Os Editores.**

## Sumário

<b>EDITORIAL</b> .....	<b>6</b>
<b>DOSSIÊ POESIA – SONS E SENTIDOS</b> .....	<b>8</b>
<b>Alguma música na lírica do Brasil Colônia</b> .....	<b>9</b>
<i>Some music in the lyric poetry of colonial Brazil</i>	
Pedro MARQUES	
<b>O Cancioneiro da emigração italiana: poesia oral ressignificada na performance</b> .....	<b>27</b>
<i>The song of italian emigration: oral poetry resignified by performance</i>	
Rafael José dos SANTOS	
<b>De mãos vazias: Sete cantos do poeta para o anjo, de Hilda Hilst</b> 57	
<i>With empty hands: Sete cantos do poeta para o anjo, by Hilda Hilst</i>	
Enivalda Nunes Freitas e SOUZA	
Karyne Pimenta de Moura COSTA	
<b>A ausência do som e a performance do corpo: criação de ritmo nos poemas em língua brasileira de sinais</b> .....	<b>93</b>
<i>The absence of sound and the body performance: creating rhythm in poems in the brazilian sign language</i>	
Nayara Piovesan RIBEIRO	
Vinícius Carvalho PEREIRA	
Fábio Vieira de SOUZA JÚNIOR	
<b>SEÇÃO VÁRIA</b> .....	<b>124</b>
<b>Uma cantiga de amigo moderna: análise de “A anunciação”, de Vinicius de Moraes</b> .....	<b>125</b>
<i>A modern cantiga de amigo: analysis of “A anunciação” by Vinicius de Moraes</i>	
Jonathan Lucas MOREIRA LEITE	
Luciana Eleonora de Freitas Calado DEPLAGNE	

**A experiência dos fatos de 1964 e 1968 e a poética de Hélio Pellegrino ..... 146**

*The experience of the events of 1964 and 1968 and the poetics of Hélio Pellegrino*

Gabriela Kvacek BETELLA

**“Um passeio nos campos seria uma viagem pelo mundo”: a poética dos campos de dalcídio jurandir ..... 171**

*"A walk in the fields would be a trip around the world": the poetics of Dalcídio Jurandir fields*

## EDITORIAL

A publicação deste número 21 da Revista TextoPoético (2016/2) traz como dossiê temático Poesia – sons e sentidos. Este volume abre uma importante reflexão sobre a sonoridade na poesia lírica com ênfase nas composições do Brasil colônia e produções poéticas do final do século XIX, em especial as canções que foram trazidas pelos imigrantes italianos e permanecem na memória do grupo, e também em textos da poesia brasileira do século XX. Destaca-se uma discussão atual da leitura de um poema para além do som e da letra, isto é, como o poema é traduzido para a Língua Brasileira de Sinais.

Para abrir o volume, no artigo “Alguma música lírica no Brasil Colônia”, Pedro Marques destaca como certas figuras comuns ao barroco – quais sejam, disseminação e recolha, anadiplose e anáfora, típicas do período – contribuem para elevar a sonoridade do lírico, potencializando essa característica do gênero que é, por origem e definição, músico-poético.

O artigo que dá sequência ao dossiê, “O cancionero da imigração italiana: poesia oral ressignificada na performance”, de Carina Fior Postingher Balzan e Rafael José dos Santos, aborda o cancionero popular italiano e tem como objetivo discutir como as canções atualizadas e ressignificadas no momento da performance. Para realizar tal estudo foram selecionadas duas canções performatizadas por Caterina Bueno.

O terceiro artigo deste número, “De mãos vazias: Sete cantos do poeta para o anjo, de Hilda Hilst”, da lavra de Enivalda Nunes Freitas e Souza e Karyne Pimenta de Moura Costa, apresenta uma análise da figura do anjo no livro citado, a partir do prefácio escrito por Dora Ferreira da Silva.

Em “A ausência do som e a performance do corpo: criação de ritmo nos poemas em língua brasileira de sinais”, Nayara Piovesan,

Vinicius Carvalho e Fábio Sousa propõem uma leitura de poemas em Libras e demonstram que as abordagens sobre poesia literária ainda não dão conta desse objeto e, nesse sentido, o artigo contribui para o tema central da revista, na medida em que reivindica a revisão da teoria e sugere a leitura poética para além do som e da letra.

Além dos artigos que compõem o dossiê temático, este volume também apresenta uma seção varia com três artigos. O primeiro artigo, “Uma cantiga de amigo moderna: análise de ‘A anunciação’, de Vinicius de Moraes”, dos autores Jonathan Lucas Moreira Leite e Luciana Eleonora de Freitas Calado Deplagne, analisa as marcas da literatura trovadoresca na poesia de Vinicius de Moraes, buscando mostrar o diálogo entre a cantiga de amor medieval e os poemas do autor; em especial, faz-se uma análise do poema “A anunciação”.

O artigo seguinte, “A experiência dos fatos de 1964 e 1968 e a poética de Hélio Pellegrino”, de Gabriela Kvacek Betella, traz uma reflexão sobre o tema da violência em poemas de Hélio Pellegrino. Para realizar a análise crítica sobre essa temática, foram selecionados composições escritas pelo autor mineiro no período de 1940, 1964 e 1968.

Para fechar este número, o artigo “‘Um passeio nos campos seria uma viagem pelo mundo’: a poética dos campos de Dalcídio Jurandir”, de André Luis Valadares de Aquino e Gunter Karl Pressler, propõe uma discussão sobre a linguagem poética na prosa de Dalcídio Jurandir.

Nós desejamos a todos uma boa leitura!

Diana Junkes Martha Toneto (UFSCAR)  
Ilca Vieira de Oliveira (Unimontes/CAPES)

**Organizadoras**

## **DOSSIÊ POESIA – SONS E SENTIDOS**

# ALGUMA MÚSICA NA LÍRICA DO BRASIL COLÔNIA

*Some music in the lyric poetry of colonial Brazil*

Pedro MARQUES

UNIFESP

pedro\_marques77@hotmail.com

**RESUMO:** Constitutiva do estilo seiscentista, a invenção lírica do Brasil Colônia é abordada aqui em algumas de suas convenções poético-retóricas. O artigo não sublinha a utilização de tais recursos como mera extravagância barroquista, a qual produziria uma linguagem encerrada em seus próprios torneios conceituais e construtivos, gerando obscurantismo e exibicionismo. O objetivo é verificar como três dessas figuras comuns (disseminação e recolha, anadiplose e anáfora) ao estilo do período potencializam a sonoridade do lírico, gênero por origem e definição músico-poético.

**Palavras-chave:** Lírica. Poesia brasileira colonial. Teoria e análise de poesia.

**ABSTRACT:** This article treats the lyrical invention of colonial Brazil with emphasis on some the poetic-rhetorical conventions that helped to form the seventeenth-century style. In this analysis, the use of such figures is not considered baroque eccentricity, or product of the language closed in its own conceptual and constructive tournaments, something between the obscurantism and the exhibitionism. The purpose is to inquire how these three typical figures (sowing and collection, anadiplosis and anaphora) increase the sonority of the lyric genre defined in terms of musical poetry from its origin.

**Keywords:** Lyric. Colonial Brazilian poetry. Theory and poetry analysis.

## I.

De modo mais ou menos fixo, sonetos ou madrigais estruturam estrofes, versos e acentos. Como formas, definem uma espécie de planta a suportar o raciocínio poético, a elocução de temas não raro também prefixados. Acabamentos podem ser acrescidos, conformados à alvenaria poética. São figuras de construção

(enumeração, anadiplose, anáfora) que, em ação combinada com as de dicção (aliteração, afêrese, síncope) e as de métrica (medida, posição e sequência de acentos e pausas), dinamizam a musicalidade de certa poesia produzida no Brasil Colônia. Tal engenho formal, associado à agudeza conceitual, pode parecer, à percepção pós-romântica, mero torcicolo sintático e mental, efeito pouco sincero do circo “barroco”, obscurante da percepção do leitor-ouvinte. Vista e escutada de perto, no entanto, essa harmonia de dispositivos gera uma segunda camada de regularidade, com efeitos rítmicos e semânticos singulares, paralela às recorrências mais perceptíveis na lírica, gênero por definição e conflito músico-poético. O objetivo aqui é analisar, sob esse aspecto, três poemas atribuídos, respectivamente, a Sebastião da Rocha Pita (1660-1738), Gregório de Matos (1633-1696) e Manuel Botelho de Oliveira (1633-1711).

Dividida entre a arte do som e a da elocução, a lírica surge como *grande gênero* a agrupar, pelo menos até o século XIX, uma larga diversidade de subgêneros curtos e médio, ligeiros e moderados, associados antes ao jogo, à circunstância, ao entretenimento que à persuasão patética do teatro, ou à ação formativa da épica. Para Maria do Socorro Fernandes Carvalho, a lírica do século XVII concilia amenidade, ao imitar os afetos, e musicalidade, ao buscar o “verso marcado pela sonoridade, pela alteração entre sílabas longas e breves e por conduzir em si todo o sentido do período verbal, sem deixar o significado da sentença depender da linha métrica seguinte” (2007, p. 175). Esse lugar difuso, na prática, e pouco coeso, na teoria, ecoa já da antiguidade, quando se procurou descrever e prescrever a natureza técnica e a função retórica de cada gênero. No início da *Poética*, Aristóteles declina de discutir os processos que hoje

chamamos de líricos. Pelo senso melódico que se avantajava sobre o discursivo, as formas da *mélica* monódica e coral pertenceriam à música vocal, portanto à produção e execução orais, não à arte de imitar ações humanas, traço definidor da tragédia, comédia, épica e até da história. Nos gêneros imitativos, a *méles* aparece como componente auxiliar à narrativa ou à elocução, uma musicalidade burilada na escrita para execução oral. Horácio, na *Arte Poética*, em parte, segue essa trilha, porque, ainda que traga a lírica para bancada da escrita, não a iguala à civilidade do drama. Versos amorosos ou simposiais seriam adequados ao passatempo, às festas, enfim, aos jovens. Horácio ainda não sabia que se tornaria o modelo da lírica latina.

Mesmo quando a lírica se aparta da música ou da transmissão oral, mantém esse legado em sua elocução. Seu ritmo, melodia ou harmonia operam numa faixa sonora restrita se comparada à da música pura, pois o poema vocalizado desenha curvas entoativas próximas à fala. Paul Zumthor parece falar da lírica quando sublinha a “nostalgia da voz que está desperta na própria essência da poesia” (2005, p. 74). É como se a variabilidade de formas fixas (soneto, vilancete, etc.) ou semifixas (rondó, madrigal, etc.) da lírica, que são como circuitos fechados de fala contida, congelassem os rastros de alguma voz humana. Segismundo Spina mostra que, do ponto de vista da organização estrutural, a poesia metrificada sempre deve à música, e em alguns casos também à dança. Exatamente por sua ligação decisiva com a música, o lírico, dentre os demais gêneros, é quem “admite maior número de modalidades estruturais: a lírica, ligada como está às condições emotivas da coletividade nos grupos primitivos, e ao mundo interior do poeta nos grupos

civilizados, assume uma variedade imensa de tipos morfológicos” (2002, p. 98). São justamente essas formas muito diversas que, ao mesmo tempo, podem operar como mídias capazes de cristalizar certos falares e cantares da língua, suportando tanto processos essenciais, como o uso de ritmo acentual, quanto contingenciais, como o uso da aliteração.

Na produção poética colonial, a lírica culta em vernáculo já havia migrado em larga escala para o registro escrito. Preservou, contudo, os traços entoativos, musicais e orais, sobretudo porque, à época, ainda que a escrita auxiliasse o armazenamento e memorização de textos, a divulgação dependia do discurso público, ou seja, do *declamatorium*, do *auditorium*. Analisar os escaninhos poéticos do período requer levar isso em conta. Uma poesia que, anterior à normalização da experiência individual do livro, difundia-se em ocasiões de interações enunciativas concretas, ou seja, a execução compartilhada na oralidade era mais natural ao gesto poético que a leitura silenciosa. Para João Adolfo Hansen, Portugal e colônias, entre 1580 e 1750, a partir de um plano humanístico-católico, optaram “pela transmissão oral da *traditio* canônica”, das analogias escolásticas, passando pelos modelos de discurso aristotélicos, até padrões de agudeza e discrição definidores do homem de época, isto é, do cortesão ou do discreto. Manifestações líricas, assim como a oratória sacra e a sátira, eram “produzidas para fins utilitários e polêmicos e inicialmente dirigidas à audição” (1999, p. 169-170).

## II.

Começando com a *disseminação e recolha*, trata-se de um *tropos* que impacta a estrutura sonora e, necessariamente, intervém na lógica do poema. Consiste numa enumeração sistêmica alastrada pelo *template* rítmico e argumentativo – que acaba sendo toda forma fixa – até se repetir reunida ao final. Dámaso Alonso a destaca como “correlação reiterativa” entre elementos específicos do texto, mostrando que tanto na lírica de Lope de Vega (1562-1635) quanto no teatro de Calderón de la Barca (1600-1681) “tais recolhos produzem uma brilhante condensação no cérebro do espectador” (1960, 331), mormente quando a ordem dos elementos da recolha difere da ordem com que surgem ao longo do poema. Péricles Eugênio da Silva Ramos detecta o recurso na poesia colonial, sobretudo em sonetos que esparramam “pelas quadras certos nomes que depois são arrecadados no fim” (1967, p. 35). São palavras que vão depurando certa ideia tornada cristalina somente na *chave-de-ouro*; que constituem conceitos de um argumento, ou qualificativos da substância geral.

**Quem cala vence. Assunto heroico da presente conferência.**

**Soneto**

Fala o Mar no contínuo movimento,  
O fogo em línguas as Esferas toca,  
A terra em terremotos abre a boca,  
Em sibilantes sopros silva o vento.

Logo como a dizer seu sentimento  
Uma Alma racional se não provoca?

Quando o silêncio pelas vozes troca  
Sem uso de razão cada Elemento?

Como pode vencer quem pouco ativo?  
Não manda à boca, quanto o peito encerra,  
E estando mudo, não parece vivo.

Só triunfa em falar, em calar erra,  
O racional vivente discursivo  
Falando o Vento, o Fogo, o Mar, e a Terra.

(Sebastião da Rocha Pita, *in* José Aderaldo Castello, 1969,  
p. 177)

O próprio vocábulo *soneto* – quiçá diminutivo italiano para *suono* (*som*), o que em bom brasileiro daria *sonzinho* – frisa o vetor som da lírica. Se música é recorrência de eventos sonoros e silenciosos no tempo, poesia é recorrência de tais eventos no tempo da língua. Aqui, como se espera num soneto em que predominam os heroicos, o ritmo é marcado pelos acentos fortes nas 6<sup>a</sup>. e 10<sup>a</sup>. sílabas métricas. O esquema de rimas é: abba/abba/cdc/dcd. Essa linha rítmico-sonora é norma no soneto, e não deve dificultar a linha intelectual, voltada para apresentar o assunto genericamente, para em seguida particularizá-lo e concluí-lo, numa espécie de silogismo poético. Raphael Bluteau (1638-1734) percebia a dificuldade de manter ambas as linhas numa só composição, daí definir o soneto como a “obra mais dificultosa da poesia, pelas regras, que na composição dela se hão de observar com rigorosa exacção, e até com escrúpulo” (*Vocabulário português e latino*, 1720).

A fixação musical das palavras deve corresponder à condução discursiva, que, insinuante e concludente, também imita o

desenvolvimento melódico-temático comum à música. Rocha Pita, também chamado *Acadêmico Vago*, compôs o soneto no contexto enunciativo da *Academia Brasílica dos Esquecidos* (1724). A *disseminação e recolha* organiza o discurso acentuando, a um só tempo, as cargas conceituais e sonoras das palavras em jogo, vez que os quatro elementos (ar, fogo, água e terra), cada qual a sua maneira, sublinham, ressoando e se repetindo, a disposição das coisas e seres para se comunicarem. O primeiro quarteto abre a visão às potências naturais. No segundo, num gesto galante moderado convencional ao subgênero amoroso, o eu poético solicita a manifestação da amada, vez que até a natureza pronuncia-se quando provocada. O primeiro terceto explicita a galanteria: como conquistar quem esconde no peito o sentimento? O que fazer quando o objeto de desejo recusa-se a jogar o jogo amoroso do sujeito do desejo? O segundo arremata a ideia de que deveria ser natural ao homem pronunciar seus amores, assim como a natureza fala através de seus acidentes e catástrofes. Como na estrutura da fuga, espalham-se vários temas melódicos para depois os reunir num tema conclusivo. A chave-de-ouro vem ratificar as palavras para cada elemento (*vento, fogo, mar e terra*), os quais terminam como alegorias dos sintomas do amor, que *sopra, queima, ondula e treme* no mesmo segundo. Uma verdadeira harmonia de choques e sensações.

Efeitos poético-retóricos dessa ordem não escapavam à percepção da audiência, que, mesmo contando com gente pouco alfabetizada para os padrões atuais, era letrada o suficiente para ouvir textos escritos para a fala, como uma carta de José de Anchieta (1534-1597), um relato marítimo de Bento Teixeira (1561-1600) ou um sermão de António Vieira (1608-1697). Não é que se valorizava a produção oral em sua natureza, mas a produção elaborada na escrita para voz, pois, como defende Francisco Rodrigues Lobo

(1580-1622), é mais digno para o homem “o que ele alcançou por arte que o que adquiriu por uso” (p. 67). Ou seja, a escritura é aprimoramento técnico da oralidade, funciona como domesticação da fala bravia, enfim, como civilização do espontâneo.

O próximo soneto, de Gregório de Matos, prepara outros efeitos poético-retóricos comuns à tradição do subgênero. A condução da temática cristã e confecção da forma apresentam, a exemplo de Rocha Pita, uma camada de música poética para além da medida regular dos versos ou da acentuação, neste caso, silábica acentual, pois que medida de versos e posição de acentos são predefinidas. Mas o que dá acabamento *sui generis* à alvenaria normal do soneto é a aplicação da *anadiplose*, que consiste, basicamente, em começar um dado verso com a palavra ou com a estrutura do verso antecedente. O uso sistemático dessa figura de construção não se destina ao preciosismo técnico em si. O desavisado poderia ver pirotecnia aqui, mas o *tropo* é empregado para mexer e convencer o auditório, intensificando seus termos-chave. É que o poema opera o gênero judiciário aristotélico, na medida em que o eu lírico defende-se de seus pecados pretéritos diante do juiz, ninguém menos que Deus. Por isso, concentra sua energia argumentativa, justamente, na função persuasiva, o *movere* ciceroneano.

### **A Nosso Senhor Jesus Cristo com atos de arrependido e suspiro de amor.**

#### **Soneto**

Ofendi-vos, Meu Deus, bem é verdade,  
É verdade, meu Deus, que hei delinquido,  
Delinquido vos tenho, e ofendido,  
Ofendido vos tem minha maldade.

Maldade, que encaminha à vaidade,  
Vaidade, que todo me há vencido;  
Vencido quero ver-me, e arrependido,  
Arrependido a tanta enormidade.

Arrependido estou de coração,  
De coração vos busco, dai-me os braços,  
Abraços, que me rendem vossa luz.

Luz, que claro me mostra a salvação,  
A salvação pretendo em tais abraços,  
Misericórdia, Amor, Jesus, Jesus.

(Gregório de Matos, 2013, p. 117)

A recorrência de termos em pares, do término ao início de verso, restringe as possibilidades acústicas e discursivas do soneto. É um risco extra numa peça ligeira, que deve se desenvolver num número absolutamente restrito de sintagmas. À medida que o sonetista assume repetir termos já empregados, amplia o desafio que já não era pequeno. Mas a monotonia criada tem propósito. Os seguidos pares aí estão para ratificar o homem como pecador reincidente em sua permanente sujeição a Deus. É como se o eu poético orasse a Deus repetindo seus pecados, ganhando consciência deles, purgando-os ao assumir a posição de contrição diante da potência divina, e de caridade e confissão diante do auditório. Pode-se, sem dúvida, tomar este soneto como espécie de monodia, canto apropriado ao cristão, aqui também um discreto e prudente, que se posta humilde e temente a Deus.

Se a contrição tensiona os quartetos, a esperança de salvação anima os tercetos, que terminam como salmo de exaltação a Jesus, não por acaso reduplicado no final, como destino da obra poética (soneto) e da obra

humana (cristandade). Nesse *deixa-prende* ao sabor dos cancioneiros, jogo de temas recorrentes como melodia que se solta e que se busca para resolvê-la, o poeta realiza na forma do soneto o que João Adolfo Hansen percebe no discurso de romances atribuídos a Gregório. Enviados “da tradição medieval, os romances montam-se por justaposição de lugares-comuns de tipos e situações narrativas, evidenciando que era relativamente simples sua combinatória numa trama típica como glosa de um mote determinado na ocasião” (2004, p. 63). A sistemática estrutural da *anadiplose*, outra modalidade de acabamento sobre a conhecida alvenaria do soneto, é útil e convincente porquanto é baseada em usos naturais e reconhecíveis da fala. Na oralidade, esse tipo de repetição costuma ser assimétrica, efetivando circuitos de eventos linguísticos antes espontâneos que simétricos. É sobre esse manancial de práticas menos polidas e mais orgânicas que se cria, artificialmente, o efeito performático e persuasivo desse soneto.

### **Encarecimento dos Rigores de Anarda Madrigal VI**

Se meu peito padece,  
O rochedo mais duro se enternece;  
Se afino o sentimento,  
O tronco se lastima do tormento;  
Se acaso choro, e canto,  
A fera se entristece do meu pranto;  
Porém nunca estas dores  
Abrandam, doce Anarda, teus rigores.  
Oh condição de um peito!  
Oh desigual efeito!  
Que não possa abrandar uma alma austera  
O que abranda ao rochedo, ao tronco, à fera!

(Manuel Botelho de Oliveira, 2005, p. 33)

O madrigal de Manuel Botelho de Oliveira tensiona dois quadros sintáticos, um nos versos 1, 3 e 5, outro nos versos 9 e 8. A tais repetições sucessivas em início de frase dá-se o nome de *anáfora*, que aqui ainda vem acompanhada da *disseminação e recolha* dos termos *rochedo*, *tronco* e *fera*. Ambos os recursos organizados por um equilíbrio paralelístico que, entre outros contornos musicais, estabelece três pares de estruturas frasais geminadas nos seis primeiros versos, e outras duas nos quatro últimos. Há duas vigas *anafóricas* (os termos *se* e *oh*) que modalizam duas inflexões, ainda mais sentidas na leitura em voz alta. A primeira de desânimo (daí a condicional), a segunda de lamento (daí a interjeição). De quebra, há uma seleção significativa de rimas internas e externas (sons familiares com variação: *ece*, *eito*, *era*), de repetições de palavras de mesma raiz (*abrandar*, *abrandam*). Acabamento paralelístico vigoroso que convoca o cantar à viola. Texto que exige o dizer discreto, o gesto natural diante da amada, a espontaneidade premeditada, ou seja, a *sprezzatura*, requisito do cortesão pintado por Baldassare Castiglione (1478-1529).

Esse madrigal compõe a superestrutura *Música do Parnaso* (1705), de Botelho de Oliveira. O conjunto, nas palavras de Ivan Teixeira, “imita certas constantes da atividade musical”. Por isso, “o poeta definiu a poesia como modalidade de *canto*, o que se reflete não só no título da obra (*Música entoada* por Manuel Botelho de Oliveira), mas também da divisão do volume em quatro *coros de rimas*” (2005, p. 49). Do ponto de vista das formas exercitadas, responsáveis pela compartimentação rítmica e intelectual da obra, não há imitação propriamente da música, mas assunção de subgêneros líricos: soneto, madrigal, décima, redondilha, romance, oitava, canção, silva e heroico. O *coro* do título insinua, assim, mais de uma voz representada por cada forma e,

certamente, a própria performance, a voz declamada e ouvida. Um volume que propõe a percepção de um grande campo harmônico, em que procedimentos poético-retóricos, sonoros e semânticos arranjam simultaneidades pactuadas com o auditório discreto, isto é, capaz de decodificar as convenções cultas do período. E mesmo o público pouco letrado não raro fruía madrigais desses, quando pronunciados. No XVII, um analfabeto na igreja para o sermão podia interconectar toda uma carga de informações arquitetônicas, pictóricas, espirituais e retóricas, mesmo sem saber latim ou português. No XXI, com alguma semelhança, a audiência com diferentes níveis de letramento extrai sentidos de toda uma cultura baseada em interconexões midiáticas, como um filme de José Padilha ou um show de Ney Matogrosso.

Os dois primeiros poemas analisados foram tomados a contextos coletivos de difusão, preparados nas artes da escrita para obterem impacto oratório. Atribuídos a Sebastião da Rocha Pita e a Gregário de Matos, não vêm de volumes individuais gestados para haver organicidades entre peças de um único autor. Não existe um livro de versos de um ou de outro, como é o caso de Manuel Botelho de Oliveira, que planejou a unidade de sua obra, possivelmente a primeira dessa natureza a partir do Brasil. Para Adma Muhana, entende-se “que a poesia lírica e a música tomam-se, uma à outra, como referências imitativas desde os antigos retores – Plutarco, Dionísio de Halicarnasso e Quintiliano, por exemplo – e que desde fins do século XVI, no que diz respeito às preceptivas poéticas em questão, o lírico, com o respectivo instrumento musical”. Tal jogo de espelhos entre artes revelaria que, “em princípios do Seiscentos, é possível encontrar coletâneas de madrigais e demais formas líricas musicadas por compositores como, entre outros, Caccini e Monteverdi” (2005, p. XL). O próprio conjunto *Música do Parnaso*,

opera como libreto de *bel canto*, como coletânea mesmo de peças ou divertimentos musicais. Neste momento, a impressão de livros viabiliza-se como negócio, tanto a poesia lírica quanto a música vocal e instrumental – ambas dependiam, até então, muito da memória e das folhas volantes – passam a ser publicadas em volumes com alguma uniformidade temática e genérica. O modelo de publicação, aqui, parece vir justamente da música, de obras como o *Primeiro Livro de Madrigais para Cinco Vozes* (1587), de Claudio Monteverdi (1567-1643), ou do livro homônimo de 1608, por Girolamo Frescobaldi (1583-1643).

O madrigal renascentista, do lado da música, é considerado o gênero vocal mais literário, pois sempre baseado em textos de gente culta, como Francesco Petrarca (1304-1374) e Michelangelo Buonarroti (1475-1564). A partir do século XVI, segundo Bruno Kiefer, o madrigal passa a potencializar e traduzir a poesia amorosa. “A música é composta para um texto de qualidade literária e não ao contrário: texto escrito para justificar a música (*poesia per musica*)” (1981, p. 126). O rigor da poesia escrita acerta em cheio uma música que também começa a publicar-se como partitura, precisando, assim, cada vez mais convencionar sua notação. José Américo Miranda, tratando de Botelho de Oliveira, afirma que “a existência do madrigal como forma viva situa-se, assim, numa curva privilegiada da histórica da poesia na cultura do Ocidente, pois ganhou autonomia na literatura depois de haver surgido no campo da música como peça vocal. Essa forma poética é emblemática desse divórcio histórico, por se situar justamente no ponto de inflexão em que as duas artes se separam” (2005, p. 65). Do lado da literatura, sobretudo por volta do século XV, o madrigal, com dois ou três tercetos concluídos por um dístico, destaca-se pela sonoridade e por seu

assunto predileto: exprimir, em poucos versos, como diria Olavo Bilac e Guimarães Passos, “um pensamento espiritualoso e elegante, um galanteio, um elogio discreto ou uma discreta confissão de amor. Concisão, graça e delicadeza – são as suas qualidades essenciais” (1949, p. 128). Na língua portuguesa, pratica-se muito o acoplamento entre heroicos e hexassílabos, o segundo verso o quebrado do primeiro. A própria estrutura sintática, assim, tende a criar um movimento de frase principal, no decassílabo, e de frase satélite no verso menor. Arranjando, em geral, dez versos, com versatilidade rítmico-formal que potencializa a sonoridade, o madrigal surge em estudos e tratados como a forma que, de fato, mais evidencia a fração músico-poética da lírica. Encarnação da galanteria ligeira, não raro com toques de erotismo, é gênero notadamente cantante e divertido.

### III.

Neste artigo ligeiro, compartilho parte de minha pesquisa sobre formas fixas em português. Os *tropos* considerados – *disseminação e recolha*, *anadiplose* e *anáfora* – não estão ao largo do edifício poético, como pilha de tijolos, mas compõem o pensamento, o jogo sonoro, integrados à performance poética. São efeitos e não causas do poema que, à época, só pode ser belo e útil se unidade sadia, forte e bem constituída. Ia longe daqui o poema como inutilidade, doença ou crise da linguagem. O valor da figura ou do adereço em si, nesta produção, redundaria em afetação, em supérfluo que, segundo Quintiliano, “não tanto enfeita o corpo, quanto descobre a leviandade do espírito” (2014, p. 115). Esses três *tropos* indicam, finalmente, que a lírica não está simplesmente dissociada da música

desde a mélica grega, mas produz musicalidade para além dos pontuais “trovadorismo” ou “simbolismo”, e, mais importante, que, em qualquer ponto de sua história, é gênero preñado dos sons da língua, com ou sem música propriamente pura.

Esse lirismo musical parece abstrato demais ao nosso tempo, treinado para decifrar versos em papel ou tela sem precisar lhes dar ouvidos. Afastado o requisito da escuta, a arte poética tende ao silêncio intelectual da publicação material, como uma prosa de linhas incompletas. Tal surdez marca a poesia contemporânea veiculada em suportes para leitura, da mais promocional à menos vendável. A exceção seria a poesia componente da canção ou do teatro, em geral estudada como *letra* e pouco contemplada por prêmios e estudos ditos literários. Tempos de cacofonia geral, quanto ao desenho do som; de voz despedaçada, quanto a figuras do discurso. Daí tanta coisa negociada e estudada como poesia lírica sem a devida verificação técnica, como se não fosse necessário, ao estudioso, questionar a autodenominação “poesia lírica” por parte de escritores e editoras. Trata-se de uma deformação do objeto, compactuada pelos estudos literários e linguísticos já na escola básica. Salva-se o vestibular, literário, perde-se a lírica, lítero-musical-performática. Nada que um bom banho de marketing e universidade não venda como *pós-atual*, premie como *cult*, legalize como *poesia*. Afinal, se existe forró e sertanejo, por que não *poema universitário*? Mas tudo isso já vai longe da poética de invenção e do homem discreto. Muita presunção e pouca agudeza no carrinho de compra.

## **Referências**

ALONSO, D. Lope de Vega: símbolo do barroco. In: **Poesia espanhola: ensaio de métodos e limites estilísticos**. Tradução Darcy Damasceno. Rio de Janeiro: Ministério da Educação e Cultura/Instituto Nacional do Livro, 1960.

ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução, notas e comentários de Eudoro de Souza. In: **Os Pensadores**. São Paulo: Abril Cultural, 1973.

BILAC, O.; PASSOS, G. Gêneros literários. In: **Tratado de versificação**. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1949.

BLUTEAU, R. **Vocabulário português e latino**. Lisboa: Na Oficina de Pascoal da Silva, v. 7, 1720. Edição em CD-ROM. Rio de Janeiro: UERJ, Departamento Cultural, 2000.

CARVALHO, M. do S. F. Gênero lírico e estilo mediano. In: **Poesia de agudeza em Portugal**. São Paulo: Humanitas Editorial/Edusp/Fapesp, 2007.

CASTELLO, J. A. 12<sup>a</sup>. Conferência: 8 de outubro de 1724. Assunto: quem cala vence. In: **O movimento academicista no Brasil: 1641-1820/1822 – Vol. I – Tomo 3**. São Paulo: Conselho Estadual de Cultura, 1969.

CASTIGLIONE, B. **O Cortesão**. Tradução de Carlos N. M. Louzada. Apresentação de Alcir Pécora. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

CÍCERO. *O Orador*. Tradução de Adriano Scatolin. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Do mito das musas à razão das letras: textos seminais para os estudos literários (séc. VIII a. C. – séc. XVIII)**. Chapecó, SC: Argos, 2014.

HANSEN, J. A. Leituras Coloniais. In: ABREU, M. (Org.). **Leitura, História e História da Leitura**. Campinas, SP/São Paulo: Mercado de Letras/Associação de Leitura do Brasil/FAPESP, 1999.

\_\_\_\_\_. **A Sátira e o engenho**: Gregório de Matos e a Bahia do séc. XVII. Cotia, SP/Campinas, SP: Ateliê Editorial/Editora da UNICAMP, 2004.

HORÁCIO. **Arte poética**. Edição bilingue. Introdução, tradução e comentários de R. M. Rosado Fernandes. Lisboa: Editorial Inquérito, 1984.

KIEFER, B. O século XVI. In: **História e significado das formas musicais**. Porto Alegre: Movimento, 1981.

LOBO, F. R. **Corte na aldeia**. Introdução, notas e fixação do texto de José Adriano de Carvalho. Lisboa: Editorial Presença, 1991.

MATOS, G. de. **Poemas atribuídos**: Códice Asensio-Cunha, vol. 1. Edição e estudo João Adolfo Hansen e Marcello Moreira. Belo Horizonte: Autêntica, 2013.

MIRANDA, J. A. Botelho de Oliveira encarece os rigores de Anarda: um madrigal. In: **O Eixo e a roda**, vol. 11. Belo Horizonte: 2005. Disponível em: [http://150.164.100.248/poslit/08\\_publicacoes\\_txt/er\\_11/er11\\_jamb.pdf](http://150.164.100.248/poslit/08_publicacoes_txt/er_11/er11_jamb.pdf) Acesso em: 15 nov. 2015.

MUHANA, A. Introdução. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Música do Parnaso**. Lira sacra. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

QUINTILIANO. **Instituições Oratórias**. Tradução de Jerônimo Soares Barbosa. In: SOUZA, Roberto Acízelo de (Org.). **Do mito das musas à razão das letras**: textos seminiais para os estudos literários (séc. VIII a. C. – séc. XVIII). Chapecó, SC: Argos, 2014.

SILVA RAMOS, P. E. da. **Poesia Barroca** – Antologia. São Paulo: Melhoramentos, 1967.

SPINA, S. **Na Madrugada das formas poética**. Cotia: Ateliê Editorial, 2002.

TEIXEIRA, Ivan. A Poesia aguda do engenhoso fidalgo Manuel Botelho de Oliveira. In: OLIVEIRA, Manuel Botelho de. **Música do Parnaso**. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

ZUMTHOR, P. Da poesia à música. In: **Escritura e nomadismo**. Tradução de Jerusa Pires Ferreira e Sonia Queiroz. Cotia, SP: Ateliê Editorial, 2005.

Aprovado em 27 de fevereiro de 2016.

**O CANCIONEIRO DA EMIGRAÇÃO ITALIANA: POESIA  
ORAL RESSIGNIFICADA NA PERFORMANCE**

*The song of italian emigration: oral poetry resignified by  
performance*

*Na poesia se aninha a esperança de que um  
dia uma palavra dirá tudo. O canto exalta  
essa esperança, e emblematicamente a  
realiza. Isso porque a poesia oral dá à voz  
sua dimensão absoluta; à linguagem  
humana, sua medida máxima.*

(ZUMTHOR, 2010, p. 295)

Carina Fior Postingher BALZAN<sup>1</sup>  
**IFRS**  
**cfpbalzan@gmail.com**

Rafael José dos SANTOS<sup>2</sup>  
**UCS**  
**rafaprof@gmail.com**

---

<sup>1</sup> Mestre em Letras, Cultura e Regionalidade pela Universidade de Caxias do Sul (UCS). Aluna do Programa de Doutorado em Letras (associação ampla UCS/UniRitter). Docente do Instituto Federal de Educação, Ciência e Tecnologia do Rio Grande do Sul – Campus Bento Gonçalves.

<sup>2</sup> Doutor em Ciências Sociais (UNICAMP) com estágio pós-doutoral em Letras (UFRGS). Docente e pesquisador no Programa de Pós-Graduação em Letras, Cultura e Regionalidade (UCS) e no Doutorado em Letras (Associação ampla UCS/UniRitter).

**RESUMO:** O artigo aborda o cancionero popular italiano representativo da emigração para a América, ocorrida no fim do século XIX, tomando por base teórica os conceitos de Zumthor (1993, 2007, 2010) sobre poesia oral, vocalidade, performance e movência. Procura discutir como essas canções são atualizadas e ressignificadas no momento da performance, transpondo a circunstância histórica em que foram produzidas. Ao serem trazidas para o Brasil pelos migrantes, algumas caíram no esquecimento, outras originaram novas versões que garantiram sua permanência na memória do grupo social. Para tal análise, foram selecionadas duas canções performatizadas por Caterina Bueno, intérprete e pesquisadora que se dedicou à coleta e recuperação da música popular italiana.

**Palavras-chave:** Cancioneiro popular italiano. Vocalidade. Performance.

**ABSTRACT:** The paper discusses the Italian popular song that represents the emigration to America, which took place at the end of 19th Century, taking as theoretical basis the concepts of Zumthor (1993, 2007, 2010) on oral poetry, vocality, performance and mouvance. This work discusses how these songs are updated and re-signified at the time of performance, crossing the historical circumstances in which they were produced. To be brought to Brazil by migrants, some fell by the wayside, others originated new versions that ensured their permanence in the memory of the social group. For this analysis, we selected two songs by Caterina Bueno, interpreter and researcher who dedicated to the collection and recovery of Italian popular music.

**Keywords:** Italian popular song. Vocality. Performance.

## *Introdução*

Desde o surgimento da escrita e, de forma mais sistemática, com o advento da imprensa de Gutenberg e a posterior industrialização da impressão, disseminou-se a ideia de que a utilização de um código para fixar determinada informação, dado ou saber garantiria sua perenidade, desonerando cada vez mais a memória da função de guardião do conhecimento. Na atual sociedade ocidental, a escrita constitui, de fato, a forma “privilegiada” de

comunicação; o domínio de um código e sua decodificação através da leitura constitui um saber que, em princípio, garantiria ao indivíduo a autonomia necessária para mover-se e atuar no mundo letrado.

Nessa perspectiva, a escrita (e, conseqüentemente, a leitura) transforma-se em fator de segregação social, visto que nem todos os indivíduos, apesar da escolarização ter se popularizado nos últimos dois séculos, têm oportunidade de se apropriar desse saber. A este segmento da população que não participa dos “benefícios” que a escrita e a leitura possibilitam resta-lhe a oralidade, considerada (velada ou abertamente) uma forma efêmera, mutável e inferior, cujos saberes e conhecimentos, confiados à memória, são transmitidos de geração a geração.

Esses pressupostos foram suficientes para se atribuírem os pré-conceitos de “sociedade primitiva” ou “cultura popular” aos grupos sociais que vivem em caráter de oralidade pura ou que não têm na escrita sua forma predominante de comunicação, reflexo das tensões entre cultura hegemônica e culturas subalternas. Pela imprecisão do termo “popular”, expressões como cultura popular, literatura popular ou música popular também foram associadas à oralidade em oposição à escrita, aos produtos culturais do povo, ou melhor, da parte mais pobre de uma nação em oposição à elite, rica e esclarecida.

A própria literatura foi legitimada pela escrita, a qual lhe conferiu uma materialidade (através do livro), uma autoria (propriedade de autor) e uma perenidade, fixando, a partir de um código, o texto a ser mantido original através do tempo e do espaço. Por muito tempo excluiu-se dos estudos literários a literatura oral que, guardada pela memória, pode não ter assegurada sua

permanência no tempo, tornando-se extremamente volátil em suas formas.

É justamente para criticar essa definição contemporânea de literatura, vinculada ao texto escrito, à leitura individual e silenciosa e a uma cultura livresca, que Zumthor utiliza o termo “literatura”, com aspas, apontando para uma ideia mais ampla da manifestação poética da palavra, tomada como uma arte da linguagem humana, independente de seus modos de concretização, e englobando outros elementos além da linguagem escrita (FALBO, 2010).

Parece um exercício difícil, a partir do contexto atual, olhar para o passado e perceber que a oralidade foi, por milênios, o meio que garantiu se não a sobrevivência, pelo menos a unicidade da espécie humana, permitindo a transmissão dos saberes, a construção de valores, a expressão dos sentimentos, a vazão das emoções. Contos e outras formas de narrativas, epopeias, poemas e canções constituíram, na definição de Zumthor, uma poesia oral viva, que a voz se encarregou de propagar:

*Já há muito tempo, com efeito, em nossas sociedades a paixão da palavra viva se extinguiu [...]. Em razão de um antigo preconceito em nossos espíritos e que performa nossos gostos, todo produto das artes da linguagem se identifica com uma escrita, donde a dificuldade que encontramos em reconhecer a validade do que não o é. Nós, de algum modo, refinamos tanto as técnicas dessas artes que nossa sensibilidade estética recusa espontaneamente a aparente imediatez do aparelho vocal. (ZUMTHOR, 2010, p. 9).*

Os pressupostos teóricos de Zumthor sobre literatura e poesia oral permitem desconstruir alguns conceitos já enraizados nos estudos literários, oferecendo-nos uma nova perspectiva para o texto, ampliando o alcance da palavra para além do escrito: a palavra

vocalizada em diferentes contextos, seja ela cantada, recitada ou encenada. O autor concebe o suporte vocal como realizador da linguagem e como fato físico-psíquico próprio, ultrapassando a função linguística.

É a partir desta perspectiva teórica que abordamos, neste artigo, o cancionero popular da emigração italiana, representado por duas canções performatizadas por Caterina Bueno<sup>3</sup>.

### ***Poesia oral e vocalidade no cancionero popular italiano***

É preciso explicitar, primeiramente, o que se entende por poesia oral. Zumthor propõe pensar a poesia e, portanto, a própria literatura no sentido de sua literariedade, desvinculando-a de critérios estéticos. Para o autor,

*É poesia, é literatura, o que o público – leitores ou ouvintes – recebe como tal, percebendo uma intenção não exclusivamente pragmática: o poema, com efeito (ou, de uma forma geral, o texto literário), é sentido como a manifestação particular, em um dado tempo e em um dado lugar, de um amplo discurso constituindo globalmente um*

---

<sup>3</sup> Filha de artistas estrangeiros que se instalaram na Toscana em 1940, o pai, um pintor espanhol, e a mãe, uma escritora suíça, Caterina Bueno nasceu e cresceu em San Domenico di Fiesole. Até os vinte e um anos manteve a cidadania espanhola. O vínculo com as canções dos camponeses toscanos estabeleceu-se ainda na infância, no convívio com a babá, que lhe cantava canções de ninar. Ao fascínio pela sonoridade e expressões linguísticas daquelas canções juntaram-se algumas questões sociais que a incomodavam: a injustiça social, a pobreza, a posição das mulheres, características da situação pós-guerra que a Itália, e a Europa como um todo, enfrentavam. Ainda na juventude, Caterina inicia um trabalho de coleta e registro dessas canções, recuperando um patrimônio cultural ameaçado de desaparecer (GIORGI; SPINELLI; MASOLINI, 2013).

*tropo dos discursos usuais proferidos no meio do grupo social. (ZUMTHOR, 2010, p. 39).*

Nesse sentido, na poesia oral, os procedimentos de gramaticalização têm menos força que a dramatização do discurso, ou seja, os elementos linguísticos têm menos peso que os sociológicos. Isso não significa que a poesia oral possua uma estrutura menos complexa que a escrita. Na verdade, não se pode pensá-la em oposição à escrita, tampouco relacioná-la a analfabetismo, mesmo que na atualidade a oralidade não cumpra mais a função que cumpria para nossos antepassados.

Na poesia oral há uma intencionalidade de expressão, por parte do emissor, que vai além da comunicação referencial. Concorrem para a construção da mensagem, além da linguagem, os aspectos sensoriais e psíquicos. O receptor percebe essa intenção e recebe enquanto tal a mensagem, como algo que transpõe a barreira do real cotidiano, palpável, mas que se eleva ao campo dos sentimentos. A poesia oral é percebida como um “vasto concerto de sonoridades agradáveis, harmoniosas ou discordantes, um jogo vocal que recobre o ruído comum da vida [...]” (ZUMTHOR, 1993, p. 146).

A linguagem é impensável sem a voz, mas a voz ultrapassa a palavra porque “a voz se diz enquanto diz”. Forma arquetipal, a voz configura-se em nosso inconsciente como imagem primordial e criadora, despertando-nos os sentidos mais profundos, a própria condição humana:

*O Verbo, força vital, vapor do corpo, liquidez carnal e espiritual, no qual toda atividade repousa, se espalha no mundo ao qual dá vida. [...] Verticalidade luminosa brotando das trevas interiores, ainda marcada, todavia, por estes sulcos profundos, a palavra proferida pela Voz cria o que diz. Ela é justamente aquilo que chamamos*

*poesia. Mas ela é também memória viva, tanto para o indivíduo (para quem a imposição do seu nome deu forma), quanto para o grupo, cuja linguagem constitui a energia ordenadora. (ZUMTHOR, 2010, p. 66).*

A oralidade, contudo, não se reduz à ação da voz. Ela é uma extensão do próprio corpo, em que cada gesto significa, integrando-se a uma poética (ZUMTHOR, 2010). Ligada à materialidade do corpo, a voz explicita traços pessoais e culturais, estabelecendo ou restabelecendo uma relação de alteridade, que funda a palavra do sujeito. Na voz, portanto, está inscrita a identidade de quem a emite (ZUMTHOR, 2007).

Manifestação expressiva da voz humana, a vocalidade exige o empenho do corpo. Um corpo pleno de sentidos, físico-psíquico, material e espiritual. Um corpo que, ao mesmo tempo em que sente, se expressa por meio da voz. E uma das formas mais plenas da vocalidade é o canto. No uso comum da língua, o falado utiliza apenas uma pequena parte dos recursos da voz. O papel do órgão vocal restringe-se a emitir sons audíveis de acordo com as regras de um sistema fonético que não procede de exigências fisiológicas. No canto, como também na declamação ou na encenação, a voz explora o volume, o tom, a duração e o timbre, criando uma sonoridade própria, portadora de sentido, uma arte da voz:

*Dita, a linguagem submete-se à voz; cantada, ela exalta sua potência, mas, por isso mesmo, glorifica a palavra... mesmo ao preço de um obscurecimento do sentido, de uma certa opacificação do discurso: exaltada menos como linguagem que como afirmação da potência. (ZUMTHOR, 2010, p. 199).*

Não apenas a voz, mas o corpo todo significa ao cantar: a respiração, a expressão facial, a gestualidade, os demais aspectos

visíveis, como a vestimenta ou a ornamentação, e os que podem ser percebidos, como o estado emocional, o estilo, a personalidade do intérprete. Um conjunto de elementos extratextuais une-se ao texto/letra da canção para criar uma significação.

É nessa perspectiva que tomamos as canções populares italianas abordadas neste estudo como formas de poesia oral. Não nos detemos na análise textual, tampouco desvinculamos a letra da melodia, mas as entendemos enquanto obra, na definição de Zumthor (2010, p. 84), “[...] aquilo que é comunicado poeticamente, aqui e neste momento: texto, sonoridades, ritmos, elementos visuais”, contemplando a totalidade dos fatores da performance.

### ***Caterina Bueno: a voz do cancionero popular***

Anterior ou independente da escrita, a canção nasce de uma necessidade de expressão que se pretende compartilhar. Acompanhada ou não de instrumentos musicais, a voz materializa o sentir-pensar de um indivíduo ou de um grupo manifestado em determinada circunstância sócio-histórica. Todavia, pela sua potencialidade comunicativa, a canção constitui uma forma expressiva que ultrapassa as delimitações de tempo e espaço, que se transforma e se propaga para além da circunstância que a motivou, podendo ser resignificada ou assumir uma nova função social:

*A canção possui uma característica de versatilidade que lhe permitiu passar por diversas mudanças ao longo do tempo, assimilando novas tecnologias, novos padrões estéticos e novas funções sociais, mas sempre mantendo seu extraordinário poder comunicativo. Do universo tradicional dos acalantos, cantigas de roda e cantos de trabalho ao modismo descartável das paradas de sucesso, a canção é uma forma expressiva de ampla inserção*

*social, seja por meio de sua transmissão oral ou por meio do rádio, da televisão, dos discos e dos shows. (FALBO, 2010, p. 218).*

As canções *Italia bella mostrati gentille* e *Il Sirio*<sup>4</sup>, ambas presentes no trabalho musical de Caterina Bueno, são representativas de um momento singular da história da Itália: a emigração em massa para a América, ocorrida no final do século XIX. Um acontecimento que implicou profundas transformações na estrutura social italiana e repercutiu no Brasil, onde se estabeleceu grande parte dos emigrados.

Estima-se que, entre 1815 e 1914, cerca de 40 milhões de pessoas deixaram a Europa e emigraram para outros continentes (85% para a América), possibilitando aos governos europeus encontrar uma nova estabilidade social para os abalos político-sociais provocados pelo alto crescimento demográfico, pela introdução do sistema capitalista de produção e o consequente fim do feudalismo.

No caso da Itália, segundo De Boni e Costa (1979), com o esfacelamento da pequena indústria de tipo artesanal, cujo produto complementava a renda familiar do agricultor, a elevação dos impostos e a redução dos preços dos produtos agrícolas, houve uma rápida deterioração da situação socioeconômica no campo. Muitos foram obrigados a vender suas terras ou, endividados, tiveram as propriedades leiloadas pelo governo, gerando um excedente populacional no campo cujas cidades não conseguiram absorver. As dificuldades recaíram também sobre a dieta alimentar da população

---

<sup>4</sup>Tomaram-se para análise as canções *Italia bella mostrati gentille* e *Il Sirio* gravadas em disco, ou seja, a performance mediatizada foi ouvida em áudio, sem a visualização da imagem.

do campo que, sem condições de consumir carne, passou a alimentar-se de produtos à base de milho, gerando subnutrição e propensão a várias doenças.

Os efeitos da crise econômica fizeram-se sentir primeiramente no norte da Itália, onde teve início a grande emigração. O Piemonte, a Lombardia e o Vêneto foram as regiões de onde saíram os maiores contingentes de pessoas. A maioria eram agricultores que, coagidos a deixar o campo, não encontraram trabalho nas indústrias urbanas, restando-lhes poucas perspectivas de vida e transformando-se em um problema para o poder público local. A emigração foi, então, a melhor alternativa, não só para a população, como também para o governo:

*Ao contrário do que se poderia supor, a emigração não significou, para as autoridades italianas e para as classes ricas, uma catástrofe. A curto prazo foi mesmo um alto negócio, pois carreou divisas, pelas mais diversas formas, e livrou o país de milhões de deserdados. Pode-se mesmo falar em uma indústria da imigração. (DE BONI; COSTA, 1979, p. 65, grifo dos autores).*

Muitas canções surgiram motivadas por esse fato social. A voz foi o meio utilizado para expressar os sentimentos de indignação, revolta, tristeza e saudade experimentados por milhares de pessoas que se despediram não apenas de sua nação, mas de seus amigos e familiares para uma viagem sem volta, ao mesmo tempo em que cantavam a esperança de uma nova vida na América. Essa poesia oral propagou-se de geração a geração até a lembrança da grande emigração apagar-se lentamente da memória do grupo social, ou porque o fato social ficava cada vez mais distante no passado ou porque havia a intenção de esquecê-lo.

É neste ponto que se destaca o trabalho de Caterina Bueno. Sua pesquisa, iniciada nos anos 1960 e marcada pelo rigor filológico, dedicou-se a coletar textos e melodias da voz de agricultores e trabalhadores sazonais, afirmando-a como referência do cancionero popular italiano. Equipada com um gravador e um caderno de anotações, Caterina atravessou a Toscana em busca de canções populares, registrando, reagrupando e transcrevendo as gravações de áudio, com respeito ao registro dialetal. Entre essas canções, estão cantigas de ninar e rimas infantis, canções de emigração, de guerra e de trabalho, canções relacionadas ao contexto social da segunda metade do século XIX, poemas que as pessoas cantavam para melhor suportar a miséria, o trabalho duro, a própria vida. Muitas dessas canções foram interpretadas por ela própria e gravadas em uma série de discos (GIORGI; SPINELLI; MASOLINI, 2013).

Em sua trajetória, Caterina não apenas recuperou um repertório musical oral, um patrimônio cultural, salvando-o do esquecimento, mas deu voz aos protagonistas dessa cultura. Ao ouvir suas canções, ao escutar-lhes as histórias de vida, Caterina ultrapassou a simples documentação, interagindo, dialogando com esses personagens, os quais fundaram sua concepção de música popular.

*Italia bella mostrati gentile*<sup>5</sup> é uma das mais conhecidas canções da emigração italiana. Composta no final do século XIX, foi coletada por Caterina Bueno em 1965, em Casentino, província de Arezzo, na voz de Principio Micheli, que ainda jovem a cantava

---

<sup>5</sup> Essa canção encontra-se em dois álbuns de Caterina Bueno: *Eran tre falciatori* (1973) e *Canti di Maremma e d'Anarquia* (1997). Disponível em: <<http://www.artistdirect.com/nad/window/media/page/0,,3551859-8646514,00.html>>. Acesso em: 20 jul. 2015.

enquanto estava em Maremma, como trabalhador sazonal<sup>6</sup>. A obra, em tom satírico, revela o desespero de um povo, desolado pelas guerras e pela miséria, que é forçado a deixar o seu país para procurar trabalho do outro lado do oceano.

### **Italia bella mostrati gentille**

Italia bella, mostrati gentille  
e i figli tuoi non li abbandonare,  
sennò ne vanno tutti ni' Brasile  
e 'un si ricordon più di ritornare.

Ancor quà ci sarebbe da lavorà,  
senza stare in America a emigrà.  
Il secolo presente qui ci lascia,  
i' millenovecento s'avvicina.  
La fame c'han dipinto sulla faccia  
e pe' guarilla 'un c'è la medicina.  
**Ogni po' noi si sente dire: "E vo  
là dov'è la raccolta del caffè".**  
**Ogni po' noi si sente dire: "E vo  
là dov'è la raccolta del caffè".**

*L'operaio non lavora  
e la fame lo divora,  
e qui 'i braccianti  
'un san come si fare a andare avanti.*

*Spererem ni' novecento,  
finirà questo tormento,  
ma questo è il guaio,  
il peggio tocca sempre all'operaio.*

### **Itália bela mostra-te gentil<sup>7</sup>**

Itália bela, mostra-te gentil  
e os filhos teus não os abandone,  
senão vão todos para o Brasil  
e não se lembrarão mais de retornar.

Aqui mesmo ter-se-ia no que trabalhar,  
sem ser preciso para a América emigrar.  
O século presente já nos deixa,  
e o mil e novecentos se aproxima.  
A fome está estampada em nossa cara  
e para curá-la remédio não há.  
**A todo momento se ouve dizer: "E vou  
lá onde tem a colheita do café".**  
**A todo momento se ouve dizer: "E vou  
lá onde tem a colheita do café".**

*O operário não trabalha  
e a fome o devora,  
e aqui os trabalhadores  
não sabem como fazer para seguir em frente.*

*Esperaremos que no novecentos,  
acabará este tormento,  
mas este é o problema,  
o pior toca sempre ao operário.*

---

<sup>6</sup> A migração sazonal e reversiva era uma prática comum na Itália, principalmente dos povos do norte, antes mesmo da grande emigração para a América. Em certas épocas do ano, os homens migravam para outras regiões e até mesmo para outros países da Europa em busca de trabalhos temporários.

<sup>7</sup> As letras de todas as canções apresentadas neste artigo foram traduzidas para a língua portuguesa por Vanessa Dal Cin.

**Ogni po' noi si sente dire: "E vo là dov'è la raccolta del caffè".**

**Ogni po' noi si sente dire: "E vo là dov'è la raccolta del caffè".**

Nun ci rimane più che preti e frati,  
monicche di convento e cappuccini,  
e certi commercianti disperati  
di tasse non conoscano confini.

**Verrà un dì che anche loro dovranno  
partì**

**là dov'è la raccolta del caffè.**

**Verrà un dì che anche loro dovranno  
partì**

**là dov'è la raccolta del caffè.**

Ragazze che cercavano marito  
vedan partire il loro fidanzato.  
Vedan partire il loro fidanzato  
e loro restan qui co'i sor curato.

**Verrà un dì che anche loro dovranno partì  
là dov'è la raccolta del caffè.**

Le case restan tutte spigionate,  
l'affittuari perdano l'affitto,  
e i topi fanno lunghe passeggiate,  
vivan tranquilli con tutti i diritti.

**Verrà un dì che anche loro dovranno  
partì**

**là dov'è la raccolta del caffè.**

**Verrà un dì che anche loro dovranno  
partì**

**là dov'è la raccolta del caffè.**

**A todo momento se ouve dizer: "E vou lá onde tem a colheita do café".**

**A todo momento se ouve dizer: "E vou lá onde tem a colheita do café".**

Não sobrou mais do que padres e frades,  
freiras de convento e franciscanos,  
e certos comerciantes desesperados  
de impostos não conhecem os limites.

**Virá um dia que também eles deverão partir  
lá onde tem a colheita do café.**

**Virá um dia que também eles deverão partir  
lá onde tem a colheita do café.**

Garotas que procuravam marido  
veem partir o seu namorado.  
veem partir o seu namorado  
e elas ficam aqui com o senhor pároco.

**Virá um dia que também elas deverão partir  
lá onde tem a colheita do café.**

As casas ficam todas sem inquilino,  
os proprietários perdem o aluguel,  
e os ratos fazem longos passeios,  
vivem tranquilos com todos os direitos.

**Virá um dia que também eles deverão partir  
lá onde tem a colheita do café.**

**Virá um dia que também eles deverão partir  
lá onde tem a colheita do café.**

Cantada em dialeto toscano, a canção expressa o sentimento da classe trabalhadora em relação à falta de assistência por parte do

governo italiano. Sem perspectiva de emprego, a miséria e a fome os impulsionam a emigrar para o Brasil a fim de trabalhar nas fazendas de café. As jovens perdem os namorados e, aos poucos, todos vão abandonando a Itália; até mesmo o clero se verá obrigado a partir.

Ao interpretá-la, a voz grave de Caterina Bueno intensifica o sentido do texto, elevando a canção a um hino de protesto. As duas estrofes declamadas (destacadas na letra em *itálico*) ecoam as vozes dos próprios operários, oprimidos pela classe dominante. O duplo refrão (destacado na letra em **negrito**) concorre para a produção de sentido, reforçando o significado das partes precedentes ou seguintes. O acompanhamento instrumental realizado basicamente com instrumentos de corda resoa com o canto, e as duas músicas, da melodia e do texto, se unem na operação da voz.

*Il Sirio*<sup>8</sup>, registrado pela primeira vez por Michele Luigi Straniero (*Il trágico naufrágio della nave Sirio*), é uma canção típica dos contadores de história do norte da Itália, cujo texto provavelmente foi inscrito em folhetos volantes. Refere-se ao naufrágio do navio italiano Sirio na costa espanhola, ocorrido em 04 de agosto de 1906. Transportava 1700 emigrantes (provenientes das regiões do Vêneto e Trento) que saíram de Gênova com destino ao Brasil, Argentina e Uruguai. Cerca de 500 pessoas morreram ou ficaram desaparecidas. O comandante da embarcação foi preso, culpado pelo acidente por aproximar-se demais dos arrecifes para embarcar emigrantes clandestinos nas costas da Espanha.

---

<sup>8</sup>Essa canção encontra-se no álbum *Canti di Maremma e d'Anarquia* (1997), de Caterina Bueno. Disponível em: <[http://sonichits.com/album/Caterina\\_Bueno/Canti\\_di\\_Maremma\\_e\\_d'anarchia](http://sonichits.com/album/Caterina_Bueno/Canti_di_Maremma_e_d'anarchia)>. Acesso em: 20 jul. 2015.

## Il Sírio

E da Genova  
in Sírio partivano  
per l'America a varcare,  
varcare i confin.

Ed a bordo  
cantar si sentivano,  
tutti allegri del suo,  
del suo destin.

Urtò il Sírio  
un orribile scoglio.  
Di tanta gente la misera,  
la misera fin.

Padri e madri  
bracciava i suoi figli  
che si sparivano tra le onde,  
tra le onde del mar.

*E fra loro  
un vescovo c'era,  
dando a tutti  
la sua benedizion.*

*E fra loro (leri)  
un vescovo c'era (lerà),  
dando a tutti (leri)  
la sua benedizion!*

## O Sírio

E de Genova  
no Sírio partiam  
para a América a transpor,  
transpor os limites.

E a bordo  
cantar se ouviam,  
todos alegres por seu,  
por seu destino.

Bateu o Sírio  
num horrível arrecife.  
De tanta gente o miserável,  
o miserável fim.

Pais e mães  
abraçavam seus filhos  
que desapareciam entre as ondas,  
entre as ondas do mar.

*E entre eles  
um bispo havia,  
dando a todos  
a sua benção.*

*E entre eles (leri)  
um bispo havia (lerà),  
dando a todos (leri)  
a sua benção!*

No porto de Gênova, de onde embarcavam os emigrantes, iniciava a longa viagem para a América. A alegria, traduzida pelo canto, expressava a esperança de um recomeço. A tragédia no mar acabou com o sonho de muitos, marcando profundamente a história da emigração italiana e permanecendo na memória coletiva por muitas gerações. O sacerdote mencionado na canção era o

Monsenhor José Camargo Barros, bispo de São Paulo, que retornava de uma viagem a Roma. De forma semelhante à canção anterior, a referência à Igreja Católica revela a força dessa instituição no contexto do grupo social.

Na performance dessa canção, entoada em coro, destaca-se a voz de Maurizio Geri, um dos músicos do grupo de Caterina Bueno<sup>9</sup>. O acompanhamento instrumental é também feito com instrumentos de corda, deixando em evidência as vozes dos intérpretes. Na análise de Caprara (1999), a repetição de *leri/lerá*, nos últimos versos, sugere uma música celestial que acolherá os naufragos pela bênção que haviam recebido.

### *Canções em performance: construção de novos significados*

Somente percebendo a obra oral em sua existência discursiva podemos apreender sua existência textual. Assim, como forma de poesia oral, a canção só se realiza plenamente em performance. É na execução da canção que se manifesta o sentido global, abrangendo, juntamente com o texto, múltiplos elementos significantes, auditivos, visuais, táteis, sistematizados ou não no contexto cultural. Performance, na definição de Zumthor, é

*[...] a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias (quer o texto, por outra via, com a ajuda de meios linguísticos, as represente ou não) se encontram concretamente confrontados,*

---

<sup>9</sup>Ao longo de sua carreira, Caterina promoveu muitos músicos talentosos que, posteriormente, construíram uma carreira autônoma como intérpretes. É o caso de Maurizio Geri, Francesco De Gregori e Ricardo Tesi, que se destacaram também na interpretação do cancionero popular italiano.

*indiscutíveis. Na performance se redefinem dois eixos da comunicação social: o que junta o locutor ao autor; e aquele em que se unem a situação e a tradição. (2010, p. 31-32).*

Performance implica corporeidade: presença corporal manifestando um saber-ser no tempo e no espaço. “Ação (e dupla: emissão-recepção), a performance põe em presença atores (emissor, receptor, único ou vários) e, em jogo, meios (voz, gesto, mediação)” (ZUMTHOR, 2010, p. 166). Intérprete e público vivenciam um momento único, de comprometimento empírico, impossível de traduzir e de reproduzir.

A performance projeta a obra poética num cenário. No caso da canção, o lugar da performance é destacado no espaço do grupo, onde integram-se elementos como palco, efeitos de luz, adereços, móveis, objetos, instrumentos musicais, etc. Dentro desse cenário, um primeiro elemento que se apresenta é o intérprete que, através do corpo (voz, expressão facial, gestos) e, eventualmente, de outros elementos visuais relacionados ao corpo (vestimenta, adereços, maquiagem), atribui forma ao texto. Daí, na prática da poesia oral, o papel do intérprete ganhar mais destaque que o próprio compositor da obra, como argumenta Zumthor:

*Em toda prática da poesia oral, o papel do executante conta mais que o do compositor. Não que ele o ofusque completamente; mas, manifesto na performance, contribui mais para determinar as reações auditivas, corporais, afetivas do auditório, a natureza e a intensidade de seu prazer. A ação do compositor, preliminar à performance, encontra-se numa obra ainda virtual. (2010, p. 236).*

Mesmo nas obras em que a autoria é desconhecida, como é o caso das duas canções apresentadas aqui, a performance jamais é

anônima. Assim como nas velhas civilizações orais, o público associa espontaneamente uma canção ao nome daquele que a executou em determinadas circunstâncias, ou seja, “[...] adota para o intérprete o mesmo comportamento que adota para o autor: a lembrança e o título de uma canção se prendem ao nome de um dos seus cantores que a propagam, a ponto de parecer como coisa sua” (ZUMTHOR, 2010, p. 239). Pelo fato de Caterina Bueno ter recuperado e interpretado uma canção quase esquecida, dando-lhe nova existência, comumente a autoria de *Italia bella mostrati gentille* é atribuída a ela.

A atuação de um intérprete, durante a performance, varia conforme haja acompanhamento musical, outros intérpretes e características do público. Ele pode variar espontaneamente o tom, a enunciação, a gestualidade, de acordo com a expectativa que percebe no público. Uma prática comum de Caterina Bueno, em situações de performance, era tecer um breve comentário antes de iniciar a canção, explicando onde e em que circunstâncias havia sido recolhida e de que tema tratava. Dessa forma, as canções entoadas, preservando o dialeto original, eram contextualizadas para os ouvintes.

O ouvinte também é um elemento constitutivo da performance, e seu papel é tão importante quanto o do intérprete. De acordo com Zumthor (2010), a recepção da poesia oral é um ato único, fugaz, irreversível e individual. Assim, a mesma performance nunca é experienciada de forma igual por dois ouvintes, já que a recepção da poesia oral é condicionada pela interpretação de cada sujeito no exato momento da performance. É nessa perspectiva que o ouvinte assume um duplo papel: de receptor e de coautor do texto.

*A componente fundamental da “recepção” é assim a ação do ouvinte, recriando, de acordo com seu próprio uso e suas próprias configurações interiores, o universo significante que lhe é transmitido. As marcas que esta recriação imprime nele pertencem a sua vida íntima e não se exteriorizam necessária e imediatamente. (ZUMTHOR, 2010, p. 258).*

Além disso, a forma da poesia oral é percebida em performance, mas situada no aqui e agora, a cada performance ela se transforma. Sendo a canção tomada pelo domínio da voz, em toda sua multiplicidade e mutabilidade, ela tende a ser retransformada por quem canta a cada nova interpretação (FALBO, 2010).

A voz incomum de Caterina Bueno, ao mesmo tempo profunda e sensual, constitui uma característica estética significativa, diferenciando-se das vozes femininas da tradição oral italiana, mais agudas e estendidas. Essa característica define a diferença entre a canção registrada (o documento recolhido etnograficamente), por um lado, e a invenção artística de Caterina realizada em performance, de outro (GIORGI; SPINELLI; MASOLINI, 2013). As canções, assim, transformam-se em porta-vozes de sua autonomia enquanto intérprete e da afirmação de sua personalidade libertária.

Neste momento, a obra de Caterina Bueno nos chega apenas de forma mediatizada, por meio de discos (voz) e alguns vídeos (voz e imagem). Não é possível analisá-la enquanto performance, pois não estamos vivenciando, aqui e agora, a experiência concreta. Não estamos na presença dos corpos, intérprete e público, e todos os demais elementos constitutivos da performance. A mediação eletrônica, fixando a voz e a imagem, torna-a abstrata, abolindo sua

tactilidade (ZUMTHOR, 2007). Sobre a utilização das mídias, o teórico considera que,

*Fixando o som vocal, elas permitem sua repetição indefinida, excetuando-se qualquer variação. Decorre daí um considerável efeito secundário: a voz se liberta das limitações espaciais. As condições naturais do seu exercício se acham assim alteradas. A situação de comunicação, por sua vez, sofre mudanças de forma desigual em sua performance. (ZUMTHOR, 2010, p. 27).*

A obra executada aqui e agora envolve por inteiro o ouvinte, porém, na poesia oral mediatizada, alguma coisa sempre lhe escapa. Na performance mediatizada, a participação propriamente dita, a identificação coletiva com a mensagem recebida ou com seu emissor cede lugar a uma identificação solitária com o modelo proposto.

De acordo com Zumthor (2010), o arquivamento da poesia oral, por escrito ou gravação eletrônica, fundamenta seu modo de existir fora da performance, determinando sua conservação. O arquivo captura-a no momento de uma performance. Assim, estabilizada, a poesia oral perde o movimento vital, mas conserva a capacidade para suscitar outras performances. Já não temos a presença física de Caterina Bueno entre nós, mas a sua obra, preservada em arquivo, permite que ouvintes de outro espaço e de outro tempo vivenciem, de forma mediatizada, a performance. Os meios eletrônicos permitem, assim, que a sua obra tenha um alcance ainda maior.

De fato, é no âmbito do ouvinte e da recepção que se manifesta a verdadeira dimensão histórica da poesia oral. A força constitutiva da poesia oral define-se pela função que assume no grupo social. No caso das canções abordadas aqui, a intenção que animou a criação proveio de uma circunstância vivenciada coletivamente: a emigração. Um acontecimento que afetou o conjunto de uma

comunidade com um peso de significação que a poesia oral expressou e tornou perceptível. No entanto, o fato social que motivou as canções *Italia bella mostrati gentille* e *Il Sirio* ficou no passado. Quando Caterina Bueno as recupera e as interpreta em performance, essas canções já estão apartadas da circunstância da emigração. Da mesma forma, o público que as ouve já não é o grupo social que vivenciou o ocorrido, logo, as canções assumem outra função social, distinta da que originalmente desempenharam. O que restou foi a lembrança de um passado histórico comum, um elo que une um grupo social e que tem sua identidade reafirmada pela poesia oral. O que Zumthor (2010) designa como um eixo da força constitutiva de um gênero oral: sua finalidade imediata e explícita, quando ela se identifica com a vontade de preservação do grupo social, neste caso, evocando algum acontecimento do passado que já teve importância para a comunidade.

As canções são atualizadas pela performance e ressignificadas por ouvintes que não viveram a experiência da emigração. Pela voz única de Caterina Bueno, a cada performance, também única, essas canções são transpostas para um novo contexto, cabendo aos ouvintes revestirem-nas de novas significações. Por um lado, elas podem evocar as vozes dos antepassados, as histórias dos avós, uma nostalgia, a reverência a um passado de sofrimento ou o louvor à coragem de um povo. Por outro, emocionam pela própria melodia, o ritmo ressoa destacando-se do texto; a música, então, embala o corpo, despertando as mais diversas sensações. De outra maneira ainda, ao escutá-las, os ouvintes de hoje podem relacioná-las a uma experiência não mais coletiva, mas individual, significando o fato de viver por algum tempo fora do seu país de origem ou comovendo-se com a situação dos milhares de refugiados

africanos ou asiáticos que, salvo os diferentes contextos, atravessam o mar e repetem a epopeia dos migrantes italianos na busca de um recomeço em um novo continente.

De uma maneira ou outra, a poesia oral responde às expectativas de cada ouvinte. É nesse sentido que a performance desempenha papel fundamental na construção de significados, podendo transformar completamente o sentido primeiro de uma canção:

*Liberada, portanto, aos caprichos do tempo, a obra poética oral oscila na indeterminação de um sentido que ela não cessa de desfazer e recriar. O texto oral pede uma interpretação também movente. A energia que o sustém e compõe suas formas, a cada performance, recupera a existência vivida e a integra a seu material. As questões que o mundo lhe colocam não cessam, por sua vez, de se modificar; bem ou mal, a obra modifica suas respostas. (ZUMTHOR, 2010, p. 292).*

Manifestando-se em relação ao “horizonte de expectativa” dos ouvintes, o texto transmitido pela voz é, necessariamente, fragmentário. A poesia oral nunca se encontra esgotada, seu espaço semântico nunca pode ser preenchido inteiramente, estando sempre aberto a novas significações.

### ***A movência da obra: as canções transpostas para o Brasil***

O cancionero popular italiano foi trazido para o Brasil com os migrantes. No final do século XIX e durante as primeiras décadas do século XX, os imigrantes passaram a viver no Brasil um modo de vida semelhante ao de seu país de origem, seja pelo isolamento inicial, seja pelo convívio quase restrito com grupos que se identificavam entre si socioculturalmente, e o canto desempenhou

papel fundamental na manutenção de sua identidade e como aporte subjetivo frente às adversidades do processo migratório.

Zumthor (2010) confirma que a maioria dos casos em que uma canção ultrapassa os limites geográficos ou linguísticos onde se situa originalmente ocorre em situações que envolvem deslocamentos de grupos em grande escala, como rotas de migração, de comércio, de peregrinações. O isolamento inicial em que viveram os imigrantes no início da colonização permitiu ao grupo, em certa medida, conservar sua coesão, sua língua e um pouco de sua poesia oral.

*Importados, esses poemas podem se manter muito tempo numa forma pouco alterada. Mas a necessidade que faz com que sobrevivam nas pequenas comunidades de imigrantes trabalha seu interior e, ao fim, os transforma. Em torno dessas relíquias se reconstróem novas tradições que, mantendo alguns de seus traços primeiros, se desenvolvem segundo um ritmo e tendências outras. (ZUMTHOR, 2010, p. 279)*

Entre as canções populares italianas, as que se reportam à imigração e as canções napolitanas são as mais conhecidas no Brasil. Segundo Caprara (1999), geralmente são canções entoadas em coro, sem autoria definida, algumas são conhecidas em diferentes versões devido ao modo, ao período ou ao lugar de onde foram recolhidas da viva voz dos cantores, transmitidas de geração a geração, voz autêntica dos sentimentos de uma parte da população que tinha na oralidade a forma principal de expressão. De acordo com Zumthor (1993), em uma comunidade em que predomina a oralidade como forma de comunicação, a voz poética desempenha uma função coesiva e estabilizante sem a qual o grupo social não poderia sobreviver.

De fato, os estudos de Ribeiro e Porto (2015) sobre a Região Colonial Italiana (RCI) no Rio Grande do Sul apontam que o canto teve função vital no contexto dos primeiros imigrantes e seus

descendentes, na busca de um equilíbrio para enfrentar as dificuldades do dia a dia, além da função de agregação social. Cantavam para se divertir, mas também cantavam a fome, a miséria, as condições de vida e de trabalho, as injustiças e preconceitos, a saudade da terra, a casa e a infância, enfim, praticamente todos os aspectos do viver. Eram canções em sua grande maioria no dialeto de origem do imigrante, a que se somavam os cantos religiosos de função litúrgica ou paralitúrgica, em latim e em italiano. Esse repertório foi ampliado pelos cantos das diferentes províncias de origem dos imigrantes e pelo acréscimo de alguns cantos compostos na própria região de colonização. No entanto, segundo as autoras, esse repertório modificou-se. Muitas canções desapareceram, como ocorreu praticamente com os cantos, rimas e jogos infantis e algumas canções de ninar, além dos cantos *dela stela*, que eram cantados à época do Natal, do Ano-Novo até a Epifania, permanecendo apenas fragmentos de versos na memória dos mais velhos, que já não sabem cantá-las. Por outro lado, alguns cantos líricos, satíricos, narrativos, que exercem a função de cantos de agregação social podem ser ouvidos ainda hoje. São cantos de conteúdo e estrutura diversos, cantados nas reuniões sociais familiares ou de amigos, nas festas das comunidades ou explorados como atração turística nas cidades em que se valoriza o histórico da imigração italiana.

Dentre as canções da emigração<sup>10</sup>, *Italia bella monstrati gentile* não é muito lembrada no Brasil. Trata-se de uma canção recolhida na Toscana, região em que a emigração não foi tão intensa

---

<sup>10</sup>As canções representativas da grande emigração do final do século XIX mais conhecidas no Brasil são *Santa Lucia Lontana*, *Mamma mia dammi cento lire*, *Trenta sei giorni di nave a vapore* (também conhecida como *Mérica, Mérica*) e *Il Sirio*.

quanto nas regiões do norte da Itália, ainda mais afetadas pela crise econômica. Além disso, o texto representa o ponto de vista não daqueles que já haviam partido para a América, mas daqueles que ainda resistiam em deixar o país. Diferentemente da primeira, *Il Sirio* é uma canção bastante conhecida no Brasil, e pode ser ouvida ainda hoje em determinados contextos, performatizada por diferentes intérpretes.

As canções se movem num espaço poético amplo. De uma geração a outra, tanto a melodia quanto o texto podem variar. Para uma canção podem existir diferentes versões, e letras novas podem ser inventadas para antigas melodias. O caso da canção *Il Sirio* é exemplar. São conhecidas no Brasil diferentes versões que trazem pequenas alterações textuais. Também há uma variante que, mantida a melodia, teve inscrito um novo texto em outra língua:

### **Il Sirio<sup>11</sup>**

Quando da Genova  
il Sirio partiva  
per L'América  
al suo destino.

### **A morte do tropeiro<sup>12</sup>**

À beira da estrada,  
No desfiladeiro,  
O invicto tropeiro  
Ferido tombou.

---

<sup>11</sup>Tradução: Quando de Gênova / o Sirio partia / para a América / ao seu destino. / Sem medo / o Sirio corria / leve e rápido / no plácido mar. / Oh Sirio, oh Sirio / oh equipe miserável / para muita gente / o miserável fim / Em alto mar / o navio quebra / de encontro / à pedra fatal / Quatro barcos / na água corriam / vão em socorro / dos nossos irmãos / Entre aqueles naufragos / os padres rezavam / e depois lhes davam / a bênção / Pais e mães / beijavam seus filhos / depois desapareciam / nas ondas do mar.

<sup>12</sup> Essa versão consta no livro *...E cantavam*, de Giuseppe Corradin et. al. (1972, p. 19).

Senza timore  
il Sirio correva  
legger leggero  
sul plácido mar.

**O Sírío, Sírío,  
la misera squadra  
per molta gente  
la misera fin.**

Sull'Alto mare  
la nave s'infranse  
Incontrando lo  
scoglio fatale.

Quattro barchette  
scorrevan sull'acqua  
va in soccorso  
dei nostri fratelli.

Tra quei naufraghi  
i preti pregavano  
e poi lor davano  
la benedizione

Padri e madri  
bacciavano i figli  
poi sparivano  
tra le onde del mar.

Brioso montado  
Seguro tangia  
A tropa bravía  
Té as bandas do mar.

**“Um círio, um círio”  
É a última prece  
Com que adormece  
Na paz do Senhor.**

No estouro da tropa,  
Após a rodada,  
Em louca abalada,  
A rês o investiu.

Vê perto o cavalo,  
Seu dócil amigo,  
Que em meio ao perigo,  
Primeiro caiu.

Saudades mil deixa  
À sua mãezinha,  
Que longe definha,  
Por ele a temer.

A noiva lembrando  
No seu vilarejo,  
Envia-lhe um beijo  
No último adeus.

Adaptando o texto ao cenário do Rio Grande do Sul, dois sacerdotes da Diocese de Caxias do Sul, Dom José Barea e o Monsenhor João Meneguzzo, compõem a letra *A morte do tropeiro*, em língua portuguesa, inserindo elementos da tradição gaúcha como o perigoso trabalho do tropeiro que conduz o rebanho, tendo no cavalo um fiel amigo. Sem deixar de fazer um apelo à religiosidade, o nome do navio, Sírío, converte-se em Círio, um dos símbolos da Igreja Católica. A palavra homófona refere-se à grande vela de cera

usada nas igrejas ou em procissões. A canção, assim, reveste-se de um novo significado, distanciando-se totalmente do sentido da canção que a originou.

É o que Zumthor denomina de movência da obra, manifestada por diferenças de toda espécie e amplitude, textuais, melódicas ou rítmicas, na ação performática. Criação contínua, a memória não cessa de recriar os sentidos:

*Na medida mesma em que o intérprete empenha assim a totalidade de sua presença com a mensagem poética, sua voz traz o testemunho indubitável da unidade comum. Sua memória descansa sobre uma espécie de “memória popular” que não se refere a uma coleção de lembranças folclóricas, mas que, sem cessar, ajusta, transforma e recria. O discurso poético se integra por aí no discurso coletivo, o qual ele clareia e magnifica. (ZUMTHOR, 1993, p. 142).*

Inerente à performance, a variação da obra poética pode ocorrer, de forma intencional ou inconscientemente, vinculada ao estilo de cada intérprete ou da época, às convenções sociais, à expectativa do público. Geralmente, os textos mais móveis são os menos formalizados, como os narrativos.

É a movência da poesia oral, portanto, que garante a permanência das canções na memória do grupo social, justamente porque, a cada performance, a obra é atualizada. Antigas canções, por meio de novas interpretações, adquirem novos sentidos; melodias quase esquecidas ganham uma nova existência.

## *Considerações finais*

A canção evocando a nação perdida ou a tragédia no mar provoca no ouvinte uma reação afetiva bem mais intensa que o falado em uma frase comum. Como forma de poesia oral, as canções *Italia bella mostrati gentile* e *Il Sirio* ultrapassam o fato histórico que as motivou, sendo ressignificadas a cada performance. O sentimento de um determinado grupo social, expresso pela voz, recuperado e trazido para o contexto atual por meio dos recursos mediáticos, permite novas interpretações, atribuindo significado a novas experiências. Por meio da força expressiva da vocalidade, essas canções tocam, emocionam, comovem ouvintes de outro espaço-tempo, respondendo às inquietações mais recônditas de cada um. Já não são mais o canto dos emigrantes; o ouvinte de qualquer extrato social apropria-se delas e preenche-lhes o sentido. É nessa perspectiva que a oralidade funda o texto poético, transpondo as barreiras entre o popular e o erudito, não se circunscrevendo a classes sociais.

A poesia oral constitui, num sentido amplo, um elemento indispensável da sociabilidade humana, um fator essencial da coesão dos grupos. É, em última instância, a função da própria literatura, na medida em que coloca os indivíduos em contato com aquilo que os constitui enquanto seres humanos: os sentimentos e emoções vivenciados pelo homem de qualquer espaço, de qualquer época. Por meio da literatura nos reconhecemos e dialogamos, independentemente das circunstâncias geográficas ou históricas que nos separam.

Pensar o cancionero popular italiano como uma forma de poesia oral é valorizar seu poder expressivo, na busca pela

reintegração da linguagem corporal à literatura, tão saturada pela escrita. Pela ação da voz, devolve-se à literatura a integridade físico-psíquica de um corpo, pleno de sentidos. A obra poética realizada em performance apresenta-se, assim, como produção do corpo, restabelecendo à mensagem uma força expressiva que, ao longo do tempo, foi sendo cada vez mais reprimida pela primazia que a civilização ocidental atribuiu à escrita.

### ***Referências***

CAPRARA, L. Cultura e língua italiana nas músicas populares dos séculos XIX e XX. 2. ed. São Paulo: Humanitas/FFLCH/USP, 1999.

CORRADIN, G. et al. ...E cantavam: coleção de cantos populares da Região de Imigração Italiana no RS. Porto Alegre: CIBAI, 1972.

DE BONI, L. A.; COSTA, R. Os Italianos do Rio Grande do Sul. Porto Alegre: Escola Superior de Teologia São Lourenço de Brindes; Caxias do Sul: Universidade de Caxias do Sul, 1979.

FALBO, C. V. R. A palavra em movimento: algumas perspectivas teóricas para a análise de canções no âmbito da música popular. *Per Musi*, Belo Horizonte, n. 22, 2010, p. 218-231.

GIORGI, P.; SPINELLI, F.; MASOLINI, S. Caterina Bueno: inventario del fondo documentario. Firenze: Consiglio Regionale della Toscana, 2013.

RIBEIRO, Cleudes P. J.; PORTO, Patrícia P. O Cancioneiro popular da imigração italiana. Universidade de Caxias do Sul. Disponível em: <<http://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10379.pdf>>. Acesso em: 14 jul. 2015.

ZUMTHOR, P. A letra e a voz: a “literatura” medieval. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

\_\_\_\_\_. Performance, recepção, leitura. 2. ed. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

\_\_\_\_\_. Introdução à poesia oral. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010.

Aprovado em 27 de fevereiro de 2016.

**DE MÃOS VAZIAS: SETE CANTOS DO POETA PARA O ANJO,  
DE HILDA HILST**

*With empty hands: Sete cantos do poeta para o anjo, by Hilda Hilst*

*Enivalda Nunes Freitas e SOUZA*<sup>13</sup>

UFU

**enivaldanf@gmail.com**

*Karyne Pimenta de Moura COSTA*<sup>14</sup>

PMU

**karynepdm@yahoo.com.br**

**RESUMO:** Este artigo analisa a obra *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962), de Hilda Hilst, a partir do prefácio assinado por Dora Ferreira da Silva, “Duas experiências do angélico”. O fio condutor se amarra à leitura da prefaciadora que defende um anjo solarizado, ainda que quase sempre ausente e sempre de mãos vazias, daí seu hibridismo. Os cantos são de tonalidade metalinguística, metafísica e social. Para a compreensão desse Anjo ambíguo, que tanto oferta promessas quanto oferece dor, morte, noite e sacrifícios, recorre-se às *Elegias de Duíno*, de Rainer Maria Rilke, poeta que figura nas leituras de Hilda Hilst, traduzido dez anos depois por Dora Ferreira da Silva.

**Palavras-chave:** Hilda Hilst. Dora Ferreira da Silva. Anjo. Poesia. Metalinguagem.

**ABSTRACT:** This article analyses the book of poems *Sete cantos do poeta para o anjo* (1962), by Hilda Hilst, as from the preface signed by Dora Ferreira da Silva, “Two experiences of the angelical”. The common thread is tied at the

---

<sup>13</sup> Professora titular no Instituto de Letras e Linguística da Universidade Federal de Uberlândia (UFU). Pós-Doutora em Estudos Literários pela Universidade Federal de Minas Gerais (UFMG).

<sup>14</sup> Professora de Literatura pela Prefeitura Municipal de Uberlândia (PMU). Mestra em Teoria Literária e doutoranda em Estudos Literários pela Universidade Federal de Uberlândia (UFU).

reading made by Dora Ferreira da Silva, who speaks up for the solarized angel, almost ever absent and always with empty hands, and that is where its hybridism comes from. The *cantos* have metalinguistic, metaphysics and social tone. To understand this ambiguous Angel, that offers as much as promises pain, death, night and sacrifices, it is necessary to have recourse to the *Duino Elegies*, by Rainer Maria Rilke, poet who is portrayed at Hilda Hilst's readings and that would be translated ten years later by Dora Ferreira da Silva.

**Keywords:** Hilda Hilst. Dora Ferreira da Silva. Angel. Poetry. Meta-language.

### ***Hilda e Dora***

Em 1962, Hilda Hilst publica *Sete cantos do poeta para o anjo*<sup>15</sup>, um trabalho que se completa com a primorosa ilustração de Wesley Duke Lee, importante artista plástico nascido na cidade de São Paulo (SP) e de grande repercussão já nos anos de 1960. Outro aspecto importante desse livro, que arrebataria o Prêmio PEN Clube de São Paulo, ainda em 1962, é o prefácio da poeta Dora Ferreira da Silva (Conchas, SP, 1918; São Paulo, 2006), “Duas experiências do angélico”, texto praticamente esquecido pela crítica, mas iluminador da poesia de Hilst.

Para a melhor compreensão do prefácio à obra de Hilda Hilst, algumas informações sobre Dora Ferreira da Silva são importantes. Dora só publicaria seu primeiro livro oito anos depois, em 1970, enquanto Hilda Hilst já gozava de uma certa reputação e Wesley Duque Lee era um artista de vulto que promovia happenings na cidade de São Paulo. Por sua vez, o nome de Dora também circulava pela capital paulista, cuja residência fora transformada numa casa de fomento às atividades do espírito, como palestras, leituras poéticas,

---

<sup>15</sup> A versão original da obra é intitulada *Sete cantos do poeta, para o anjo*. Todavia, seguiremos a edição da Editora Globo, cujo título não apresenta vírgula.

reflexões religiosas e filosóficas – a Casa do Espírito, conforme a nomeou Guimarães Rosa em carta ao casal Ferreira da Silva. A revista Diálogo (1955-1963), coordenada pelo esposo de Dora, o filósofo Vicente Ferreira da Silva, era o que havia de mais consistente em termos de divulgação do pensamento brasileiro naqueles anos. Após o falecimento do esposo, Dora cria com amigos a revista Cavalo Azul (1964-1989), privilegiando as artes e a literatura. Além de poeta e tradutora, Dora ministrou cursos sobre Carl Gustav Jung e foi conferencista. Conforme depoimento de Cláudio Willer, no texto “Encarnações da poesia”:

*São Paulo, em 1960, sendo já uma metrópole, ainda tinha, culturalmente, características de província. Sabia-se de tudo, ou do que importava, sem precisar de noticiário na imprensa. Um dos assuntos da cidade naquele momento: a palestra sobre Artaud por Dora Ferreira da Silva (WILLER, 2006).*

No mesmo depoimento, Cláudio Willer registra as habilidades da conferencista na Biblioteca Mário de Andrade ao “incorporar” Artaud e trazer Hölderlin para questões da atualidade:

*O que se comentava: em vez de limitar-se a expor, a falar sobre o criador do teatro da crueldade, ela o havia encarnado de um modo que espantou a plateia. Deu palestra sobre Saint-John Perse em um ciclo sobre a poesia e o mar, que organizei em 1998 na Biblioteca Mário de Andrade. Foi a conferencista sobre Hölderlin em outro ciclo na mesma biblioteca, em 1999, sobre poetas rebeldes e malditos. Politizou Hölderlin, perguntando que respostas ele ofereceria para o mundo dessacralizado de hoje, o mundo do qual os deuses se retiraram. Auditório lotado, uma hora de palestra, prolongados aplausos em pé ao final (WILLER, 2006).*

As aproximações entre Dora Ferreira da Silva e Hilda Hilst começam pela vida social de cada uma, no que concerne à retirada de Hilst das badalações de São Paulo e da reclusão igualmente voluntária de Dora. No seio de suas próprias residências, ambas prezavam a troca de experiências literárias e artísticas, o permanente cultivo da inteligência e da sensibilidade. Dora Ferreira da Silva em sua casa – a Casa do Espírito – na Rua José Clemente, em São Paulo; Hilda Hilst na Casa do Sol, em Campinas, SP. Por outro lado, os poetas que Hilst amou, segundo a lista de Anatol Rosenfeld, também foram amados por Dora e traduzidos por ela, como Hölderlin, Rainer Maria Rilke, John Donne, Eliot e Saint-John Perse.

Para o desenvolvimento da reflexão que ora se apresenta, partiremos das pontuações de Dora Ferreira da Silva no Prefácio e da análise dos *Sete cantos do poeta para o anjo*, em que se podem entrever temas definitivos em Hilda Hilst (e em Dora), como o mergulho nos extratos profundos do inconsciente, a transfiguração sofrida da linguagem, a unidade da vida e da morte e a forçosa ambivalência do poeta entre o que percebe e o que consegue realizar. Na junção desses opostos, delineia-se a imagem do Anjo ambíguo, nem puro nem impuro, que salta como imagem da poesia e força imanente do poeta. Ressalte-se, contudo, que a investigação desse estudo recai tão-somente sobre a referida obra de Hilda Hilst; não se trata, portanto, de um estudo comparativo entre as duas poetas.

### ***Um prefácio e dois anjos***

No prefácio aos *Sete cantos do poeta para o anjo*, “Duas experiências do angélico”, Dora Ferreira da Silva (1962) percebe um anjo conciliador de opostos de cuja presença luminosa não se

pode esperar muito: escreve que Hilst canta para seu “anjo imanente” as “sete cores do arco-íris, do arco da aliança”, em uma poesia límpida, mas vigorosa, que anuncia “sem tumultos ou grandes exaltações” um Anjo de “asas de arco-íris e mãos nuas”. De um lado, um ser refulgente, todo plenitude; de outro, as mãos vazias, que nada oferecem. A tensão permanece até o último canto: “o sétimo, é o círculo que se fecha, numa súbita reminiscência de noite e de dor, treva e fragilidade, para enfim resplandecer o Anjo como ‘prisma solarizado / transcendência primeira / dulcíssima presença’” (SILVA, 1962).

Profunda conhecedora das representações estéticas do imaginário, amiga da pintora Yolanda Mohally, Dora observa uma “anteposição poética” nos desenhos de Wesley Duke Lee ao livro de Hilda Hilst, desaprovando a insistência do artista na representação de um Anjo de perfil negativo. Dora acredita que ilustrador e poeta falam de “Duas experiências do angélico”: o anjo de Hilst é um “Anjo solar, arquetipicamente vindo do Alto”, ao passo que os anjos de Duke Lee são “anjos-íncubos”, “assimétricos e incompletos que realizam uma experiência negra do angélico, nada que se aproxime daquela conciliação dos opostos dos Setes cantos do poeta para o anjo”. E sentencia: “estamos em presença de duas realizações artísticas incomunicantes” (SILVA, 1962, grifo nosso). Contudo, considera essa diversidade como expressão da riqueza “dos caminhos imanentes destes dois poetas”, atribuindo o epíteto de poeta ao artista plástico.

As ilustrações de Wesley Duke Lee podem ter sido inspiradas no *Angelus Novus*, de Paul Klee, desenho feito em 1920, do qual fala Walter Benjamin na “nona tese”, mostrando-o como anjo mensageiro da morte, descrente do passado e sem esperança no futuro:

*Seu rosto está dirigido para o passado. Onde nós vemos uma cadeia de acontecimentos, ele vê uma catástrofe única, que acumula incansavelmente ruína sobre ruína e as dispersa a nossos pés. Ele gostaria de deter-se para acordar os mortos e juntar os fragmentos. Mas uma tempestade sopra do paraíso e prende-se em suas asas com tanta força que ele não pode mais fechá-las. Essa tempestade o impele irresistivelmente para o futuro, ao qual ele vira as costas, enquanto o amontoado de ruínas cresce até o céu (BENJAMIN, 1985, p. 226).*

Ainda que queira “acordar os mortos e juntar os fragmentos”, o anjo mensageiro de Walter Benjamin “aparece como figura de uma efemeridade ameaçadora, por abrigar em si um forte momento destrutivo, desestruturador [...] Destruição, separação, morte – essas são as mensagens de que são portadores os anjos benjaminianos” (LAGES, 2007, p. 107).

O anjo de mãos vazias incorpora, também, a impotência do poeta diante do contexto social marcado pelo sofrimento. Em 1962, o mundo experimentava a tensão da Guerra Fria, assombrado por um iminente crescimento do comunismo. O Brasil alimentava esperança de transformação social, respirava a alegria da conquista da Copa e o requinte da Bossa Nova. Por outro lado, crescia o recrudescimento do autoritarismo e da polarização do jogo político. É o momento em que o poeta tem que ouvir muitas vozes e se perguntar se caminha em boa direção, porque “reminiscências” e “afetos” parecem não bastar à poesia: “Acaso não fui cúmplice dos meus? / Desses vindos da noite e turbados / Com seus próprios destinos?”, escreve no Canto Terceiro (HILST, 2002, p. 121). Já no Canto Quinto, a angústia da impotência é sentenciada: “Eu nem soube falar do amor nos homens” (HILST, 2002, p. 121). Antes de escrever os “Poemas

aos homens do nosso tempo”, de *Júbilo, memória, noviciado da paixão* (1995), Hilda Hilst já anuncia nos *Sete cantos do poeta para o anjo* a cumplicidade da poesia com o sofrimento do poeta em face dos momentos de incerteza e sacrifícios pessoais. Assim é que a imagem do sangue colore o Canto Primeiro, situando o poeta em meio a “inocências” e magias verbais, colocando-o apenas como testemunha da História: “Se algum irmão de sangue (de poesia) / Mago de duplas cores no seu manto / Testemunhou seu anjo em muitos cantos / Eu, de alma tão sofrida de inocências / O meu não cantaria?” (HILST, 2002, p. 119). Mas seu manto de duplas cores não deixa a noite fechar-se sobre si mesma.

Hilda Hilst foi leitora de Rainer Maria Rilke. Dora Ferreira da Silva não só traduziu esse poeta como também escreveu sobre ele. Passamos a alguns pontos, levantados pela tradutora-ensaísta, que podem ser entrevistados na poesia de Hilda Hilst. No último número da *Cavalo Azul* (primavera de 1989), no ensaio “Sobre *O livro de horas*”, Dora assinala que esta obra, escrita entre 1899 e 1906, prende-se à tradição da poesia mística alemã de Echart, Tauler, Angelus Silesius, que “é de uma mística extrovertida, de busca das marcas de Deus no sensível, vivendo a totalidade de suas metamorfoses” (SILVA, 1989, p. 3). Segundo Mestre Echart, “Toda a criação está plena de Deus e é como um Livro”, ao que Dora complementa: “A natureza seria um livro cifrado e Deus se manifestaria na vida cósmica, na mobilidade do universo múltiplo e mutável” (SILVA, 1989, p. 3); “aprender a linguagem da terra, a perda da identidade humana, o obscurecimento do que há de divino em todo homem, temas de *O livro de horas*, é ‘a culpa coletiva de hoje e de sempre’” (SILVA, 1989, p. 7). Ainda segundo Dora, Rilke “abrigou em sua alma o tempo e o eterno”

(SILVA, 1989, p. 7). Talvez o leitor de Hilst reconheça esses versos de Rilke: “Que farás, meu Deus, quando eu morrer? [...] Sou tua roupagem, teu ofício/ e sem mim perderás o teu sentido. [...] Que farás, meu Deus? Eu tenho medo” (SILVA, 1989, p. 4).

Dora Ferreira da Silva foi uma das mais celebradas tradutoras das *Elegias de Duíno*, arrematando o trabalho com uma análise de cada uma das dez elegias. O tema do Anjo é o mais estudado. Segundo Dora, o anjo representa uma realidade espiritual e superior, uma plenitude que não podemos suportar. Por meio dele é que se vê o desamparo da existência humana. O Anjo terrível de Rilke vai da impossibilidade à aceitação: reduzir a vida das coisas ao espírito e aceitar a morte (SILVA, 1972, p. 65-66). Na primeira elegia, “Os Anjos (dizem) muitas vezes não sabem se caminham entre vivos ou mortos” (SILVA, 1972, p. 67). O Anjo está além do visível. Enquanto o homem é dissipador do próprio ser, o Anjo é símbolo de eternidade. O homem é desfalecente e está cada vez mais afastado do divino. Contudo, alguma coisa feita pelo homem se aproxima do Anjo, como é o caso das grandes criações artísticas (SILVA, 1972, p. 68-69). Por fim, Dora ressalta a conjugação dos opostos na vibrante poesia de Rilke, que pensa a atividade poética na esfera do sagrado, colocando o poeta como o “salvador das coisas torturadas”, ainda que isso lhe custe a vida. Os *Sete cantos do poeta para o anjo* caminham nessa direção.

### ***Sete cantos: palavra e criação***

Como um fazer divino e prenhe de mistério, a escrita poética transita entre as esferas do terreno e do sagrado, as quais se

entrelaçam quando o cantar de versos recupera a epifania do dom arquetípico do homem em se ligar às estruturas psicológicas inconscientes. Mas a inspiração poética se mostra como fonte de inquietude e indagação ainda na atualidade. O que traz o Anjo da poesia? Como o poeta se coloca perante o exercício árduo da criação? Seria o alcance de versos e estrofes um ofício que se inebria de mistérios alquímicos?

*Sete cantos do poeta para o anjo*, originalmente publicada em 1962 pela Editora Massao Ohno, com ilustrações de Wesley Duke Lee e prefácio de Dora Ferreira da Silva, é uma obra poética que demonstra o quão dedicada, conflituosa e árdua é a concepção de versos, cujos sons e imagens refletem como se dá a inspiração e a criatividade do poeta diante das palavras. Esse livro é uma declaração da constante reflexão da poeta sobre seu ofício, caracterizado como um gesto sublime e sacrificial.

Essa obra foi novamente publicada pela Editora Globo no ano de 2002, em uma coletânea denominada *Exercícios*, sob a organização e plano de edição de Alcir Pécora. A edição reuniu outras cinco obras poéticas de Hilda Hilst que se aproximam pela cronologia, pela veia *criacional*, pela raridade das edições anteriores e pela similitude de identificação da poeta na inspiração de seus primeiros versos. São livros publicados por editoras variadas no intervalo de 1959 a 1967.

A fase inicial da produção lírica hilstiana desvela que, com outras obras líricas, a poeta revisita os gêneros poéticos fundantes de estruturas variadas, como as baladas, as odes, as elegias, as trovas, os sonetos e os cantos. Esses gêneros são, acima de tudo, modificados em suas estruturas rítmicas e sonoras.

O canto se circunscreve na poesia lírica em estreito vínculo com a música. Rimas e repetições de sons (aliterações e assonâncias) são constantes e as imagens presentificam-se como símbolos de unidades atemporais e existenciais. Resguardando a sugestão musical do título, “Cantos”, Hilda Hilst constrói versos com variados recursos musicais, como rimas, aliterações e assonâncias. Em *Sete cantos*, há predominância de uma atitude de súplica do sujeito com um outro, a quem se destina o canto, o Anjo. O eu identifica-se com o poeta e dirige-se ao Anjo para descobrir como se alcança a realização do canto, que seja sagrado e profano, sublime e terrível, trágico e mágico.

### **Canto Primeiro**

Se algum irmão de sangue (de poesia)  
Mago de duplas cores no seu manto  
Testemunhou seu anjo em muitos cantos  
Eu, de alma tão sofrida de inocências  
O meu não cantaria?

E antes deste amor  
Que passeio entre sombras!  
Tantas luas ausentes  
E veladas fontes.  
Que asperezas de tato descobri  
Nas coisas de contexto delicado.  
Andei

Em direção oposta aos grandes ventos.  
Nos pássaros mais altos, meu olhar  
De novo incandescia. Ah, fui sempre  
A das visões tardias!  
Desde sempre caminho entre dois mundos

Mas a tua face é aquela onde me via  
Onde me sei agora desdobrada.  
(HILST, 2002, p. 119).

Assim como no mito de Orfeu, aqui o eu é como um ser mítico que tem na poesia a possibilidade de sua continuidade diante do caos, ou seja, a possibilidade de permanência no tempo por meio do canto da poesia. Para tanto, a inspiração poética e a harmonia entre sons e palavras são necessárias nesse trânsito rumo à eternidade. Enquanto Orfeu confia a inspiração à sua lira e à sua origem divina, o eu lírico na referida obra também busca a harmonia para seus versos na esfera do sagrado, ou seja, na imagem do Anjo, aquele com quem dialoga, aquele a quem tece elogios e encantamentos a fim de que, desse Anjo, surjam as palavras sagradas, reveladoras do mistério do existir. Mas esse Anjo vem de mãos vazias, e sua canção não é ouvida, suas notas são ininteligíveis.

Dessa forma, o Anjo irrompe como símbolo das tensões imanentes ao ato criador. Ana Maria Lisboa de Mello, em seu livro *Poesia e imaginário* (2002), é enfática quanto ao símbolo na poesia: “As expressões simbólicas têm múltiplos sentidos, são multívocas e, por isso, implicam a mesma dimensão da interpretação, na medida em que esta consiste em decifrar o sentido oculto no aparente” (MELLO, 2002, p. 20). E ainda: “Na escrita literária, o imaginário é o lugar de reconciliação entre angústia e desejo, carência e seu preenchimento, sentimento de finitude e possibilidade de regeneração, medo da ameaça externa e recolhimento apaziguador [...]” (MELLO, 2002, p. 21). É nesse sentido, numa perspectiva conciliadora, que pode ser compreendido o Anjo dos *Sete cantos do poeta para o anjo*.

Já no Canto Primeiro, o eu se aproxima de toda uma irmandade poética, a começar por Orfeu, estabelecendo com eles uma identidade, uma proximidade tão intensa como a de irmãos. Poetas e Orfeu fundamentam-se na mesma origem, a busca pela memória, pelo existir e pelo criar a partir da inspiração. Ambos eufemizam o tempo e sua perenidade por meio do canto e da poesia. A imagem “passeio entre sombras” resgata as mesmas sombras perpassadas por Orfeu no mundo inferior, os momentos obscuros que cercam o artista no limiar da criação.

Em versos seguintes, o eu canta: “Que asperezas de tato descobri / Nas coisas de contexto delicado. / Andei // Em direção oposta aos grandes ventos”. No delicado, o poeta descobre asperezas e não raro substitui a direção fácil por um caminho tortuoso. O psiquismo conhece mais da sombra do que da claridade; é do inconsciente que brotam os símbolos mensageiros de realidades que não conhecemos. É na sombra que a luz vai brilhar. O verso “E antes deste amor” pressupõe um estado atual – o presente do eu-lírico – marcado por um êxtase em que bem e mal se unem na edificação do poema, o “dizer de bronze” que o poeta celebra e em que se imola. Esse movimento oposto aos “grandes ventos” manifesta-se nos sete cantos. Ainda no último, o Anjo transfigurará treva em resplandescência.

Nos versos do Canto Primeiro, o eu tem no canto a via de similitude com o Anjo, com recorrência a aspectos antitéticos, que fundam os sentidos e os elementos da natureza. Ao iniciar o canto com uma hipótese, expressa pela conjunção *se*, o eu canta a possibilidade de assimilação do canto sagrado da poesia como um testemunho, pois o Anjo se perfaz pelo gesto de cantar. Entretanto, esse canto torna-se realidade na esfera do sangue, da irmandade do

eu com um outro interdito, que, por sua vez, é irmão, “irmão de sangue (de poesia)”, não na esfera da inocência da alma do eu.

O Anjo não testemunha o canto do eu, mas coexiste a possibilidade dos “muitos cantos” terem sido testemunhados pelo “irmão de sangue (de poesia)”, como indicativo da essência do eu, “de alma tão sofrida de inocências”, que indaga o testemunho do canto do seu anjo ser inerente à esfera da corporeidade do “irmão de sangue (de poesia)”. As aproximações sonoras de “sangue”, “manto”, “canto” e “anjo” formam um tecido denso em que a nódoa do sangue se espalha por todos os versos.

Na segunda estrofe, o canto é antecedido por “luas ausentes”, “veladas fontes”, revelando, ainda uma vez, que a carência e a falta são necessárias à poesia. Observa-se a presença do som /o/, sugestivo de escuridão, um som que coexiste com /a/, mas em proeminência menor: “amor”, “passeio”, “sombas”, “fontes”, “coisas”, “contexto”, “delicado”. O ruído é um som sentido na imagem “asperezas”, pois o /r/ assoma-se com o sibilar do /s/ e provoca no leitor a intensidade do sentido do toque do eu em busca do canto do anjo. A imagem “sombra” é prenhe da ausência da iluminação divina que deveria sugerir o Anjo, e contrapõe-se a “duplas cores no seu manto”, verso da primeira estrofe. Sendo assim, o eu partilha de uma andança rumo ao alcance da luz da poesia, mas é um tatear que descobriu “asperezas de tato”, ainda que se devam à delicadeza do cantar, das “coisas de contexto delicado”.

Os sentidos conjugam-se na terceira estrofe, o tato e o olhar, sob a égide da elevação, por meio da busca pelo elemento ar. Cantar os sentidos faz com que o eu participe da contemplação do canto do Anjo. A oposição alma e corpo intensifica-se na terceira estrofe: “Desde sempre caminho entre dois mundos”. Mas a busca do olhar

do eu, rumo aos “pássaros mais altos”, traz a contemplação do divino no tão almejado testemunho do canto de seu Anjo, uma contemplação invadida pela luz: “meu olhar / De novo incandescia”.

Nota-se que essa terceira estrofe contempla o antagonismo da vogal /a/, aberta e relativa às alturas, ao fechamento e à escuridão de /o/, em imagens que abarcam ambas, imagens que participam, face a face, da convivência do eu com uma duplicidade conflituosa, o claro e o escuro, o sublime e o terreno: “oposta”, “pássaros”, “altos”, “olhar” e “caminho”.

Quando se assume desde sempre em “visões tardias”, o eu resguarda na atemporalidade a procura pelo canto de seu Anjo, um canto revelador da face desse anjo, uma face que coexiste com o eu: “Onde me sei agora desdobrada”. O Anjo, nessa quarta estrofe, ao ser buscado pelo eu, com ele se presentifica, não em canto, mas em essência e consciência de desdobramento, entre o profano e o sagrado, entre a presença e a ausência, um desdobramento que compartilha, mais uma vez, a sonoridade ambígua de /a/ e /o/, na imagem “desdobrada”. Os versos da penúltima estrofe reafirmam o permanente conflito lírico entre sofrimento e sublimação, como se forma e fundo se estruturassem do baixo ao elevado.

O Canto Segundo inicia-se com a mesma conjunção do Canto Primeiro, *se*. É uma maneira de o eu anunciar a presença do Anjo para o fazer poético. Lágrimas, pedras, solidão e madrugadas compõem o hibridismo do canto, que é forma perecível. Só nessa contradição o poema ajusta-se. As lágrimas levam ao encanto. Um ser diluído, de forma perecível, que experimentou as lágrimas, a solidão, o petrificar-se. As imagens pedra e sal remetem ao olhar profano, aquele que penalizou Orfeu e a mulher de Ló. Os dedos

lunares completam o quadro de dissolvência. Sem o Anjo, o eu-lírico nada agarra, nada estrutura.

A possibilidade da anunciação do Anjo pelo eu faz com que haja uma unidade entre eles pautada pela interlocução eu-anjo, uma interlocução permeada pela metalinguagem. O Anjo é pronunciado e, segundo o eu, participa dessa unidade com encantamento: “te encantares do meu canto”. Nesse canto, o eu é detentor da habilidade de cantar, usa-a como artifício para que o Anjo dele se aproxime:

[...]  
Se te anuncio lágrimas e haveres  
É para te encantares do meu canto.  
Um tempo me guardei  
Tempo de dor aquele  
Onde o amor foi mar de muitas águas.  
[...]  
(HILST, 2002, p. 120).

Na primeira estrofe, o fazer poético confunde-se com o devotamento da descoberta da poesia, cuja criação se liga ao fato de o poeta se guardar, em dor e com amor, rumo a um árduo gesto: “me guardei”, “Tempo de dor aquele”.

“Se te anuncio” e “Se te anuncio ainda” questionam, antes de tudo, o porquê do cantar. Se, por um lado, o fato de ter sido talhada em pedra evoca indiferença e frieza, por outro, lança o eu à eternidade. Mas sua existência foi consumida e fez com que sua forma fosse precível. Mais uma vez, a referência à sinestesia perfaz-se na metalinguagem: “Estes dedos lunares, estas mãos”. A forma do eu talha-se na eternidade e na presença da lua, participante da natureza e astro simbólico da feminilidade. No último verso, a assonância das vogais e a aliteração do /t/ sugere o mistério que envolve a procura pela poesia, em “Tudo o que não foi tocado em ti”.

A terceira estrofe problematiza o decoro do poeta em consideração ao ritual de entrega ao canto, se em “renúncia”, “humildade”, “íntegra” ou “sozinha”. O fazer desses cantos envolve “ressurreição”, “anteprantos” e “alegrias inteiras”. A sonoridade dessa estrofe transita de consoantes sibilantes às ruidosas e nasais, pela repetição sonora aliterada, /s/, /r/ e /n/: “Me”, “queres”, “em”, “renúncia”, “humildade”, “íntegra”, “sozinha”, “nestes”, “cantos”, “ressurreição”, “anteprantos”, “alegrias”, “inteiras”, “muitas”, “madrugadas”, “sós”, “confessei” e “soturna”. Além disso, o canto ao Anjo, ecoado pelo eu, vincula-se ao devotamento e à confissão. Eis, portanto, um canto sagrado e dedicado, um canto que reflete a subjetividade e a interioridade do eu: “E muitas madrugadas / A sós me confessei”. Estar em vigília e o envolvimento com confissões preenche a subjetividade do eu com os mistérios da inspiração poética, que traz consigo a feminilidade lunar: “Àquela irmã soturna e mais amada”. Logo, se o fazer poético envolve condicionamento, também é contaminado por amor, envolvimento e mistério.

A estrofe final do Canto Segundo sinaliza, mais uma vez, o sinestésico por meio da visão e do tato: “Vi quase tudo. E quase tudo andei”. Eis uma alusão à procura do canto mais adequado para a presença do Anjo. A metalinguagem, nesse sentido, perfaz-se pela andança, pela tentativa e pelo exercício das palavras e da inspiração. Nessa estrofe, devido ao fato de ela ser isolada das demais e cantada em verso único e ainda ser uma estrofe em que coexiste a repetição de vogais abertas e fechadas, /a/ e /o/, identificamos que a entrega do eu ao ofício de versos é prenehe tanto da existência terrena quanto da sagrada: “quase”, “tudo” e “andei”. O “quase” assinala a dimensão humana, incompleta e insuficiente do poeta.

O Canto Terceiro é mais um traço do devotamento do eu lírico ao anjo e à revelação poética que nele existe. O poeta estende-se às coisas, ao homem, ainda que seu “ouvir” sejam “ramas frágeis”. A fusão cósmica é experimentada pela poesia, campo em que o poeta se faz demiurgo. Era cúmplice, mas sem conhecer a transcendência que redime a carne. Nessa experiência sem o angélico, tudo é terrível engano.

Eis um canto que retrata a tessitura poética, uma tessitura que se imbrica na existência do poeta, do anjo e da humanidade. Destino, carne, devotamento e sacrifício vinculam-se lado a lado em uma habilidade ancestral e profunda, inebriada do sagrado e do mistério da linguagem, de como o tecer pode ligar-se tanto ao plano terreno quanto ao plano divino.

Em cinco estrofes, o Canto Terceiro reflete a maneira como o eu lírico associa-se ao cosmos. No primeiro verso, o advérbio “largamente” atribui ao verbo “amei” a intensidade do vínculo do eu com a imagem “criaturas”. Mais uma vez, o eu assimila-se a sinestésias, apontando “Os ouvidos se abriam” e “Meus ouvidos” como via corpórea de alcance do sagrado, e não perde de vista a natureza, pela imagem “Ramas frágeis”. A repetição de sons nasais com ruidosos remete ao acalento do amor e do gesto de ouvir: “largamente”, “amei”, “criaturas”, “os”, “ouvidos”, “se”, “abriam”, “Ramas”, “frágeis”, “Meus”, “aceitando” e “ternuras”.

Esse canto retrata o terreno, anterior à experiência do eu com a sacralidade terrível do Anjo. Quando o eu parte das experiências terrenas, rememoriza elementos da humanidade: “Pactos, adolescências, heroísmos”. São imagens que contam ao eu memórias e recuperam a essência anterior da humanidade. Representam vivências de coragem e vínculo do eu com o terreno e

suas memórias, um vínculo necessário para a tessitura de versos, que é árdua e delicada, mas logo se expande pela eternidade: “(Tessitura franzina / Se estendendo sobre a pele mais fina)”.

A sinestesia coloca-se nesses dois versos, pois o gesto de construir versos mistura a palavra com o próprio existir do eu; é uma habilidade que se expande diante da pele do eu, cujo tato é o tato dos versos. Assim, viver e cantar fundem-se, como se o canto do eu para o Anjo fosse um ato sacralizado pelo fazer poético, que subleva a condição terrena desse poeta rumo a uma totalidade. A sonoridade desses versos, dispostos isoladamente dos demais pelo recurso gráfico de parênteses, que provoca no leitor o efeito de destaque e caracterização da tessitura de materialidades, dá-se, ainda, pelo coexistir de sons nasais com sibilantes.

Nos três versos seguintes, mais uma vez, o hipotético é cantado: “Acaso”, quando o eu questiona a cumplicidade com o terreno e com o destino dos homens, sujeitos ao tempo e à finitude. Nesse momento, a matéria da poesia é a condição humana.

Já a penúltima estrofe do Canto Terceiro indica que o destino, para o eu, o distanciou da sacralidade propiciada pelos cantos amparados pelo Anjo. A existência desse anjo teria sido negada pela associação do eu a elementos terrenos, relativos a destino, temporalidade, caos e finitude. O que nos remete a essa interpretação é a imagem “Que terrível engano antes de ti!”. O tempo sagrado, dedicado ao Anjo foi substituído por “vigílias inúteis e pobreza”, ocorridas “Na carne!”, no sentido de tessitura de fios de palavras e de desamparo humano. Antes de cantar o Anjo, o eu transitava, sozinho, por experiências da carne, terrenas e temporais:

[...]  
Que terrível engano antes de ti!  
E vigílias inúteis e pobreza  
E punições maiores, tais cilícios  
Na carne! Tramas, tramas.  
[...]  
(HILST, 2002, p. 121).

Assim, no último verso, na última estrofe, das demais isolada, “Que era feito de ti? Em mim, não eras”, o eu atribui ao Anjo, em direta interlocução, quão árdua foi a experiência da ausência desse anjo, como essa ausência se configurou não somente em dor e sofrimento. Houve, sobretudo, um sacrifício que inclui o corpo, “Na carne!”, uma imagem cujo impacto se intensifica com o ponto de exclamação. Analisamos essa pontuação como intensificadora do lamento do eu por não ter cantado o Anjo em um tempo anterior. Ausente, o anjo não testemunhou seu amor pelos homens nem seu suplício diante da tessitura poética.

O Canto Quarto traz o poeta em face da perplexidade do poder que lhe foi concedido, messiânico, poder este não exercido sem a certeza da impotência e um demérito autoimputado. Deve falar pelos outros em um mundo de constante transformação e de sofrimento. O poeta deve apreender essa matéria proteica, “e carregava atônita meu gesto”, cuja alquimia acompanha sua própria poesia, de bronze e prata. A penumbra sugere o estágio demorado e necessário da Nigredo, as palavras e seu lento depurar-se e transmutar-se em metal nobre, cujo melhor alcance no poema em questão seria a “prata”.

Como os alquimistas espirituais, buscando incessantemente a transformação dos metais vis em metais nobres, no fundo buscando

uma analogia com a existência humana, seu percurso a um estágio elevado, o poeta faz de sua poesia o atamor em que mistura palavras, ideias, sentimentos, operando um texto que sirva de iluminação para o homem, cuja verdade só será dada no plano do mistério. Na constante transmutação, o poeta está no enalço da completude perdida. Esta só será restabelecida integrando as forças opostas (a alquimia chega à androginia, força maior), assim como o canto chega à sua plenitude pela falta, pelo sacrifício.

A linguagem só pode ser a simbólica, que junta ao que conhecemos um mistério que jamais será revelado. Entre vida e morte, conhecimento e mistério, presença e ausência, linguagem e símbolo, o poeta supera as antinomias, promove a *coincidentia oppositorum*, tornando inviável a eleição de um Anjo que conheça somente a luz ou somente as trevas. Mas o poeta transforma a si também, uma vez que o poema é uma ferramenta mágica para o alcance desse sagrado, que é ao mesmo tempo *fascinans* e *tremendum*. O fazer poético é um fazer misterioso, mas pleno de magia, pois é um exercício do sagrado: encanta, perturba e desconcerta o eu.

Nos versos “E carregava atônita meu gesto / Porque dizia coisas que nem sei”, o eu, além de referir-se a si em feminino, remete-se ao desconhecimento da origem de suas palavras; logo, as mesmas seriam oriundas de uma esfera sagrada, donde o ato de “carregar” atribui a essas palavras o aspecto de dom. Eis, desse modo, um canto que persiste e tem sua continuidade no tempo, com o verbo no gerúndio, “cantando”, tanto através do próprio ato de cantar como também a partir da imagem “reminiscências”.

Na segunda estrofe, o eu reitera a presença do Anjo em sua criação poética. É uma estrofe que remete o leitor à elevação pela predominância da assonância de /a/, que sugere a escuta de vozes divinas pelo eu, nesse caso, a voz do anjo: “continuamente”, “muitas”, “Umas”, “água”, “tão”, “intensas”, “outras” e “crepusculares”. A criação poética não é uma criação isenta, é uma criação que envolve a escuta de “muitas vozes”, que perpassa de “intensas” a “crepusculares”. Essas imagens possibilitam a presença de elementos misteriosos e alquímicos nas próximas estrofes. Os elementos da natureza polarizam-se entre “fogo” e “água”, elementos que regem transformações em tudo aquilo sobre que agem. São vozes, portanto, ambivalentes, cuja ambiguidade coexiste sem que se perca a unidade criacional.

Poesia e alquimia fundem-se na transformação da matéria em busca de uma chave simbólica que espelhe uma definição existencial. Quando o eu rima “ciência” com “alquimia” e com “essência” participa da unidade entre o existir, o definir e o criar. Nesse rumo, molda a criação poética a partir de elementos da natureza, comparando a criação alquímica pelo homem ao ato de operar com as palavras. Sobre a proximidade entre a poesia e a alquimia, retomamos a reflexão de Eliane Robert Moraes. Em *O corpo impossível* (2002), poesia e alquimia seguem, de acordo com a autora,

*[...] um desígnio comum em, pelo menos, três níveis: na preocupação de remontar à matéria original do mundo e da linguagem; na operação de transformar as substâncias do universo e do verbo; e no trabalho de interpretação através da grade inesgotável das analogias, chave de todo ato de decifração (MORAES, 2002, p. 77).*

O primeiro verso da quarta estrofe configura-se como uma máxima ditada pelo Anjo à consciência do eu. É um conceito que foi antecipado pelo emprego gráfico de dois pontos; logo, é um ensinamento a ser destacado no poema. Ser só e, ao mesmo tempo, ser constelar indica que não somente o eu, mas também a humanidade como um todo são reflexos de uma ambiguidade existencial:

[...]

O homem é só. Mas constelar na essência.

Seu sangue em ouro se transmuta.

Na pedra ressuscita.

No mercúrio se eleva.

E sua verdade é póstuma e secreta.

[...]

(HILST, 2002, p. 122).

O ser só, individual e descontínuo repousa na materialidade da condição humana. Porém a essência criacional e transformadora do homem alça essa individualidade para outra esfera, a esfera da unidade e do alcance do infinito, do atemporal, do sagrado, uma esfera possibilitada pelo fazer poético em conjugação com a inspiração. A sacralidade que envolve a escolha do Anjo pelo eu, dentre tantos outros homens, faz desse eu um foco de constelação, daí a representação da constelação como o eixo orientador de uma unidade em sua essência.

Nos versos seguintes dessa estrofe, elementos alquímicos revelam segredos, elevações, ressuscitações. O transmutar experimentado pela matéria é operado pela poesia. O eu remete-se a transformações ao se referir à essência do homem: “Seu sangue em ouro se transmuta”. De igual modo, o fazer poético é um fazer divino

e prehe de transformações não apenas materiais, mas, sobretudo, subjetivas. Quando em ouro se transmuta o sangue, o homem alça rumo a uma continuidade atemporal.

A inspiração poética, da mesma maneira como a alquímica, engloba modificações, nas palavras e nos elementos. Poesia e alquimia são artes do mistério, revelado a partir do canto do eu que transforma, em versos, “sangue” em “ouro”, o que traz à imagem “O homem é só” o alcance de uma totalidade desconhecida: “Mas constelar na essência.” A respeito do ouro, fundamental no mistério da operação alquímica, assim nos esclarece Gilbert Durand na obra *As estruturas antropológicas do imaginário*:

*O ouro com que o alquimista sonha é uma substância oculta, secreta, não o vulgar metal, aurum vulgi, mas o ouro filosófico, a pedra maravilhosa, lapis invisibilitatis, alèxi pharmakon, “tinta vermelha”, “elixir de vida”, “corpo de diamante”, “flor de ouro”, corpus subtile, etc. Todos os vocábulos dizem incansavelmente que o ouro é justamente o princípio substancial das coisas, a sua essência encarnada (DURAND, 2002, p. 262).*

Dessa maneira, o homem e o poeta, quando inebriados pelo êxtase divino, percorrem modificações definitivas que envolvem a natureza e a alquimia. Sobre a alquimia, assim como a poesia, trata-se do exercício da dedicação e do debruçar do homem rumo ao desconhecido. É uma ciência que contempla o mistério e a transformação, mas que traz consigo o significado simbólico do homem em embate com sua essência.

As imagens “pedra” e “mercúrio”, além de se referirem à alquimia, remetem também aos elementos naturais terra e ar, respectivamente. O estático não é cantado, mas o ressurgir e o elevar, atos relativos a mobilidade e transformações. O último verso dessa

estrofe repousa na condição humana, tão secreta como a alquimia, por meio da imagem “verdade”. O segredo é a essência do homem, não o fato de o homem ser isolado.

Buscando elementos nobres como na operação alquímica, o eu sabe que não alcançou a depuração necessária: “Ah, vaidade e penumbra no meu canto!”. As palavras são feitas de “bronze” e o tecer de versos estrutura-se na imagem “teia de prata”. É uma estrofe que, mais uma vez, alude, pela assonância de /a/, ao alto e ao divino, à transformação e à inspiração, que urgem tanto da alquimia quanto da poesia: “Ah”, “vaidade”, “penumbra”, “canto”, “essa”, “teia”, “prata”, “mesma” e “espanta”.

Magia, encantamento, transformação e descoberta envolvem o fazer poético, mas, ao mesmo tempo que o criar em canto e palavra provoca arrebatamento, descoberta, magia e vaidade, também traz perplexidade e mistério.

Portanto, a assimilação de elementos e de metais transformados pela alquimia nos permite interpretar o canto desse Anjo como um canto que, assim como a alquimia transforma elementos em metais, a inspiração transforma palavras em canto e poesia.

O Canto Quinto é todo de negações afirmadoras da impotência: não soube amar os homens nem a natureza nem fazer poesia. Não soube transmutar o mantra em uma “corda divina”. A poesia essencial está ligada ao sofrimento, resulta da impossibilidade do poeta.

Pouco a pouco, o eu se vê em transformação e em similitude com a esfera do sagrado. A fonte que o inspira, paulatinamente, sobressai até o divino e dá-se uma dependência entre o eu e o Anjo. A consciência do eu de sua limitação perante o saber, ao mesmo

tempo em que assume o devotado amor pelo Anjo, faz com que o eu com ele estabeleça uma unidade *criacional*.

Na primeira estrofe, o eu sinaliza imagens terrenas: “o amor nos homens”, “replantar no que era terra” e “Uma mesma semente.” São imagens plenas na continuidade de aspectos terrenos, cuja impossibilidade é permeada por uma repetição sonora, que nos sugere o tom de refrão e de reforço do sentido: “Nem soube”, nos versos primeiro e terceiro. Novamente, os elementos da natureza são cantados, e a terra sobressai-se no poema como uma imagem simbólica de vida e alimento na consciência profana:

Eu nem soube falar do amor nos homens.  
(Amor feito de júbilo aparente)  
Nem soube replantar no que era terra  
Uma mesma semente.  
Tive no peito o mantra mais secreto  
E não pude vibrá-lo, alento, lira  
Corda divina no seu veio certo.  
[...]  
(HILST, 2002, p. 123).

Mesmo com o atributo necessário para o perfazer do canto, o eu não o emite. Teve consigo uma fonte de inspiração, “Tive no peito o mantra mais secreto”, que não pôde ser vocalizado, “E não pude vibrá-lo”. Dotado de um sagrado instrumento, o mesmo que fora atribuído a Orfeu, “lira”, “Corda divina”, o eu lírico nele não produz sonoridade, porque estava em experiência terrena, e sua ligação com o divinourgia uma exclusiva dedicação.

Na segunda estrofe, o eu persiste no reconhecimento de que seus sonhos foram em vão. Mas o Anjo se presentifica: “E súbito me tomas e me ordenas / A solidão mais funda:”. Ao sinalizar os dois

pontos, o eu perfaz a continuidade propiciada pelo anjo. A inspiração dele advém, pois o Anjo tem o poder sobre o fazer poético, mesmo quando de mãos vazias.

O fato de tomar e ordenar indica uma sublime coexistência entre o Anjo e o eu, pois, fundidos, formam o mistério da inspiração poética. Não mais o eu oscila na transitoriedade, nem na fragmentação. A imagem “solidão”, nesse sentido, não é indicativa de o eu estar só, mas nos sugere a entrega do eu ao mergulho a uma subjetividade ainda mais profunda. “Estes cantos agora, alguns poemas”. As imagens “cantos” e “poemas” são representativas do dom sagrado que o anjo oferta ao eu, depois de longo sofrimento do homem em sua esfera de materialidade e de efemeridade, condição que só a poesia pode reverter.

No que concerne aos sons, a segunda estrofe é toda construída pela sonoridade de rimas internas: “vão”, “solidão”, “tão” e “não”. O efeito de sentido provocado por tal sonoridade contínua é o de ressoar a ideia de negação e ausência que se aplica ao fazer poético.

Na última estrofe, o gesto de nomear singulariza e torna o nomeado participante da temporalidade. A necessidade do eu em dar um nome ao Anjo é a de apaziguar-se com o mistério não apenas da poesia, mas, ainda, o mistério da inspiração lírica, a qual gera desconcerto. Eu e Anjo imbricam-se, unem-se e misturam-se em uma junção sagrada que conflui terreno e divino: “Se o teu batismo é o meu e eu só te soube / Quando soube de mim?”. Nesse sentido, o dialogar do eu com o Anjo assume o âmbito do diálogo do eu com sua subjetividade. É um solilóquio do eu diante de sua inconsciência, pois a subjetividade do eu é regida pela ordenação e pelas ações inspiradoras do Anjo.

Portanto, o ato batismal, na imagem “batismo”, inaugura no eu a face do sagrado. Ao recorrer a uma imagem representativa de um sacramento, o eu dialoga com o divino e com a esfera da atemporalidade, mesma esfera da poesia. Nomear é, sobretudo, um ato sagrado, ligado a um pertencimento no universo. Esse “batismo” percorre tanto o Anjo quanto o eu, e a consciência do eu diante do saber desse anjo mistura-se com a sabedoria e a consciência de si. Eu e Anjo, conjugados, são, por conseguinte, a união da inspiração – o divino, o anjo – com o fazer poético – o ofício do eu como poeta, o humano.

No Canto Sexto, o poeta, como o Anjo, também é amaldiçoado. Basta tocar para mudar a fortuna das coisas. Gerado pelo “ódio dos deuses”, conhece a elevação e o esquecimento. Desolado, o eu busca o que lhe falta. A inspiração angélica é agora a inspiração da noite, que, profana e misteriosa, invade o inconsciente do eu. Do nojo à depravação são oriundos os versos e inaugura-se um sofrimento, pela busca dos elementos naturais e pela recorrência às memórias. A falta do Anjo e a possibilidade de inspiração atormentam o eu em esquecimento, perda, pranto e perenidade.

Na primeira estrofe, o eu é abruptamente atingido pelas inexatidões da “noite”. O sofrimento e o caos desvelam-se, “As coisas insofridas / Sofridas se faziam”. O repouso, nessa primeira estrofe, não sinaliza paz ou descanso, mas a possibilidade de sofrimento intensificado. Nessa estrofe, há a repetição sonora, por duas vezes da palavra “sofridas”, mas, na primeira aparição, ela vem seguida do prefixo ‘in’. Essa repetição de palavra provoca o efeito de dor e de prolongamento do sofrimento. Já a aliteração /s/ na quarta estrofe indica a lamentação contínua da ausência do Anjo na criatividade do eu.

A segunda estrofe canta uma memória comparada às águas primordiais, doadoras da vida. A evocação da água instaura o frescor e a fluidez do devaneio, sensação que logo será dominada pelo pensamento do ódio e do abandono. Mas é um tempo de relaxamento, de possibilidades, como dirá Gaston Bachelard, na obra *A água e os sonhos*, de “desobjetivação”:

*A água é também um tipo de destino, não mais apenas o vão destino das imagens fugazes, o vão destino de um sonho que não se acaba, mas um destino essencial que metamorfoseia incessantemente a substância do ser [...] A água, agrupando as imagens, dissolvendo as substâncias, ajuda a imaginação em sua tarefa de desobjetivação, em sua tarefa de assimilação (BACHELARD, 1997, p. 6, 13).*

A próxima estrofe isola-se das demais. Sinaliza um refrão, em único verso, e contempla, simultaneamente, a interlocução – em formato de questionamento – do eu com o Anjo e a consciência de seu distanciamento. O eu situa-se como abandonado, pois não é fonte nem sequer de sonho por parte do anjo, e pontua-se, nesse sentido, como solilóquio e dialoga consigo mesmo, tamanho o caos provocado pelo rompimento com o Anjo.

Em seguida, a espera por “um tempo que viria” consola o aguardar e permite ao eu uma tranquilidade: “Deitei-me”. As “visões” oriundas desse repouso não são desordenadas, mas obedecem a uma continuidade e trazem um reflexo de sagrado, são cíclicas: “um ciclo de visões”. Essas visões, reveladas, equiparam o eu ao tempo e, mesmo no “ódio dos deuses”, o eu é lembrado, pois nele se reconhece integrado.

Na estrofe a seguir, mesmo tendo alçado voo e se assimilado à ave e ao elemento aéreo, pela participação das alturas, o eu mantém-se no esquecimento, pois não traz mais consigo a inspiração poética

ditada pelo Anjo. É um voo, alto, mas não se trata de um voo angélico, as asas que rodeiam o eu não são as do anjo, mas de ave. Não há, nessa imagem, portanto, predominância do sagrado ou profano, o que prevalece é a referência ao plano terreno, no movimento de subida e descida.

A penúltima estrofe fala de ausência de voo, fixando o cantar terreno num plano dessacralizado: “E porque paz e voo me faltavam”. O eu identifica-se como isolado e fragmentado da inspiração. A falta e o destino são aqui cantados como necessidades primeiras do eu em busca da inspiração. Para o eu, o desejo pelo divino permeado pelo Anjo mistura-se a uma entrega fremente, que contempla “perdas destinadas”:

[...]  
E porque paz e voo me faltavam  
Eu desejei perder-me mais e tanto  
Quanto fossem as perdas destinadas  
Àqueles incapazes de algum pranto.  
[...]  
(HILST, 2002, p. 124).

É um perder-se intenso, mas simbólico da condição caótica do eu cindido da sacralidade da presença do anjo. Nesse sentido, o voo almejado pelo eu não é o de asas ou de aves, mas o voo do Anjo. Somente esse voo lançaria o eu à memória e romperia com o esquecimento, condição que ao eu fora submetida.

“Perenidade e vida” são experiências de quem compartilha do angélico. O eu finaliza o canto com mais uma pergunta, dirigida ao Anjo e seus atributos: “Onde estavas?” O fato de ser cantada em único verso faz da última estrofe a invocação de um dialogismo eu

e anjo. Para o eu, portanto, a eternidade e o decorrer diante do tempo só são possibilitados pela inspiração oriunda do Anjo.

No Canto Sétimo, a poesia consome-se em sua própria existência. Para que ela continue fazendo sentido, é preciso que o Anjo não transfigure o verso, ainda que esteja com sua “dulcíssima presença”. O verbo no pretérito, “foi”, indica a transfiguração sofrida, mas poesia e mundo hão de conservar a oposição. Afinal, o Anjo é um “prisma solarizado” e de “Alta noite”.

A agonia do eu diante da falta do anjo, bem como a escuridão pelo eu percorrida, sem a inspiração para o cantar de versos, e a poesia como arte transcendente, cuja presença se equipara à presença do anjo no eu, são aspectos que transitam nesses versos do último canto. Então, presença e ausência, sagrado e profano, dor e alegria, voo e queda dão conta de um poeta reconciliado com um anjo que se anuncia de mãos vazias.

Na primeira estrofe, a morte do eu deve-se ao ocultamento do anjo. Essa morte é sinalizada por uma marca, a imagem “chaga”, símbolo de sofrimento e transitoriedade entre o mundo terreno e o sagrado. É uma ferida intensa na carne; logo, essa imagem reporta o eu ao campo do terreno, pois o Anjo está ausente, conforme o eu assumira no canto, “Te ocultaste”. Por outro lado, funciona como estigma, uma manifestação de Deus em seus eleitos.

Há um *enjambement* entre o último verso da primeira estrofe e o primeiro verso da segunda. Essa segunda estrofe isola-se das demais e exhibe um teor de invocação de sofrimento do eu. A imagem “dorso calcinado” intensifica o sofrimento do eu pela ausência do Anjo. É um sofrimento agonizante, digno de morte e ruptura com o sagrado, ou, o contrário, de manifestação intensa dele, à revelia do

desejo humano, como se o eu tivesse se devotado tanto na procura pela sacralidade do anjo, que acabou por se culpar e, por isso, o gesto sacrificial de ter o dorso queimado, mas restou assinalado pela presença divina.

Na estrofe subsequente, trevas, noite e claridade coexistem. A treva leva ao delírio, e o excesso de luz ofusca a percepção. Portanto, o anjo perturba pela presença e pela ausência. A sinestesia do olhar é cantada a partir da imagem “pálpebras em brasa”, acentuando os riscos da clarividência. Ao mesmo tempo em que o eu almeja a claridade da revelação da inspiração por meio do anjo, tem o impedimento da visão por meio do fogo.

A quarta estrofe é simbólica dessa ausência. A alma do eu encontra-se perdida, “minha alma toda se perdia”. O eu aproxima-se cada vez mais do terreno e dos elementos naturais: “E uma vida terrena começava”. Nesse sentido, o eu assimila-se às cinzas e nelas habita. A respeito de cinzas, identificamos nessa imagem a presença do elemento fogo, que, além de trazer modificações, promove renascimentos e superações, como em Fênix, figura mitológica que das cinzas renasce e se fortalece.

Nesse rumo de transformações abruptas permeadas pelo elemento fogo na imagem “cinza”, ao final da quarta estrofe, o Anjo passa a habitar nessa casa de cinza, que é a casa perecível do poeta.

Sendo assim, na quinta estrofe, eu e anjo voltam a estabelecer divina comunhão. “Anjo, asa”, em *enjangement* com “Mão poderosa sobre a minha mão / Que o verso nunca mais transfigurava” simboliza uma junção definitiva, cuja ruptura de outrora fora transformada por intermédio do elemento fogo – espiritual –, que purificou o terreno ao reduzi-lo a cinza. O verso

agora transfigura-se em palavras e cantos, e o anjo, novamente, passa a ter poder sobre a inspiração do eu. Sobre a sonoridade, no Canto Sétimo o som /asa/ repete-se três vezes, em estrofes distintas. Trata-se de uma rima cujo efeito sonoro intensifica a presença da imagem “asa” no poema.

Desse modo, “brasa”, “casa” e “asa” assimilam a prevalência do Anjo no canto, sendo que “brasa” antecipa o que se fará presente na inspiração do eu, o Anjo. Para Gaston Bachelard em *O ar e os sonhos* (2001), a asa é um atributo associado ao divino desde Platão, em *Fedro*. Há um vínculo entre asa e transcendência: “A força da asa consiste, por natureza, em poder elevar e conduzir o que é pesado para as alturas onde habita a raça dos deuses. De todas as coisas atinentes ao corpo, são as asas as que mais participam do que é divino” (BACHELARD, 2001, p. 68).

Após tantas ausências alimentadoras do canto, na presença do Anjo o eu inspira-se: “Mão poderosa sobre a minha mão” e “Dulcíssima presença” a imagem da “mão” é duplamente evocadora do poder divino e humano, no caso, da inspiração e da atividade do poeta:

[...]  
Anjo, asa  
Mão poderosa sobre a minha mão  
Que o verso nunca mais transfigurava.  
Prisma solarizado  
Transcendência primeira  
Dulcíssima presença:

Alta noite

O que foi treva em mim

Em ti resplandecia.  
(HILST, 2002, p. 125).

A seguir, as três estrofes finais destacam-se das demais e constituem-se de apenas um verso cada. A antepenúltima, a penúltima e a última estrofes formam entre si mais um *enjambement*, sugestivo da continuidade e do prolongamento da noite vivida pelo eu, uma noite de treva, de mistério e de ausência de inspiração, mas uma noite que se conjugou com a revelação do Anjo inspirador, pleno em luz: “Alta noite // O que foi treva em mim // Em ti resplandecia.”. À treva, à noite, ao mistério e à escuridão assoma-se a iluminação e, nesse caminho, tornam-se complementares o eu e o anjo, o terreno e o sagrado, o escuro e a luz, o desconhecimento e a inspiração.

### *De mãos vazias*

Aos *Sete cantos do poeta para o anjo*, aplica-se o que Dora Ferreira da Silva intuiu a propósito da décima e última elegia de Rilke: opera a síntese da lamentação e do louvor. Rilke diz: “Que meu rosto se ilumine sob o pranto! Que a obscura lágrima floresça!” (SILVA, 1972, p. 91). O que se tem, então, é a afirmação “jubilosa e vibrante” da dor. A poeta e tradutora completa: “Esse canto transfigurado que ascenderá até os Anjos aprovadores não é a expressão da simples alegria que brota dos aspectos amáveis da existência, mas é o poderoso canto fecundado pelas ‘noites de aflição’” (SILVA, 1972, p. 91). Segundo Dora, as *Elegias* mostram que só é possível alcançar o real pelo sofrimento, quando Morte e Dor são “As grandes educadoras do homem”, sobretudo no que diz respeito à missão poética.

Rilke não teme o paradoxo: é no coração frágil do homem, o mais efêmero de todos os seres, que se cumpre a transmutação do finito em infinito, do transitório em eterno; em seu coração a “externalidade” será enfim devolvida ao Absoluto. Como? Através da aceitação plena do terrestre, afirmando apaixonadamente o “aqui e agora”, vendo na morte, não o “outro lado”, a promessa da transcendência, mas a mais íntima e sagrada inspiração da terra. Nessa imanentização, os opostos coincidem, o finito infinitiza-se, o efêmero se eterniza (SILVA, 1972, p. 89).

Na mesma linha da *coincidentia oppositorum*, o canto jubiloso será aquele fecundado pela dor. O poeta paraense Paulo Plínio Abreu, que também traduziu a obra de Rilke, afirma que *Elegias de Duíno* é um desejo de “restaurar o sentido órfico da poesia” e ultrapassar o sentido estético, numa “tentativa de conseguir uma solução para o próprio problema da existência e a fórmula de conciliação do homem com a vida” (ABREU, 2008, p. 116). Manifestando o teor sagrado que envolve os *Sete cantos do poeta para o anjo*, cuja sacralidade vem eivada de súplica, dor e vazio, o vocabulário remete a um contexto litúrgico. Termos como “ressurreição”, “vigílias”, “cilícios”, “mago”, “carne”, “verbo”, “júbilo”, “visões”, “divina”, “vi”, “confessei”, “manto”, “alma”, “chaga”, “terrena”, “treva”, “caminhei sobre as águas” ecoam nos versos até configurar o poema como uma oferenda, esteticamente pleno, mas sem resposta, como as mãos vazias do Anjo.

À maneira de Rilke, a poesia congrega a morte, é o exercício de conjugar pares antitéticos que atormentam o homem, salvando-o pela palavra, e opera uma transformação de tal sorte que o nada, o inatingível, o obscuro e o incorpóreo sejam aceitos

como condição mesma da poesia, o impulso criador. Quando o anjo se afasta, quando a dor se instaura, começa a poesia. Todo o esplendor do angélico é vazado nessa ambiguidade que acompanha a realização poética.

### ***Referências***

ABREU, P. P. **Poesia**. Belém: EDUFPA, 2008.

BACHELARD, G. **O ar e os sonhos**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

\_\_\_\_\_. **A água e os sonhos. Ensaio sobre a imaginação da matéria**. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política. Ensaio sobre literatura e história da cultura**. São Paulo: Brasiliense, 1985.

DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

HILST, H. **Exercícios**. Org. Alcir Pécora. São Paulo: Globo, 2002.

LAGES, S. K. **Walter Benjamin – tradução e melancolia**. São Paulo: Edusp, 2007.

MELLO, A. M. L. **Poesia e imaginário**. Porto Alegre: Edipucrs, 2002.

MORAES, E. R. **O corpo impossível**. São Paulo: Iluminuras, 2002.

SILVA, D. F. da. Comentários. IN: RILKE, R. M. **Elegias de Duíno**. Tradução e comentários de Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Globo, 1972.

\_\_\_\_\_. Sobre o livro de horas. In: **Cavalo Azul**, n. 11 e 12. São Paulo: Estúdio Massao Ohno, Primavera de 1989.

\_\_\_\_\_. Duas experiências do Angélico (prefácio). In. HILST, Hilda. **Sete cantos do poeta para o anjo**. São Paulo: Massao Ohno Editor, 1962.

WILLER, C. Encarnações da poesia. **Jornal de poesia**. Disponível em: [http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.jornaldepoesia.jor.br/cw1.html&gws\\_rd=cr&ei=He5vVs3BLcaNwwSAv4m4Bw](http://webcache.googleusercontent.com/search?q=cache:http://www.jornaldepoesia.jor.br/cw1.html&gws_rd=cr&ei=He5vVs3BLcaNwwSAv4m4Bw). Acesso em: 15 dez. 2015.

Aprovado em 21 de Fevereiro de 2016.

**A AUSÊNCIA DO SOM E A PERFORMANCE DO CORPO:  
CRIAÇÃO DE RITMO NOS POEMAS EM LÍNGUA BRASILEIRA  
DE SINAIS**

*The absence of sound and the body performance: creating rhythm in  
poems in the brazilian sign language*

*Nayara Piovesan RIBEIRO*<sup>16</sup>  
**UFMT**  
**nah\_piovesan@hotmail.com**

*Vinicius Carvalho PEREIRA*<sup>17</sup>  
**UFMT**  
**viniciuscarpe@gmail.com**

*Fábio Vieira de SOUZA JÚNIOR*<sup>18</sup>  
**UFMT**  
**fabiovieirajunior@hotmail.com**

**RESUMO:** Este artigo analisa o poema “Cinco sentidos”, tradução para a Língua Brasileira de Sinais feita pelo artista surdo Nelson Pimenta, a partir do poema “Five Senses”, originalmente produzido pelo também surdo Paul Scott, na British Sign Language. Nosso objetivo é identificar como se constituem elementos da camada fônica, tais quais o ritmo e a rima, em poemas surdos. Para tanto, revisitamos alguns conceitos de poesia, poema, ritmo e rima, originalmente pensados para línguas orais, a fim de verificar como esses se

---

<sup>16</sup> Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, na área de concentração em Estudos Literários, da UFMT.

<sup>17</sup> Doutor em Ciência da Literatura pela UFRJ. Docente do Departamento de Letras e do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, da UFMT.

<sup>18</sup> Mestrando do Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, na área de concentração em Estudos Linguísticos, na UFMT. Docente do Departamento de Letras, da UFMT.

aplicam a produções poéticas em uma língua visuo-gestual. Como metodologia para a análise do poema, procedemos à leitura detalhada do poema gravado em vídeo, à transcrição do poema por meio de glosas e à análise dos elementos semióticos que constituem ritmo e rima no poema, com base no vídeo e nas glosas por nós elaboradas.

**Palavras-chave:** Poesia Surda. Ritmo. Rima. Poemas em Língua Brasileira de Sinais.

**ABSTRACT:** This paper analyzes the poem “Cinco sentidos”, translated to the Brazilian Sign Language by the deaf poet Nelson Pimenta based on the poem “Five Senses”, originally produced by the deaf poet Paul Scott, in the British Sign Language. Our goal is to identify the configuration of elements from the phonic layer, such as rhythm and rhyming, in deaf poems. To do so, we discuss some concepts of poetry, poem, rhythm and rhyme, originally created for oral languages, so as to verify to what extent those concepts make sense in poetic productions of a visual-spatial language. In terms of methodology, we read the poem in the video and transcribed it by means of glosses. Then, we analyzed the semiotic elements that constitute rhythm and rhyme in the poem, based on the video and the glosses we elaborated.

**Keywords:** Deaf Poetry. Rhythm. Rhyme. Poems in the Brazilian Sign Language.

## *Introdução*

Ao falarmos e pensarmos em poesia surda e/ou em poemas surdos, logo nos vem o questionamento: em que medida se pode podem tomar produções tão recentes e tão diferentes do cânone da poesia ocidental como literatura e, mais ainda, como poemas? Temos, então, primeiramente a missão de tentar desconstruir para, posteriormente, reconstruir o termo Literatura e os critérios de inclusão, para considerar se essas obras em línguas de sinais podem ser chamadas ou não de poemas.

Devemos entender primeiramente o contexto em que se realizam os ainda incipientes estudos sobre a poesia em Libras: a

área da literatura surda. Segundo Klamt (2014), a literatura surda é uma literatura produzida por surdos, seja em língua de sinais, em línguas orais escritas (do mesmo modo como a maior parte da literatura ocidental), ou ainda pelo sistema de escrita de sinais conhecido por *sign writing*. A literatura surda inclui a literatura escrita sobre surdos, a literatura produzida por surdos e a literatura em língua de sinais, tendo como principal tema as vivências e experiências de pessoas surdas, e como público alvo os sujeitos surdos. A circulação dessa literatura dá-se através de livros, quando escrita em línguas orais (como o português, no caso dos surdos brasileiros) ou *sign writing*, e através de vídeos em sites da internet, quando produzidos na língua brasileira de sinais (Libras).

Trata-se, pois, de uma literatura que resgata “a memória das vivências surdas através das várias gerações dos povos surdos” (ROSA, 2006, p. 61). As produções literárias surdas são carregadas de características dessa identidade que se apresentam em diferentes gêneros, muitos dos quais também existem na cultura e literatura ouvintes, como poemas, piadas, contos de fadas, romances e lendas. Note-se, porém, que o que tem definido a literatura surda atualmente não é necessariamente a língua em que ela é produzida, que varia das performances aos registros escritos. O que tem de fato definido a literatura surda é o seu conteúdo e o impacto desse conteúdo nos sujeitos surdos, como instrumento de empoderamento de uma cultura marginalizada e oprimida. No entanto, pouco se sabe ou se publica nos meios acadêmicos sobre aspectos formais da poética surda.

Desse modo, ao longo deste artigo, evitaremos o uso do termo “Literatura Surda”, por questões epistemológicas, uma vez que não analisamos ou destacamos as representações culturais atreladas às

produções em língua brasileira de sinais. Dá-se preferência aqui, então, à denominação “literatura em Libras”, ou mais especificamente “poesia em Libras”, a fim de ressaltar o código em que essa literatura é produzida e elementos que subsidiam esta análise sobretudo imanentista. É importante, porém, ressaltar que não estamos tentando negar, negligenciar ou ainda diminuir o fato de a literatura produzida em língua de sinais estar diretamente relacionada à cultura do povo surdo. O intento da pesquisa é analisar essas produções literárias a partir da língua em que são constituídas, porém isso “não significa que se deva ignorar o peso de uma literatura que espelha os discursos correntes ou as modas culturais, pois é preciso reconhecer o sim e o não em todas as coisas” (BOSI, 2000. p. 15).

Sabemos que não há como comparar duas línguas com configurações e estruturas diferentes, visto que as línguas orais, como o Português, são oral-auditivas, enquanto as línguas de sinais são visuo-espaciais. Porém, neste primeiro momento de estudo e pesquisa, dada a necessidade de uma base teórica minimamente consolidada para o desenvolvimento da argumentação, partiremos dos conceitos dos efeitos sonoros na poesia escrita de línguas orais para análise de um poema em língua de sinais. Para tal, conceituaremos ritmo e rima nas línguas orais a partir de estudos de Goldstein (2005), Paz (1982), Brik (1979), e em língua de sinais a partir dos estudos de Valli (1993), Sutton-Spence (2005), Porto (2011) e Klamt (2014). Em seguida, analisaremos, segundo esses conceitos, o poema “Cinco sentidos”<sup>19</sup>, tradução para a Língua Brasileira de Sinais feita pelo artista surdo Nelson Pimenta, a partir do poema “Five Senses”<sup>20</sup>, originalmente produzido pelo também surdo Paul Scott, na British Sign

---

<sup>19</sup> O poema “Cinco Sentidos”, analisado neste artigo, pode ser encontrado no link <<https://www.youtube.com/watch?v=xmOnY1B2jE1>>

<sup>20</sup> A versão original do poema “Five Senses” pode ser encontrada no link <<https://www.youtube.com/watch?v=QrOEqf2O918>>.

Language. Para fins de clareza, cabe aqui ressaltar que se trata de poemas em vídeo, compostos como performance visuo-gestual, e não como transposição de poemas originalmente escritos em linguagem fonética sobre uma página, uma tela, ou superfície que o valha. Assim, sugerimos aos leitores do artigo não familiarizados com as línguas de sinais o procedimento mais comum para recepção dessas obras: inicialmente, assistir, a partir dos links registrados em nota de rodapé, aos vídeos em que as performances são registradas, e em seguida acompanhar a análise literária a partir da glosa disponibilizada mais à frente neste artigo.

Vale ainda ressaltar que não abordaremos aqui questões referentes aos processos de tradução interlingual, uma vez que estamos considerando a obra traduzida por Nelson Pimenta como o poema em si a ser analisado. Ademais, não negligenciamos nossa condição de ouvintes nesta análise da poesia surda, na medida em que o etos, ou o horizonte de expectativa do leitor, acaba por definir, ou pelo menos influenciar, as possibilidades interpretativas a que se tem acesso. Trata-se, pois, de uma proposta de leitura entre as várias outras que ouvintes ou surdos poderiam construir.

### ***Conceituando poema***

Ao longo dos anos, nos estudos que envolvem a lírica, sua formação e seu processo de construção, muitos pesquisadores da área, e aqui destacamos os estudos da estilística do som, buscaram investigar a criação dos efeitos de sonoridade produzidos pelo texto poético, tendo em vista a máxima de que “toda poesia aspira a se fazer voz; a se fazer, um dia, ouvir” (ZUMTHOR, 2010 *apud* ROSA; CAMARGO, 2013, p. 206). Na tradição escrita, normalmente os poemas são compostos pela organização topográfica no papel do

tecido sonoro que compõe o texto, o que determina o ritmo e, conseqüentemente, constrói melodicamente o tom do poema (GOLDSTEIN, 2005). Portanto, diante dos estudiosos ou ainda do senso comum, diremos que o poema é, entre tantas outras coisas, uma união entre som e sentido, “a voz do povo, língua dos escolhidos, palavra do solitário” (PAZ, 1982, p. 21). Assim, tradicionalmente se concebe o poema como um instrumento de libertação das amarras sintáticas, semânticas e fônicas a que o discurso prosaico submete as palavras: “A palavra, finalmente em liberdade, mostra todas as suas vísceras, todos os seus sentidos e alusões, como um fruto amadurecido ou como os fogos de artifício no momento que explodem no céu. O poeta põe sua matéria em liberdade” (PAZ, 1982, p. 31).

Contudo, se a linguagem poética transpassa as fronteiras da língua, é dentro da própria língua que ela o faz (BARTHES, 1977). Em um poema, faz-se uso de mecanismos e estruturas presentes no sistema linguístico, mesmo que para transgredi-los, mas sem jamais ignorá-los. “Em suma, o artista não se serve dos seus instrumentos – pedras, som, cor ou palavra – como o artesão, mas a eles serve para que recuperem sua natureza original. Servo da linguagem, seja ela qual for, o artista a transcende” (PAZ, 1982, p. 31)

Segundo Barthes (1977), a literatura é intransitiva, pois não fala sobre nada que não seja ela mesma. É apenas um jogo infinito da língua com a própria língua: não é luta, não é construção de identidade, não é ideologia – é tão-somente, enquanto jogo, uma trapaça da própria língua. Se pensarmos na poesia surda, é exatamente isso que temos: uma trapaça da língua para se fazer literatura, desfazendo o conceito arraigado de poesia baseada no primado do som.

Para esta análise, partimos então do pressuposto de que não podemos dizer que uma obra é ou não um poema partindo apenas do pressuposto de sua estrutura organizacional sonora. Desse modo, a proposta aqui é mostrar que conceitos usados ao longo dos séculos para estudar a lírica podem ser empregados – nesse primeiro momento de análise – também na leitura de poemas em Libras, haja vista entendermos que os efeitos chamados fônicos<sup>21</sup> podem se apresentar de várias maneiras que não somente através dos sons, como será visto na próxima seção, em que utilizaremos o termo poema para as produções literárias poéticas produzidas em Língua Brasileira de Sinais.

### ***Ritmo e rima nos poemas em Língua Brasileira de Sinais***

Para estudar a questão de ritmo e rima na poesia em língua de sinais, é importante antes de mais nada abordarmos esses conceitos na poesia em línguas orais-auditivas. Segundo Goldstein (2005), toda e qualquer atividade humana se desenvolve dentro de um certo ritmo. Com isso, o ritmo aparece também nas produções artísticas criadas pelo homem, em especial, na poesia. De acordo com Goldstein (2005), o ritmo nos poemas é construído através da alternância de sílabas fortes e sílabas fracas, ou ainda entre sílabas formadas por vogais longas ou breves. Ainda segundo a autora, além da alternância entre as sílabas fortes e as fracas, temos como elementos rítmicos a repetição de sons e de palavras, desencadeando

---

<sup>21</sup> Mantivemos a terminologia de “camada fônica” e “elementos fônicos” para análise da poesia em Libras uma vez que os estudos linguísticos da língua brasileira de sinais mantêm a nomenclatura de fonética ou fonologia para o estudo de parâmetros formacionais dos sinais.

efeitos sonoros conhecidos como aliterações, assonâncias, anáforas e onomatopeias.

Segundo Brik (1979, p. 132), “devemos distinguir rigorosamente o movimento e o resultado do movimento”. Segundo ele, um livro, um poema impresso no papel, nada mais é que o resultado do movimento e não o movimento em si, ou seja, o ritmo não pode ser capturado, mensurado, distinguido pelo texto impresso, pois esse suporte oferece tão-somente traços do movimento e não o movimento em si. Tal movimento, enquanto ato, existe também, senão exclusivamente, na declamação, na performance do poema. “Somente o discurso poético e não o seu resultado gráfico pode ser apresentado como um ritmo” (BRIK, 1979, p. 132). Com essa afirmação, podemos então chegar à conclusão de que o ritmo não é elemento presente apenas nos poemas de línguas orais-auditivas, por sua materialidade escrita, pois, como nos revela Brik, não é o resultado gráfico dos poemas que imprime a marca de ritmo ao mesmo, mas sim o ato de declamá-lo – o qual é uma constante em poemas em línguas visuo-espaciais, em que o movimento do poeta – suas mãos, sua face, seu corpo – inscreve ritmicamente o poema no ar.

Apesar de não haver, nas línguas de sinais, paralelos exatos a conceitos como ritmo, temos outros elementos da organização formacional na criação dos sinais que lhes conferem efeitos rítmicos no discurso, sobretudo no parâmetro formacional<sup>22</sup> do movimento.

---

<sup>22</sup> Segundo Brito (2010) e Karnopp e Quadros (2004), todos os sinais na Libras são compostos segundo cinco parâmetros formacionais: configuração de mão (posição que a mão assume ao realizar cada sinal), movimento (sequência de deslocamentos), ponto de articulação (onde a mão configura se movimenta no espaço ou incide em alguma parte do corpo), orientação ou direção (para onde o sinal será conduzido) e as

Segundo Valli (1993 *apud* PORTO, 2011) e Sutton-Spence (2005, p. 44 *apud* PORTO, 2011), o ritmo em língua de sinais é criado principalmente pela alternância no parâmetro formacional do movimento, entre e com os sinais. Ainda segundo Valli, existem quatro categorias de movimentos que podem ser alternados para a criação do ritmo nos poemas em língua de sinais: ênfase da pausa (pausa longa, pausa súbita ou pausa forte); ênfase do movimento (longo, curto, alterado ou repetido); tipo de movimento (trajetória alargada do movimento, movimento acelerado); e duração do movimento (regular, lento ou rápido).

Podemos concluir, então, que o ritmo em poemas em línguas de sinais vai depender das escolhas de como serão empregados e construídos os movimentos dos sinais do poema, bem como a alternância dos mesmos, sua duração, trajetória, ênfase e pausas. Essas escolhas darão ao poema sua entonação, bem como sua definição rítmica.

Ainda no que tange à camada fônica da poesia, segundo Goldstein (2005) podemos chamar de rima a repetição de sons semelhantes, que pode acontecer no interior de um mesmo verso ou no final de versos distintos, criando assim um parentesco fônico entre as palavras. Devemos considerar, então, que a rima está diretamente relacionada à questão do ritmo, “uma vez que o ritmo remete à regularidade, ou seja, a repetições dentro da estrutura do poema sujeitas a uma ordem” (KLAMT, 2014, p. 59).

Conforme Sutton-Spence (2005), as possibilidades de repetição dentro dos poemas em língua de sinais acontecem no nível

---

expressões não manuais (modificadores dos signos realizados pelas mãos, enfatizando a expressividade da mensagem).

lexical da língua, composto pelos sinais (unidades semelhantes ao que se chamam palavras nas línguas orais), e no sublexical, composto pelos parâmetros formacionais da língua.

A repetição do léxico é por definição muito mais fácil de ser entendida: basta que encontremos no mesmo verso ou ainda na mesma estrofe<sup>23</sup> sinais que se repetem, causando a rima inerente a todo processo iterativo. Já a rima no nível sublexical se dá pela repetição de um ou mais parâmetros na formação dos sinais no poema, como, por exemplo, a mesma configuração de mão, ou o mesmo ponto de articulação, ou o mesmo movimento. Nesse caso, “as rimas mais tênues ocorrem quando dois sinais compartilham os mesmos parâmetros inteiramente e somente o contexto os distingue” (QUADROS; SUTTON-SPENCE, 2006, p. 132).

Assim, quando temos o uso dos sinais AMAR (Figura 1) e GOSTAR (Figura 2), que só compartilham de um parâmetro formacional, o ponto de articulação, o efeito repetitivo é menor do que entre GOSTOSO e DELICIOSO (Figura 3), que compartilham a mesma configuração de mão, o ponto de articulação e a direção, sendo diferenciados apenas pela expressão facial usada pelo intérprete. Esses diferentes graus de similaridade entre os sinais implicam diferentes alternâncias e repetições de padrão, configurando a estrutura rítmica do poema.

---

<sup>23</sup> Por limitações de espaço inerentes a um artigo desta natureza, não discutiremos os conceitos de verso e estrofe em poemas nas línguas de sinais, limitando nossa reflexão aos fenômenos de ritmo e rima. Assim, para fins desta análise, tomaremos como versos as unidades sintático-semânticas do poema e como estrofes os conjuntos dessas unidades em torno de temáticas comuns.



Figura 1- Sinal de AMAR

Fonte: *Dicionário da Língua Brasileira de Sinais*, 2008.



Figura 2- Sinal de GOSTAR

Fonte: *Dicionário da Língua Brasileira de Sinais*, 2008.



Figura 3- Sinal de GOSTOSO/ DELICIOSO

Fonte: *Dicionário da Língua Brasileira de Sinais*, 2008.

### ***Processos metodológicos***

A escolha do poema para análise neste artigo surgiu a partir de buscas na internet por poemas de Nelson Pimenta, um nome de

referência da literatura surda brasileira. Fizemos tal busca no ciberespaço porque, apesar de atualmente ser crescente o número de produções de poemas surdos no Brasil, a circulação dos mesmos ainda é marginalizada e se restringe quase exclusivamente a vídeos caseiros no *Youtube* e em *blogs*.

Em termos metodológicos, para que os elementos de construção do ritmo pudessem ser mais facilmente identificados no poema em nossa análise, especialmente num artigo publicado em língua escrita, e não de sinais, foram realizados os seguintes passos: a. leitura detalhada do poema gravado em vídeo; b. levantamento de sinais desconhecidos e verificação do léxico já conhecido; c. transcrição do poema – segundo os procedimentos de tradução livre e as regras de transcrição de Felipe (2001), com a criação de uma glosa para cada um dos sinais realizados no poema; e d. análise dos elementos de ritmo e rima no poema, a partir do vídeo e da glosa.

Cabe esclarecer que uma glosa é uma ferramenta de transcrição que auxilia na análise de textos em Libras, pois dá uma visão geral dos sinais utilizados, bem como permite uma aproximação do texto por parte de não falantes da Libras. O sistema de transcrição é feito através de notação de palavras em português em letras maiúsculas, que representam cada um dos sinais empregados no poema. Quando um sinal só puder ser traduzido por uma lexia de duas ou mais palavras em português, estas são unidas por hífen, como, por exemplo, em CORTAR-COM-FACA.

Além disso, algumas glosas podem conter o símbolo “@”, para indicar que, na Libras, os sinais não sofrem flexão de número ou gênero, o que implica glosas como AMIG@, EL@, MUIT@. Há também às vezes no poema a marcação do plural através da repetição

de um mesmo sinal, o que é glosado com um sinal de adição, tal qual em ÁRVORE+.

Ademais, quando na realização de um sinal são empregados, juntamente com o sinal, traços não manuais, isto é, expressões faciais ou corporais, estas são representadas acima da glosa do sinal, indicando a ideia que estão acrescentando ao sinal, como, por exemplo, em frases interrogativas ou negativas.

interrogativa  
O QUE

Há ainda a ocorrência de sinais que podem ser feitos apenas através de movimentos de cabeça, sem a utilização de um sinal com os parâmetros formacionais, como SIM e NÃO, os quais são transcritos entre colchetes.

Por fim, quando dois sinais são realizados simultaneamente, devemos indicar qual sinal está sendo realizado por qual das mãos, através das siglas md (mão direita) e me (mão esquerda).

Para melhor compreensão do texto poético analisado neste artigo, separamos as glosas em um quadro e tentamos agrupá-las de modo que construíssem uma significação do texto em geral, criando assim versos que facilitassem o entendimento do conteúdo do poema. Assim, as glosas foram agrupadas de três em três em cada linha numerada do quadro, para que pudéssemos tratar do que chamamos de versos do poema. No quadro, a primeira coluna refere-se ao tempo do vídeo em que o verso começa, a segunda refere-se ao número do verso, a terceira contém as glosas e a quarta define o tempo do vídeo em que o verso termina. Indicamos que o leitor, principalmente aquele que desconhece a Libras, acompanhe a glosa

assistindo ao vídeo, para que assim possa ter uma melhor compreensão do poema e da análise aqui ensejada.

Para analisar o texto “Cinco Sentidos”, foram consideradas neste artigo duas categorias que evidenciassem a formação do ritmo no poema: a repetição de sinais empregados no poema e as rimas produzidas pela repetição da configuração de mão. Em estudos futuros, pretendemos analisar outras categorias, visto que as rimas podem se formar não só através da repetição da configuração de mão, mas também da repetição da locação e do movimento.

#### Quadro 1: Transcrição do poema “Cinco sentidos”

00:12	1	Letra “A” (me) (o sinal da letra “A” foi utilizado para representar uma porta, o que, na linguagem cotidiana em Libras, seria feito com a configuração de mão em B)	00:14
		TOC-TOC (md) (o sinal de PORTA é realizado com a mão esquerda, enquanto a mão direita está fazendo o movimento de batida de porta na mão esquerda)	
00:15	2	Polegar estendido e o restante dos dedos fechados (me) (representando uma primeira pessoa abrindo a porta)	00:16
		VOCÊ QUEM VOCÊ (md)	
00:16	3	Polegar estendido e o restante dos dedos fechados (me) (representando uma primeira pessoa a abrir a	00:18

porta).

O QUE EU SER (md) (enquanto os sinais são feitos pela mão esquerda, a mão direita permanece parada, representando a primeira pessoa abrindo a porta)

00:18 4 Polegar estendido e o restante dos dedos fechados (me) (representando uma primeira pessoa abrindo a porta). 00:19

VEM JUNTO CONHECER VEM (md) (o sinal de “junto” é realizado aqui apenas com uma mão, diferente do praticado na linguagem cotidiana em Libras, pois a outra mão permanece representando o sinal da primeira pessoa abrindo a porta)

00:19 5 VEM JUNTO VEM 00:20  
00:20 6 MERGULHAR 00:22  
00:22 7 PEGAR ABRAÇAR ARREPIAR 00:24  
00:24 8 Interjeição de surpresa 00:25  
SENTIR NOSSA  
00:25 9 PEGAR PEGAR QUENTE 00:30  
QUEIMA  
00:30 10 PEGAR FRIO GELO 00:32  
00:32 11 MISTURAR MISTURAR 00:34  
MISTURAR  
00:34 12 PEGAR PEGAR PEGAR PEGAR 00:36  
00:36 13 MERGULHAR 00:37  
00:37 14 [OK] AGORA CONHECER EU 00:39  
00:39 15 [SIM] ENTENDER OBRIGAD@ 00:41  
(md)

		Polegar estendido e o restante dos dedos fechados (me) (representando uma primeira pessoa abrindo a porta)	
00:41	16	Letra “A” (me) TOC-TOC (md)	00:44
00:44	17	Dedo indicador estendido e o restante dos dedos fechados (me) (representando a segunda pessoa abrindo a porta)	00:45
		VOCÊ QUEM VOCÊ (md)	
00:45	18	QUEM EU VEM JUNTO	00:47
00:47	19	OLHAR OLHAR OLHAR	00:49
00:49	20	MERGULHAR	00:50
00:50	21	EXPERIMENTAR EXPERIMENTAR EXPERIMENTAR	00:55
00:55	21	PEGAR COMER COMER	00:59
00:59	22	GOSTOS@ GOSTOS@ GOSTOS@	1:00
1:00	23		1:05
		Interjeição de surpresa	
		EXPERIMENTAR COMER NOSSA DELICIOS@	
1:05	24	COMER COMER COMER	1:06
1:06	25	EXPERIMENTAR EXPERIMENTAR EXPERIMENTAR	1:08
1:08	26	SALIVAR SALIVAR	1:10
1:10	27	MERGULHAR	1:11
1:11	28	EU CONHECER EU	1:13
1:13	29	[SIM] ENTENDER OBRIGAD@	1:15

		(md)	
		Dedo indicador estendido e o restante dos dedos fechados (me) (representando a segunda pessoa abrindo a porta)	
1:15	30	Letra “A” (me) TOC-TOC (md)	1:16
1:16	31	Dedo médio estendido e os demais abaixados (me) (representando a terceira pessoa abrindo a porta)	1:17
		VOCÊ QUEM VOCÊ (md)	
1:17	32	Dedo médio estendido e os demais abaixados (me)	1:18
		O QUE SER (md) (enquanto os sinais são feitos pela mão esquerda, a mão direita permanece parada representando a primeira pessoa abrindo a porta)	
1:18	33	OLHAR JUNTO VEM	1:20
1:20	34	MERGULHAR	1:22
1:22	35	Interjeição de surpresa Interjeição de surpresa CHEIRAR CHEIRAR NOSSA CHEIRAR NOSSA	1:28
1:28	36	SENTIR-PERFUME- AGRADÁVEL ENTORPECID@	1:34
1:34	37	GOSTOS@ GOSTOS@ CHEIRAR CHEIRAR PERFEIT@	1:37
1:37	38	CHEIRO PERFEIT@	1:38
1:38	39	MERGULHAR	1:40
1:40	40	AGORA CONHECER EU (md)	1:41

		Dedo médio estendido e os demais abaixados (me) (representando a terceira pessoa abrindo a porta)	
1:41	41	ENTENDER VOCÊ ENTENDER OBRIGAD@ (md)	1:45
		Dedo médio estendido e os demais abaixados (me) (representando a terceira pessoa abrindo a porta)	
1:45	42	Letra “A” (me) TOC-TOC (md)	1:48
1:48	43	NADA ESTRANH@	1:51
1:51	44	[OK] PRÓXIMO (md) Letra “A” (me)	1:52
1:52	45	Letra “A” (me) TOC-TOC (md)	1:53
1:53	46	Dedo mínimo estendido e os demais abaixados (me) (representando quarta pessoa abrindo a porta)	1:55
		interrogativa TUDO-BEM	
1:55	47	interrogativa O QUE ELE ACONTECER EU CHAMAR	1:56
1:56	48	VOCÊS-DOIS NINGUÉM O QUE	2:00
2:00	49	CALMA ENTÃO EU JUNTO OLHAR PROCURAR NÓS-TRÊS JUNTO@	2:03
2:03	50	Interrogativa	2:05

		NÓS-TRÊS PODER	
2:05	51	VEM MERGULHAR	2:07
2:07	52	ABRIR-OS-OLHOS ABRIR-OS- OLHOS	2:09
2:09	53	PERCEBER PERCEBER PERCEBER	2:11
2:11	54	Interjeição de surpresa MUNDO PERCEBER PERCEBER PERCEBER NOSSA	2:14
2:14	55	INFORMAÇÃO+	2:16
2:16	56	PERCEBER PERCEBER PERCEBER-PELOS-OLHOS	2:20
2:20	57	MAR+	2:22
2:22	58	ÁRVORE+	2:24
2:24	60	COR COR ARCO-ÍRIS	2:27
2:27	61	CÉU PÁSSARO CÉU	2:32
2:32	62	CHUVA OLHAR CÉU MUNDO	2:39
2:39	63	MERGULHAR	2:41
2:41	64	AGORA CONHECER NÓS-DOIS (md) Dedos anelar e mínimo estendidos e os demais abaixados (me)	2:44
2:44	65	MARAVILHOS@ (md) Dedos anelar e mínimo estendidos e os demais abaixados (me)	2:46

Fonte: transcrição feita pelos autores

### ***Breve descrição do poema***

O vídeo do poema tem uma duração total de 02 minutos e 46 segundos. Ao que parece, foi gravado em um estúdio, com um fundo azul e com o intérprete vestido com uma camiseta preta, conforme protocolos frequentemente usados para interpretação em Libras. O vídeo não contém legendas, apenas o título do poema aparece no início da gravação, junto com o nome do autor do texto original e do tradutor para Libras.

O poema “Cinco sentidos” trata da experiência sensorial dos sujeitos surdos na descoberta do mundo que os cerca. Ao longo do poema, todos os sentidos são apresentados, com destaque para a visão; o poema menciona a falta da audição, mas não sob a perspectiva da perda de um sentido. Em vez disso, declara-se que a ausência da audição não compromete a experiência do mundo, compensada pelos demais sentidos. A ênfase não é em uma suposta deficiência ou incapacidade, e sim em uma sensorialidade diferenciada, haja vista o título trazer os cinco sentidos, e não quatro apenas.

Ao longo do poema, nota-se o que cada sentido do corpo proporciona ao sujeito do poema, que parece inicialmente desconhecer os sentidos, os quais lhe vão sendo apresentados ao longo do vídeo na seguinte ordem: tato, paladar, olfato, audição e visão. Cada sentido é representado no poema por um dos dedos da mão esquerda (do polegar ao mínimo), que, tocado pelo poeta, se levanta e apresenta ao sujeito o novo sentido a ser descoberto.

É interessante notar que o quarto dedo (anelar) não se levanta, remetendo ao sentido da audição. Se considerarmos a anatomia da mão, o fato de o dedo anelar nunca poder ser

completamente levantado sem movimentar outro dedo torna ainda mais significativa a ideia de que os sujeitos surdos ressignificam a ausência de audição por meio de outras sensorialidades.

Assim, o quinto e último sentido, a visão, é apresentado juntamente com o sentido da audição, pois, só ao levantar o quinto dedo (o mínimo), pode o sujeito poético erguer o anelar. Isso indica que a falta do sentido da audição não interfere no entendimento de mundo que os surdos podem ter, pois o sentido da visão, desenvolvido de maneira diferente, supre a falta da audição. Notamos, então, a mistura de sentidos aqui através de uma sinestesia que se alonga na parte final do vídeo. Ao sentido da visão, dedica-se um tempo maior no vídeo, como se percebe na glosa, nos segmentos de 46 a 63. As experiências vivenciadas pelo sujeito por meio da visão, sobretudo junto à natureza, são descritas no poema com mais intensidade que as demais sensorialidades.

Note-se ainda que o vídeo conta com alguns elementos semióticos visuais que podem ser notados por leitores surdos e ouvintes e elementos sonoros que apenas leitores ouvintes podem captar. Entre os elementos visuais, destacam-se os jogos de iluminação no vídeo: sempre quando um dos sentidos é apresentado, o sujeito é levado a “mergulhar” no mundo daquele sentido, o que é marcado no vídeo pela troca da iluminação de uma cena para a outra. Além disso, no momento em que somos levados a “mergulhar”, a tela do vídeo tem suas bordas escurecidas, pelo efeito *vignetting*.

Quanto aos elementos sonoros, apesar de não termos a voz do poeta na interpretação, há outros sons produzidos por ele, tais como sopros, ruídos de degustação, estalos com a boca, barulho de respiração; além disso, enquanto o poeta se movimenta durante a performance, podemos observar um barulho que acompanha seu

movimento. Como tais elementos sonoros poderiam ter sido facilmente retirados do vídeo por meio de qualquer programa de edição (prática constante em outros vídeos em Libras), torna-se intencional (e, portanto, significativa) a escolha por mantê-los, o que proporciona *inputs* sensoriais distintos (e também interpretações diferentes) para os públicos surdo e ouvinte.

### ***Análise dos aspectos de ritmo e rima no poema “Cinco sentidos”***

No poema “Cinco sentidos”, podemos encontrar várias repetições, tanto no nível lexical quanto no sublexical. No primeiro, destaca-se a repetição de 16 sinais ao longo de todo o poema, como pode ser visto na tabela abaixo. Tais repetições acontecem em toda a extensão do poema, ora em um mesmo verso e/ou estrofe, ou ainda em versos e estrofes diferentes.

**Quadro 2: repetições de sinais no poema**

<b>Sinal</b>	<b>Número de repetições</b>
MERGULHAR	7
PEGAR	9
MISTURAR	3
EXPERIMENTAR	7
COMER	6
GOSTOS@	5
NOSSA	3

<b>Sinal</b>	<b>Número de repetições</b>
SALIVAR	2
CHEIRAR	5
PERFEITO	2
ABRIR-OS-OLHOS	2
PERCEBER	9
MAR	2
ÁRVORE	2
COR	2
CÉU	3
MUNDO	2

Fonte: Elaboração dos autores

A repetição do sinal Mergulhar, usado a cada vez que um dos cinco sentidos é apresentado, dá ao poema forte impacto visual e rítmico, uma vez que reiteradamente convida o leitor a mergulhar no poema e nas sensações que este descreve, recontextualizando o sujeito surdo diante do mundo que apreende em suas particularidades perceptivas.

Já a repetição dos sinais PEGAR, MISTURAR, EXPERIMENTAR, GOSTOS@, CHEIRAR, SALIVAR, ABRIR-OS-OLHOS e PERCEBER nos remete imediatamente aos sentidos do corpo humano explorados no texto, enfatizando a ideia de sistemática e constante imersão no mundo perceptivo. Note-se, neste

momento, que também o ritmo é uma dimensão do texto poético apreendida pelos sentidos, seja na audição da voz lírica ou na visão do sinal compassado. Ademais, a cadeia rítmica garante a continuidade e progressão no poema, alinhando as diferentes sensações evocadas pelo poeta como um todo perceptivo.

Por fim, a repetição dos sinais MAR, CÉU, ÁRVORE, COR e MUNDO enfatiza os elementos da natureza que podem ser vistos e vivenciados através do sentido da visão, notoriamente destacado entre os sujeitos surdos, ressaltando as dimensões do real enquanto objeto de que se apropria o sujeito surdo em suas particularidades fenomenológicas.

É importante ressaltar que, na seleção de sinais que se repetem ao longo do poema, não foram incluídos na tabela aqueles que se reiteram no que aqui estamos considerando o refrão do poema. Adotamos tal nomenclatura, cara à poesia de línguas orais, já que se trata em “Cinco Sentidos” também de frases e estruturas gramaticais responsáveis pela abertura e finalização das ideias em cada estrofe, como analisaremos adiante.

O refrão pode ser percebido na glosa, nos versos de 1-5/14-15/16-19/28-29/30-34/40-41/42-51/64-65. Segundo Sutton-Spence (2005), a utilização de refrãos é pouco utilizada em poemas em língua de sinais, mas pode acontecer através da repetição de frases que introduzem um novo tema em uma nova estrofe.

Em “Cinco sentidos”, repete-se, na condição de refrão, uma apresentação do sentido ao sujeito lírico no início de cada estrofe, sugerindo a falta de conhecimento dos sujeitos surdos quanto a algumas experiências sensoriais. Por outro lado, ao final das estrofes há outra construção com características de refrão, na qual se dá um

agradecimento do sujeito lírico depois de ter entendido que cada sentido lhe fornece oportunidades até então desconhecidas.

Em termos estilísticos, observa-se ainda que, repetindo um traço morfofonêmico do sinal, o poema atinge efeitos de expressão e conteúdo que talvez possam ser lidos à luz da estilística fônica (ou fonostilística). A esse respeito, Martins (2008) afirma que os prosodemas<sup>24</sup> constituem um complexo sonoro importantíssimo para as funções emotivas e poéticas.

*Os sons da língua – como outros sons dos seres – podem provocar-nos uma sensação de agrado ou desagrado e ainda sugerir ideias, impressões. O modo como o locutor profere as palavras da língua pode também denunciar estados de espírito ou traços de personalidade. (...) São os artistas que trabalham com a palavra, poetas e atores, os que melhor apreendem o potencial de expressividade dos sons e que deles extraem um uso mais refinado. (MARTINS, 2008, p. 26)*

Transpondo essa ideia para as línguas de sinais, Sutton-Spence (2005) afirma que a repetição de configurações de mãos (Figura 4) abertas possibilita a criação de imagens positivas e alegres, ao passo que configurações de mãos fechadas criam imagens tensas ou negativas.

---

<sup>24</sup> Aspectos suprasegmentais, como os acentos, a entonação e o ritmo.



Figura 4 – Configurações de mão em Libras.  
 Fonte – Instituto Nacional de Educação dos Surdos, n. d.

Sendo assim, no poema temos sinais que se repetem quanto à sua configuração de mão totalmente aberta: VEM, CONHECER, MERGULHAR, NOSSA, AGORA, ENTENDER, EU, OBRIGAD@, SENTIR-PERFUME-AGRADÁVEL, ENTORPECID@, ACONTECER, CALMA, ENTÃO, MUNDO, MAR, ÁVORE, COR, CÉU, CHUVA, PÁSSARO, MARAVILHOS@.

Os sinais que têm a configuração de mão semiaberta são: VOCÊ, O QUE, SER, SENTIR, QUENTE, QUEIMA, FRIO, GELA, OK, OLHAR, EXPERIMENTAR, COMER, GOSTOS@,

INFORMAÇÃO, EU, DELICIOS@, SALIVAR, PERFEIT@, NADA, ESTRANH@, PERCEBER, PRÓXIM@, PROCURAR.

Por sua vez, os sinais com a configuração de mão fechada são “A”, TOC-TOC, JUNTO, ABRAÇAR, MISTURAR, PODER.

Por último, temos os sinais, que, pela movimentação interna do sinal, começam fechados e terminam abertos: ARREPIAR, TUDO-BEM, ABRIR-OS-OLHOS. E, ainda, os sinais que iniciam abertos e fecham-se: PEGAR, CHEIRAR e CHAMAR.

Com base nessa breve análise estilística da escolha dos sinais quanto à configuração de mão no poema, podemos concluir que o nível fônico reforça a positividade da experiência sensorial a que se lança o sujeito, na medida em que sinais com configuração de mão aberta ou semiaberta são bem mais numerosos no poema. Não se trata, pois, de uma suposta queixa sobre a falta de um dos sentidos no nível do conteúdo; ao contrário, ressalta-se no poema a ideia de que a surdez não é falta na percepção de mundo, e sim uma positividade.

Ademais, em termos de variações estilísticas, notamos que o sinal indicativo de EU aparece em momentos distintos do poema com diferentes configurações de mão, ora aberta e ora semiaberta (Figura 5).

A mesma coisa acontece com o sinal CONHECER, que pode ser feito com a palma da mão aberta ou com a configuração de mão em B. A escolha do poeta por uma ou outra configuração garante a rima com os sinais adjacentes. São sinais que compõem o último verso do refrão: AGORA, CONHECER, EU, ENTENDER, OBRIGAD@ (Figura 6).



Figura 5: Diferentes usos do sinal EU  
 Fonte: SCOTT, 2009

AGORA	CONHECER	EU
ENTENDER	OBRIGAD@	



Figura 6: Sinais que compõem o refrão  
 Fonte: SCOTT, 2009

### *Considerações finais*

É fundamental, antes de mais nada, reconhecermos que as formas líricas já canonizadas pelos estudos de teorias literárias não abarcam todas as manifestações poéticas que existem hoje nas mais diversas línguas. A nossa sociedade, língua e meios de manifestações culturais mudam, incorporando, progressivamente, as manifestações artístico-literárias de diferentes grupos culturais. Nesse contexto, precisamos assumir e investigar a diversidade linguística e poética inerente a essas novas formas poéticas – o que,

no que tange a este artigo, implica pensar a poesia produzida em língua de sinais. Nesse sentido, talvez se faça necessário ampliar o conceito de poema, para além de sua quase universal associação com o som. O que a camada fônica dos poemas em Libras revela é que fenômenos como rima e ritmo podem se dar na visualidade do poema – em alguma medida ampliando o escopo de discussões do grupo concretista para línguas não orais.

Sabemos que ainda há muito a ser estudado e descoberto sobre a poesia em línguas de sinais, porém já podemos notar que há uma estrutura formal-estilística presente nessas obras que não pode ser ignorada e que há muito mais a ser visto do que aspectos temáticos desses textos. Devemos, portanto, voltar cada vez mais nosso olhar para a linguagem, que é a figura chave da poética contemporânea, “não a linguagem que diz, ou que precisa dizer alguma coisa, mas uma linguagem que parece cada vez mais se desdobrar sobre si mesma” (BYLAARDT, 2012, p. 231).

A partir deste estudo, pudemos evidenciar que, assim como nas línguas orais-auditivas, os poemas em língua de sinais contêm elementos na base de sua formação há muito já estudados e discutidos na tradição literária das línguas orais-auditivas, ainda que estes se manifestem de modo distinto em línguas visuo-gestuais. Assim, discutimos, ainda que inicialmente, o conceito de ritmo e rima nas produções realizadas em Libras. Percebemos que tais fenômenos se fazem presentes nessas obras, através dos parâmetros constituintes dos sinais em Libras, e que é através da alternância dos movimentos e da repetição de um ou mais parâmetros formacionais que tais estruturas fônicas se manifestam nos poemas sinalizados.

## *Referências*

BARTHES, R. **Aula**. São Paulo: Cultrix, 1977.

BRIK, O. Ritmo e sintaxe. In: EIKHENBAUM *et alii*. **Teoria da literatura: formalistas russos**. Porto Alegre: Globo, 1979.

BRITO, L. F. **Por uma gramática de língua de sinais**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 2010.

BYLAARDT, C. O. A estética contemporânea: nova poética, novo olhar. **Estudos de literatura brasileira contemporânea**. Brasília, n. 39, p. 215-233, jan./jun. 2012.

*DICIONÁRIO DA LÍNGUA BRASILEIRA DE SINAIS*. 2008. Disponível em: <<https://www.acessibilidadebrasil.org.br/libras/>>. Acesso em: 02 dez 2015.

FELIPE, T. A. 2001. **LIBRAS em contexto**: curso básico. Livro do estudante. Brasília, Ministério da Educação/Secretaria de Educação Especial.

GOLDSTEIN, N. **Versos, Sons, Ritmos**. 13. ed. São Paulo: Ática, 2005. (Série Princípios)

INSTITUTO NACIONAL DE EDUCAÇÃO DE SURDOS. n. d. Disponível em: <<http://ines.gov.br/index.php>>. Acesso em: 02 dez. 2015.

KLAMT, M. M. **O ritmo na poesia em Língua de Sinais**. Florianópolis, 2014. Dissertação de mestrado – Programa de Pós-Graduação em Linguística. Universidade Federal de Santa Catarina. Florianópolis, 2014.

MARTINS, N. S. **Introdução à Estilística: A expressividade na Língua Portuguesa**. 4. ed. rev. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo, 2008.

PAZ, O. Poesia e poema. In: **O arco e a lira**. 2. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

SCOTT, P. Cinco sentidos. Trad. de Nelson Pimenta. 2009. Disponível em: <<https://www.youtube.com/watch?v=xmOnY1B2jEI>>. Acesso em: 02 dez 2015.

PORTO, S. B. Análise de poesias em língua de sinais. In: **Estudos Surdos: diferentes olhares**. Porto Alegre: Mediação, 2011.

QUADROS, R.; KARNOPP, L. B. **Língua de Sinais brasileira: estudos linguísticos**. Porto Alegre: Artmed, 2004.

QUADROS, R. M. de; SUTTON-SPENCE, R. Poesia em língua de sinais: traços da identidade surda. In: QUADROS, R. M. de. **Estudos Surdos I**. Petrópolis, RJ: Editora Arara Azul, 2006.

ROSA, F. S. **Literatura, Letramento e Práticas educacionais – Grupo de Estudos Surdos Educação**. Campinas, SP: Educação temática digital, 2006.

ROSA, O. M.; CAMARGO, G. O. de. A performance da voz e a subjetividade na poesia contemporânea. **Outra Travessia**, Santa Catarina, n. 15, p. 205-225, 2013.

SUTTON-SPENCE, R.; LADD, P.; RUDD, G. **Analysing Sign Language Poetry**. 1. ed. New York: Palgrave Macmillan, 2005.

Aprovado em 17 de maio de 2016.

## **SEÇÃO VÁRIA**

**UMA CANTIGA DE AMIGO MODERNA: ANÁLISE DE “A ANUNCIAÇÃO”, DE VINICIUS DE MORAES**

*A modern cantiga de amigo: analysis of “A anunciação” by Vinicius de Moraes*

*Jonathan Lucas MOREIRA LEITE*<sup>25</sup>

**UFPB**

**moreira\_jon@hotmail.com**

*Luciana Eleonora de Freitas Calado DEPLAGNE*<sup>26</sup>

**UFPB**

**lucianaeleonora@yahoo.com.br**

**RESUMO:** O presente artigo tem como objetivo analisar as marcas da literatura trovadoresca na poesia de Vinicius de Moraes, focalizando o diálogo entre a cantiga de amor medieval e os poemas do autor. Para tal, analisaremos o poema “A anunciação” presente no livro *Nova antologia* (2003). Nosso estudo utiliza como arcabouço teórico as contribuições trazidas à baila pelos medievalistas Spina (1956) e Dronke (1978), o poeta e ensaísta Octavio Paz (1994); além dos trabalhos sobre *Neotrovadorismo* das professoras Maria Maleval (2002) e Almeida Cunha (2008). O trabalho desenvolverá uma breve análise sobre as marcas trovadorescas nos textos do autor escolhido e focalizará o poema citado em comparação com a *cantiga de amigo* dos trovadores.

**Palavras-chave:** Vinicius de Moraes. Trovadorismo. Neotrovadorismo.

---

<sup>25</sup> Mestrando em Letras pelo PPGL – UFPB.

<sup>26</sup> Professora Adjunto I do Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas da UFPB, doutora pela sandwich na Université Blaise-Pascal, em Clermont-Ferrand, na França.

**ABSTRACT:** This article aims to analyze the marks of troubadour literature in Vinicius de Moraes poetry, focusing on the dialogue between the medieval cantiga de amor and the author's poems. To do this, we will analyze the poem "A Anunciação" from the book *Nova Antologia* (2003). Our study uses as a theoretical framework the contributions by the medievalists Spina (1956) and Dronke (1978), the poet and essayist Octavio Paz (1994); and the works about Neo-troubadourism by the professors Maria Maleval (2002) and Almeida Cunha (2008). This study will develop a brief analysis of the troubadour marks in the text of the chosen author and examine more closely the poem quoted in comparison with the cantiga de amigo of the troubadours.

**Keywords:** Vinicius de Moraes; Troubadour; Neo-troubadourism.

## ***Introdução***

O carioca Vinicius de Moraes viveu de 1913 a 1980 e foi, antes de tudo, um artista consciente e inquieto. Tornou-se bacharel em Letras pelo Colégio Santo Inácio em 1929 e formou-se em Direito em 1933. Desde muito jovem foi influenciado por dois mundos que, para ele, nunca foram opostos: o erudito e o popular. Seu pai, Clodoaldo Pereira da Silva Moraes, era um ex-professor de Francês e escrevia sonetos muito influenciados pela estética parnasiana, nunca publicados em livro. Sua mãe, Lídia Cruz de Moraes, tocava piano, assim como boa parte da família materna de Vinicius. O poeta foi durante muitos anos diplomata, profissão que o levou a morar em diversas cidades como Roma, Los Angeles e Londres. Em 1969, desligado do seu cargo, passou a dedicar-se exclusivamente à poesia e à canção popular.

O autor publicou doze livros de poesia e deixou uma considerável produção que não foi publicada em vida. Além da poesia, Vinicius escreveu crônicas, reunidas nos livros *Para viver um grande amor* (1962) e *Para uma menina com uma flor* (1966), e críticas sobre cinema. O poeta teve uma exitosa passagem pelo teatro com o musical “Orfeu da Conceição”, que ganhou adaptação para o cinema e foi

premiada com a Palma de ouro, o Cannes e o Oscar de melhor filme estrangeiro do ano de 1959.

Poeta elogiado por pares como Manuel Bandeira e João Cabral de Melo Neto, o apelido de “poetinha” só pode ser entendido a partir do carinho que o diminutivo pode expressar e, nunca, como querem alguns, tomando Vinicius como um poeta menor. O autor foi fundamental para a bossa nova e por conseguinte para a música brasileira que é produzida até hoje. São suas as letras de “Garota de Ipanema”; “Chega de saudade” e “A felicidade”, versos que o eternizaram como um dos compositores de maior importância na história de nossa música.

Acreditamos que uma das possibilidades de leitura da poesia de Vinicius de Moraes é interpretá-la a partir do *Neotrovadorismo*. Se observarmos o trabalho do poeta, em linhas gerais, podemos notar a existência de dois momentos bastante distintos em sua obra, entendemos que ambos podem ser lidos como ressonâncias trovadorescas na poesia do autor. A primeira característica, presente principalmente em seus primeiros livros, *Caminho para a distância* (1933) e *Forma e exegese* (1935) – ganhador do prêmio nacional de literatura –, diz respeito a uma busca por Deus, pelo transcendental, pela metafísica a partir da religiosidade cristã, sem com isso restringir-se a ela. Há uma ligação entre o poeta e Deus, seja a busca do eu-lírico pelo divino, seja a comunhão entre o sagrado e o humano, transformando o ato de escrever em algo que transcende a razão. Sobre a mística no período medieval, afirma a pesquisadora Mariani (2009):

*Mística é então, nesse contexto, discurso sobre a relação com Deus daquele que faz um percurso que implica o envolvimento num trabalho de despojamento de si, para deixar-se transformar pelo totalmente Outro que, em sua grandeza e liberdade, é absolutamente transcendente,*

*impossível para o entendimento e o querer humanos*  
(MARIANI, 2009, p. 371).

Podemos observar tais considerações nos versos do poema “O poeta” (2008, p. 33): “O poeta é o destinado do sofrimento [...] E a sua alma é uma parcela do infinito distante / O infinito que ninguém sonda e ninguém compreende [...] o poeta não teme a morte” ou no poema “Os malditos (A aparição do poeta)” (2011, p. 83): “E que somos belos como deuses mas somos trágicos / Viemos de longe... Quem sabe no sono de Deus tenhamos aparecido como espectros”. Há, nestes dois primeiros livros, um Vinicius menos conhecido, melancólico e afeito às questões existenciais. ‘O que é o poeta’ é um assunto presente nos dois poemas citados; o eu-lírico relaciona, constantemente, o poeta, a inspiração poética ou o fazer poético com a transcendência da mística ligação com Deus. Esta face do poeta não chega a desaparecer logo em seguida, porém tais poemas tornam-se cada vez mais espaçados na sua obra.

A segunda característica é a mais conhecida do poeta, o amor. O elogio à sua amada, o sofrimento amoroso, a paixão irrefreável. Em alguns poemas o amor aparece de forma pura, platônica e em outros o amor é vinculado ao desejo sexual. Podemos observar esta exaltação ao amor nos versos da canção “Canto de Xangô”: “Amar é sofrer / Mas amar é morrer de dor [...] Me faça sofrer / Ah me faça morrer / Mas me faça morrer de amar”. Entendemos que uma possibilidade de analisar esses poemas de Vinicius de Moraes seja a partir do diálogo com o *amor cortês* dos trovadores.

Vinicius de Moraes é comumente ligado à figura do trovador, muito possivelmente por sua, já referida, ligação tanto com a canção quanto com a poesia. Além disso, um dos temas mais abordados pelo autor é a devoção e a exaltação à mulher amada, tema

reconhecidamente ligado aos trovadores. Apesar dessa associação comum de Vinicius como um trovador, ao consultarmos o banco da Capes<sup>27</sup>, não encontramos, dentre as dissertações e teses, nenhum estudo que tinha como objetivo analisar o trovadorismo presente em sua obra.

A proposta deste artigo é de analisar a relação entre o poema “A anunciação” e a cantiga de amigo trovadoresca. Antes de proceder à análise, propomos, no tópico a seguir, uma breve reiteração de alguns importantes conceitos sobre o trovadorismo e suas atualizações na arte moderna e contemporânea.

### *Neotrovadorismo: tradição e modernidade*

A história da arte é feita de rompimentos e reaproximações com estéticas anteriores; rompe-se com algumas, dialoga-se com outras. Temos o marcado exemplo do Romantismo que se desligou da tradição Árcade enquanto recorreu, muitas vezes, à estética medieval; o Romantismo, por sua vez, foi posto em xeque pelos Realistas. Uma das maiores forças criadoras da arte é exatamente essa intertextualidade, esse jogo de atração e repulsão entre as diversas formas de pensá-la e produzi-la.

No caso particular do trovadorismo, podemos observar diversos diálogos com essa estética através dos séculos que lhe sucederam. Como exemplo, citamos o medievalista Segismundo Spina (2006, p. 19) sobre Camões: “A própria gentil senhora dos sonetos camonianos não é mais que uma sobrevivência da pseudonímia poética dos trovadores, que, na observância à mesura, criaram o retrato ideal da

---

<sup>27</sup> Endereço eletrônico: <http://www.capes.gov.br/servicos/banco-de-teses>

criatura amada”. Posteriormente, Fernando Pessoa publica um poema intitulado “D. Dinis”. Segue o poema:

**D. DINIS**

Na noite escreve um seu Cantar de Amigo  
O plantador de naus a haver,  
E ouve um silêncio múrmuro consigo:  
É o rumor dos pinhais que, como um trigo  
De Império, ondulam sem se poder ver.  
Arroio, esse cantar, jovem e puro,  
Busca o oceano por achar;  
E a fala dos pinhais, marulho obscuro,  
É o som presente desse mar futuro,  
É a voz da terra ansiando pelo mar.

(PESSOA, 1936, 1972, p. 73)

Lemos, então, nos dois mais aclamados poetas portugueses, seus diálogos com o trovadorismo. Sobre o poema-homenagem ao rei-poeta D. Dinis, afirma a medievalista Maleval, em breve análise:

*O poema remete-nos para a época do rei-trovador, acentuando-lhe os presságios do futuro Império ultramarino em belíssimas imagens (dos pinhais), dotadas de cor sugestiva de riqueza (“como um trigo de Império”), movimento (“ondulam”) e som (“rumor”, “fala”, “marulho”), que se confundem com o seu cantar de “arroio”, na busca do oceano desconhecido. (MALEVAL. 2002. P 10)*

Segundo Maleval, Manuel Rodrigues Lapa, em 1933, denominou esse diálogo com a cultura medieval como *Neotrovadorismo*, termo que desde então vem sendo utilizado nos estudos referentes às ressonâncias da cultura medieval. A professora descreve essa estética da seguinte forma:

*Tal movimento neotrovadoresco – se é que podemos assim caracterizá-lo, uma vez que sem manifestos ou outro tipo de doutrinação – não fora meramente saudosista do esplendor*

*passado. Embora heterogêneo, pode ser definido como, na síntese de Xosé Manuel Enríquez, uma “recriación do universo poético medieval (ambiente e recursos formais: paralelismo, refrán, leixa-pren...) co espírito do século XX” (MALEVAL, 2002. p 21)*

Não há um manifesto do *Neotrovadorismo*, como houve nas vanguardas europeias. Não existiu ou existe uma organização articulada entre os autores para construir uma arte que resgatasse o medieval; por isso a ressalva da autora ao utilizar “movimento” para discorrer sobre o *Neotrovadorismo*. O que podemos afirmar com certeza é que diversos artistas utilizam nas suas obras um constante diálogo com os conteúdos e/ou com as formas medievais.

Entendemos que o *Neotrovadorismo* não é apenas um resgate da cultura medieval no sentido de repeti-la, imitá-la; é, antes, uma recriação, uma transfiguração dos elementos medievais. Concordamos com Maleval<sup>28</sup> quando ela afirma: “Nele [*Neotrovadorismo*] se uniriam as audácias metafóricas da poesia moderna com as velhas formas de expressão lírica, tornando-o um fenômeno também original”.

Focalizando a cultura moderna e contemporânea brasileira, é muito difícil determinar quem foi o primeiro autor *Neotrovadoresco* nacional. Porém, Maleval (2002) afirma: “embora não possamos determinar com precisão quem teria sido o seu primeiro realizador, citamos, como pioneiros, Onestaldo de Pennafort, Martins Fontes, Paulo Bonfim, Augusto Meyer”.

Tanto nas chamadas artes populares, quanto nas eruditas, diversos autores brasileiros utilizam-se do diálogo com o trovadorismo para

---

<sup>28</sup> MALEVAL, Maria do Amparo Tavares. *Peregrinação e poesia*. Rio de Janeiro: Editora Ágora da Ilha, 1999. P 83.

construir suas obras. Dentre as obras que podem ser consideradas *Neotrovadorescas*, devemos destacar a incidência desse fenômeno no nordeste brasileiro. A literatura de cordel, os cantadores e o movimento Armorial são amplamente influenciados pela cultura medieval. Poetas e prosadores como Cego Aderaldo, Oliveira de Pannels e Ariano Suassuna representam muito fortemente essa herança.

As interseções entre a cultura medieval e o nordeste brasileiro são inegáveis; basta lembrar as pelepas dos cantadores; a oralidade e musicalidade indissociáveis na poesia popular com o uso comum das redondilhas; a dimensão mítico-fantástica das narrativas orais e escritas; os romanceiros, o eco das novelas de cavalaria nas histórias, cantadas ou não, que, muitas vezes, trazem os cangaceiros como protagonistas.

No caso específico do movimento Armorial, que surgiu nos anos 1970 capitaneado pelo paraibano Ariano Suassuna, observamos um resgate à tradição nordestina a partir do diálogo com a cultura ibérica medieval. É importante frisar que o movimento Armorial busca a valorização da cultura popular nordestina. Logo o diálogo com o mundo medieval é um meio de enaltecer a sabida ligação do Nordeste com essa tradição. (Barbalho 2004)

No âmbito da canção popular brasileira, além da própria execução cantada de um texto, fato que remete, imediatamente, aos trovadores; não é raro observamos recriações trovadorescas nas obras de compositores como Caetano Veloso, Gonzaguinha e Gilberto Gil. Temos como exemplo o estudo realizado pela professora Calado (2000), no qual Chico Buarque foi descrito como um “moderno trovador”. A pesquisadora identificou nas canções do autor diversas marcas do medievo, categorizando as canções a partir dos gêneros

poéticos trovadorescos, como as *cantigas de amor* (“A Rita”, “Tanta saudade”) e as *cantigas de amigo* (“Atrás da porta”, “Olhos nos olhos”).

Dentro do universo da poesia, destacamos a importante pesquisa que Maleval (2002) desenvolveu sobre a relação do *Neotrovadorismo* e o modernismo brasileiro. O trabalho conta com uma antologia dos poetas que, segundo a autora, “praticaram as suas incursões poéticas no medievo”. Entre eles estão Cecília Meireles, Manuel Bandeira e Guilherme de Almeida.

Dentre os poetas brasileiros contemporâneos, Stella Leonardos representa um exemplo bastante interessante de como o diálogo com o trovadorismo pode ser feito de forma integral e completamente consciente, utilizando-se dos temas, das formas e até, algumas vezes, da língua arcaica. Podemos observar essa assertiva no poema que segue:

## DO CANCIONEIRO DA DESAJUDA

FLOR do ramo  
flor do ramo:  
ven cantiga.

“Ai flores, ai flores do verde pino,  
se sabedes novas do meu amigo!  
Ai Deus, e u é?”

En que seja Dona Flor  
non quero cantar d’ amor.  
Nen cantar de maldizer.  
Sou d’ agosto, vivo a gosto,  
a contragosto vos amo  
e o gosto meu é morrer.

“Ai flores, ai flores do verde ramo,  
se sabeis novas do meu amado!  
Ai deus, e u é?”

Flor sem ramo.  
Do enramado  
sen cantiga.

(LEONARDOS, 1974, p. 76)

Stella Leonardos dialoga, nesse poema, com os versos da cantiga de amigo (CBN 568, CV 171) do rei poeta D. Dinis, “Ai flores, ai flores do verde ramo”. O diálogo acontece tanto na epígrafe trazida por Leonardos, com a indicação do primeiro verso da cantiga e de sua autoria, quanto na inserção de duas estrofes da cantiga medieval, apresentadas no poema entre aspas e em estrofes alternadas, dando-lhes destaque da espacialidade na folha. É interessante observarmos a inovação em diálogo com a tradição. Percebe-se que a poeta utiliza-se do português arcaico e da redondilha maior, porém desde o título “Do cancionero da desajuda” a autora recria o sentido tradicional da cantiga. No poema de Leonardos, o eu-lírico não se envaidece do sofrimento que o amor causa, muito pelo contrário, afirma: “a contragosto vos amo / e o gosto meu é morrer”.

O descrito acima aplica-se a outros poetas modernos brasileiros. Ao dialogar com o medievo não perdem a marca moderna de suas obras. Sobre a poesia moderna brasileira Maleval afirma:

*No Brasil, mesmo os líderes do Modernismo – movimento que propugnava uma arte nacionalista, ligada à sociedade tecnológica, caracterizada pela liberdade de ideias e de formas, pela ruptura com o passado europocentrista – souberam aproveitar a herança das nossas origens líricas, como o próprio Mário de Andrade, que se dizia “um tupi tangendo um alaúde” (Andrade, 1987, p. 83). Por exemplo,*

*em alguns dos seus poemas de Lira paulistana, é visível o diálogo com Martin Codax, jogral galego do século XIII, que imortalizou para todo o sempre as “ondas do mar de Vigo” em letra e música (Maleval, 2002, p. 28-34).*

Pensando que o movimento modernista execrava toda a arte que se embebesse do estilo lusitano – incluindo, talvez erroneamente, o aclamado Machado de Assis –, as incursões dos poetas modernistas em uma tradição literária galego-portuguesa podem parecer, inicialmente, contraditórias com os preceitos do movimento. Maleval nos esclarece, contudo, acerca desse estranhamento:

*O Trovadorismo medievo, diga-se de passagem, não fizera parte da tradição literária portuguesa incorporada pelos brasileiros e combatida pelos modernistas. Isto porque, após séculos de desconhecimento, os Cancioneiros galaico-portugueses apenas em fins do século XIX e inícios do XX foram publicados, a partir dos manuscritos medievos e tardo-medievos; o que tornou possível o advento do Neotrovadorismo. (Maleval, 2002, p. 28-34).*

Entre os autores modernos brasileiros que podem ser lidos através dos olhos do *Neotrovadorismo* está o poeta focalizado na nossa análise, Vinicius de Moraes. Apesar de o autor não ter sido incluído na seleção, já referida nesse trabalho, realizada por Maleval, é possível observar, tanto nas poesias cantadas, quanto nas poesias dos livros, diversas recorrências às temáticas ligadas ao medievo, como explicitamos no decorrer deste trabalho.

A pesquisadora Sílvia Marisa Almeida Cunha (2008) cita a tipologia organizada pela medievalista Teresa López sobre os *neotrovadores*; para López é possível categorizar o *neotrovadorismo* em três tipos. São eles:

*1) aquela que reproduz mimeticamente os modelos da poesia medieval;*

- 2) *aquel que recria a atmosfera, ambiente, símbolos, estrutura e procedimentos de tipo paralelístico, que obrigam a ler estes textos em confronto coa lírica medieval;*
- 3) *aquel que utiliza fórmulas e estilemas medievais, ben polo seu carácter falsamente popular e/ou exótico para construir imaxes vanguardistas (simbolistas, criacionistas e mesmo surrealistas) ben polo carácter lúdico dentro das correntes neopopularistas de vanguarda (LÓPEZ apud CUNHA 2008, p. 30-31)*

Almeida Cunha (2008) aponta para uma problemática na tipologia feita por Teresa López: há uma dificuldade em distinguir claramente as duas últimas categorias, tendo em vista que elas podem coexistir na mesma composição. Além disso, a autora discorre sobre as composições “cuja forma e musicalidade nos remetem, de imediato, para os códigos fónico-rítmicos explorados pelos trovadores medievais, sem que haja, ao nível temático, qualquer aproximação” (CUNHA, 2008, p 10), que não são contempladas pela tipologia referida. A autora sugere, então, uma revisão da tipologia proposta por Teresa López:

- 1) *composições que evidenciam uma reprodução mimética, onde, aliando os temas à forma, encontramos uma reprodução quase perfeita das cantigas trovadorescas;*
- 2) *composições onde se evidencia a referência ao universo trovadoresco, através do reavivamento dos seus símbolos e personagens, versos ou expressões, que podem variar entre uma ou mais referências (incidindo a sua manifestação no plano temático ou vocabular);*
- 3) *composições que manifestam uma aproximação formal muito evidente, evocando, de imediato, no leitor a sonoridade da lírica medieval, estatuindo, porém, um efeito de estranhamento anacrónico, uma vez que, ao nível temático, se distanciam das referidas cantigas. (CUNHA, 2008, p 10)*

Pensando nessa tipologia, entendemos que Vinicius de Moraes se enquadra no segundo grupo. Os textos do poeta dialogam com elementos medievais como o *amor cortês*, sem reproduzir, via de regra, as estruturas formais das cantigas trovadorescas e sem utilizar-se da língua arcaica; diferentemente do que acontece, por exemplo, com alguns poetas brasileiros, como é o caso de Stella Leonardos, acima referida. O autor dialoga em sua poesia com o universo medieval, sem com isso restringir os sentidos do poema apenas para esse diálogo. Um poema de Vinicius de Moraes em que o eu-lírico dialogue com a vassalagem amorosa, com a exaltação à amada, pode ser analisado como uma obra *neotrovadoresca*, mas não terá seu entendimento restrito aos leitores que dispõem de conhecimento acerca das cantigas provençais.

Para esclarecermos uma das incursões *Neotrovadorescas* na poesia de Vinicius de Moraes, analisaremos a seguir o poema “A anunciação”.

### ***A anunciação: o cantar feminino de Vinicius de Moraes***

O poema “A anunciação”, presente na *Nova antologia poética* (2003), é um dos diversos textos de Vinicius de Moraes em que é possível encontrar as ressonâncias da poesia trovadoresca em sua obra. Neste poema, em particular, analisaremos suas similitudes com a *cantiga de amigo* trovadoresca. Vamos ao poema:

## A anunciação

- 1 Virgem! filha minha
- 2 De onde vens assim
- 3 Tão suja de terra
- 4 Cheirando a jasmim
- 5 A saia com mancha
- 6 De flor carmesim
- 7 E os brincos da orelha
- 8 Fazendo tlintlin?
- 9 Minha mãe querida
- 10 Venho do jardim
- 11 Onde a olhar o céu
- 12 Fui, adormeci.
- 13 Quando despertei
- 14 Cheirava a jasmim
- 15 Que um anjo esfolhava
- 16 Por cima de mim...

No poema acima fica visível o diálogo entre duas vozes femininas, o que nos remete, imediatamente, à *cantiga de amigo*, “gênero poético cultivado pelos trovadores, cuja principal característica é a expressão dos sentimentos através de um eu-lírico feminino” (CALADO, 2000, p 24). Os conceitos desse gênero poético serão desenvolvidos, mais detalhadamente, durante a análise do poema. No texto de Vinicius de Moraes é evidente um diálogo entre a donzela e sua mãe. Sobre os diálogos presentes nessas *cantigas* afirma Calado:

*Num universo estritamente feminino, longe inclusive da figura paterna, a Cantiga de Amigo se desenvolve com o desabafo amoroso de uma donzela, ora a uma amiga ou irmã; ora à sua mãe, que nem sempre é conivente com ela; ora ao próprio namorado ou amante, numa espécie de debate amoroso; algumas vezes, o desabafo é dirigido às ondas do mar ou ao rio. (CALADO, 2000, p 25)*

O diálogo entre a donzela e uma confidente é bastante comum entre as *cantigas de amigo*, como afirma Dronke (1978, p. 111): “Es especialmente en las canciones que la muchacha dirige a su confidente, su madre, donde puede verse hasta qué punto de complicación porían llegar sus sentimientos”.

No plano formal podemos atentar para a regularidade dos versos, ritmo, métrica e rima. É notável sua cadência quando o poema é lido em voz alta. Essa musicalidade é resultante da alternância regular entre as sílabas fortes e fracas. Não menos responsável por isso é a rima presente em todos os versos pares. O poema é formado, desde o título, por versos de cinco sílabas, o que nos remete à poesia provençal, como afirma Goldstein (2006, p. 33): “O verso de cinco sílabas, ou redondilha menor já era empregado na Idade Média pelos poetas portugueses nas cantigas de amor e de amigo”.

A semelhança formal com o cancionero popular pode ser percebida se compararmos o poema com algumas marcas desse gênero, como a presença da rima soante apenas em versos alternados; estrutura binária do verso, onde cada dupla de versos formam, sintaticamente, uma só frase (VAN WOENSEL, VIANA, 1998, p. 126).

Uma característica muito presente no trovadorismo é a ligação com a religiosidade. No poema analisado existe um discurso religioso que atravessa o texto. O título “A anunciação” remete, inevitavelmente, à visita do anjo Gabriel à Maria, avisando-a de sua gravidez. No primeiro verso, a mãe diz “Virgem!”, que pode ser analisado, em sua pluralidade de sentido, como uma expressão exclamativa ou como uma alusão à Maria, o que muito se ajusta à poesia provençal, pois muitas vezes a exaltação da mulher fora

canalizada para o símbolo religioso da virgem. Sobre isso desenvolve Spina:

*A musa trovadoresca passa a ser dirigida pelo extra oficial da Igreja, derivando então para o lirismo contemplativo da Virgem; as condições favoreciam essa derivação, pois o serviço cavalheiresco, humilde e genuflecto, que prestava o vassalo, o home-lige, diante de sua dama, tinha o seu correspondente religioso na genuflexão dos fiéis diante da virgem. (SPINA, 1956. p 23)*

As referências à religiosidade cristã aparecem, por exemplo, com o surgimento da figura do anjo no 15º verso. Porém nesse poema os termos referentes à religiosidade não têm a mesma função daqueles frequentemente encontrados nas cantigas de amor, com uma forma de exaltação da virgem Maria. Podemos pensar aqui que o termo “Virgem” funciona, antes, como intertexto para antecipar ao leitor questões relativas à virgindade da dama. Tais insinuações vão se intensificando ao longo do poema através de imagens que sugerem uma possível defloração da donzela.

Há no poema uma forte presença da natureza, em vários versos espalham-se palavras como terra, jasmim, flor, jardim e céu. Na poesia provençal, não apenas nas *cantigas de amigo*, como também nas *cantigas de amor*, é muito presente a correspondência entre a dama e a natureza, seja ao seu estado emocional, seja à caracterização da sua interlocutora, seja do próprio eu-lírico.

O poema estrutura-se em duas partes: os primeiros oito versos constituem a fala da mãe e os versos seguintes correspondem à resposta da filha. A mãe, preocupada, pergunta onde estivera a filha que chega agora “tão suja de terra / cheirando a jasmim / A saia com mancha / de flor carmesim”. Pensando na forma que a mãe descreve o estado da filha, o jasmim é, segundo o dicionário Aurélio (2000), “Flor

alva, perfumadíssima”; e o carmesim<sup>29</sup>, “Cor carmesim, associada pela sua intensidade à cor do pecado”, como nos aponta a passagem bíblica no livro de Isaias 1:18: “Vinde, pois, e arrazoemos – diz o Senhor. Ainda que vossos pecados sejam como a escarlata, eles se tornarão brancos como a neve; ainda que sejam vermelhos como o carmesim, se tornarão como a lã.”. Então, a filha volta à presença da mãe, cheirando a uma flor esbranquiçada, toda suja de terra e com uma mancha vermelha no vestido. Estabelece-se, então, a dúvida sobre a desfloração da virgem.

Na segunda metade do poema, a filha responde à mãe onde estivera durante esse tempo: “Venho do jardim / Onde a olhar o céu / Fui, adormeci. / Quando despertei / Cheirava a jasmim / Que um anjo esfolhava / Por cima de mim...”. A *amiga* relata à mãe que, quando acordou, um anjo esfolhava jasmim por cima dela. A flor esbranquiçada, utilizada tanto pela mãe quanto pela filha, alude, provavelmente, ao sêmen. Aqui o anjo da anunciação não apenas comunica a gravidez da virgem, como no texto bíblico, mas uma metáfora possível é a de que o anjo seja o protagonista da possível desfloração da donzela.

Outro fato que merece atenção nesse contexto da religiosidade é o lugar em que a “donzela” afirma ter estado com o anjo. No décimo verso, a filha declara que vem do “jardim”; dentro da construção do poema podemos, perfeitamente, analisar esse jardim como uma referência ao Éden, sendo assim, ao pecado original. Essa interpretação vai ao encontro da desfloração da virgem. A importância do jardim, ou pomar, não fica apenas no intertexto religioso. Na literatura cortês, o jardim é o espaço das delícias, de sensualidade, do

---

<sup>29</sup> Ver: <http://www.bibliaonline.com.br/acf/is/>

encontro dos amantes, local fechado, secreto. Sobre a representação desse segundo jardim, afirma Ronchetti:

*Na descrição poética, o jardim é, então, um espaço fechado em que se entra por uma porta, circundado por um muro que separa o que está dentro do que está fora, a realidade exterior e a interior: o espaço do jardim é um fresco alegórico de um lugar sem tempo, lugar da eterna primavera, sempre cheio de frutos e flores que não conhecem a caducidade. (RONCHETTI, 2009, p 269)*

O jardim ocupa, no poema, uma função de visível polissemia: a insinuação da desfloração da donzela dialoga com o intertexto religioso que se forma desde o título, remetendo, imediatamente, à mística cristã da Virgem mãe de Deus, que fora assim anunciada por um anjo.

Como foi possível observar durante a análise, o poema pode ser lido como um texto *Neotrovadoresco*, o que fica claro tanto do ponto de vista formal quanto temático. Dentre as diversas fontes que o poeta Vinicius de Moraes nutriu sua obra poética uma delas foi, sem dúvidas, a poesia provençal.

### ***Considerações finais***

Vinicius de Moraes tem uma respeitável obra na poesia e na canção popular. O poeta tem sua obra marcada pela mudança, pela diversidade. José Castello, na biografia *Vinicius de Moraes: O poeta da paixão* (1994, p. 20), afirma que Vinicius foi rejuvenescendo com os anos. O jovem conservador e direitoista passou a ser um ateu de esquerda e terminou a vida confortável com o misticismo dos Orixás. A sua obra, sem dúvidas, reflete estas mudanças ideológicas.

Um homem que viveu e produziu entre o popular e o erudito, que entre o atrito desses dois mundos fez sua obra poético-musical. Na obra de Vinicius existem poemas que dialogam com a metafísica, outros com as representações amorosas, alguns de desejo sexual avassalador e ainda aqueles em que a crítica social ganha força no lirismo do poeta.

Entendemos que uma face do camaleônico Vinicius de Moraes é a do trovador. Além de o autor fazer poesias para serem cantadas, seus versos promovem um diálogo possível com a lírica trovadoresca. O amor integral dos trovadores encontra eco no Amor Total de Vinicius. A devoção do eu-lírico à amada, o elogio àquela mulher acima de todas as outras, a entrega incondicional ao amor como forma de vida, tal qual o código dos trovadores.

### ***Referências***

BARBALHO, A. Estado, mídia e identidade: políticas de cultura no Nordeste contemporâneo. In: ALCEU – v. 4 – n. 8 – p. 156-167 – jan./jun. 2004.

CALADO, L. E. de F. **Chico Buarque: um moderno trovador**. João Pessoa: Ideia, 2000.

CARPEAUX, O. M. **História da Literatura Ocidental**. Rio de Janeiro: Cruzeiro, 1961.

CASTELLO, J. **Vinicius de Moraes: o poeta da paixão, uma biografia**. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.

DRONKE, P. **La lírica en la Edad Media**. Barcelona: Seix Barral, 1978.

GIL, D. V. **A poesia esparsa de Vinicius de Moraes**. Rio de Janeiro: UFRJ/FL, 2009.

GOLDSTEIN, N. **Versos, sons e ritmos**. São Paulo: Ática, 2007. (Série Princípios, v. 6)

HOMEM, W. ; DE LA ROSA, B. **História das canções**. São Paulo: Leya, 2013.

LEONARDO, S. **Amanhecência**. Rio de Janeiro: Aguilar; Brasília: INL, 1974.

MALEVAL, M. do A. T. **Peregrinação e poesia**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 1999.

\_\_\_\_\_. **Poesia medieval no Brasil**. Rio de Janeiro: Ágora da Ilha, 2002.

MARIANI, C. B. Mística e Teologia: desafios contemporâneos e contribuições. **Atualidade Teológica**: Revista do Dpto. de Teologia da PUC-Rio, Rio de Janeiro, ano XIII, n. 33, set. a dez. 2009. Disponível em: <[http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/rev\\_teologia.php?strSecao=input0](http://www.maxwell.lambda.ele.puc-rio.br/rev_teologia.php?strSecao=input0)>. Acesso em: 25 jun. 2014.

MONGELLI, L. M.; VIEIRA, Y. **A estética medieval**. Direção de Massaud Moisés. Cotia, SP: Editora Íbis, 2003.

MORAES, V. de. *Forma e exegese / Ariana, a mulher*. São Paulo: Companhia das Letras, 2011.

\_\_\_\_\_. *Livro de sonetos*. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

\_\_\_\_\_. *Nova antologia poética*. Org. Antonio Cicero e Eucanaã Ferraz. São Paulo: Companhia das Letras, 2003.

\_\_\_\_\_. *Novas poemas (II)*. São Paulo: Companhia das Letras, 2012.

\_\_\_\_\_. *Novos poemas / Cinco elegias*. São Paulo: Companhia das Letras 2012.

\_\_\_\_\_. *O caminho para a distância*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

\_\_\_\_\_. *Poemas, sonetos e baladas e Pátria minha*. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

OSAKABE, H. *Textos medievais e portugueses e suas fontes*. São Paulo: Humanitas, 1999.

PAZ, O. *A dupla chama*. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1994.

POUND, E. *ABC da literatura*. 11. ed. Tradução de Augusto de Campos. São Paulo: Cultrix, 2006.

RONCHETTI, C. Do jardim místico ao jardim profano: Para uma leitura dos jardins medievais portugueses. *Revista de história da arte*, n.º 7 – FCSH-UNL, 2009.

SPINA, S. **Apresentação da Lírica Trovadoresca**. Rio de Janeiro: Livraria Acadêmica, 1956.

\_\_\_\_\_. **Era Medieval**. Rio de Janeiro: DIFEL, 2006.

VAN WOENSEL, M.; VIANA, C. **Poesia medieval**: ontem e hoje. João Pessoa: Editora da UFPB. 1998.

VILHENA, M. da C. A duas ‘cantigas medievais’ de Bandeira. Separata da *Revista do Instituto de Estudos Brasileiros*, 17: 51-66. São Paulo: USP, 1975.

Aprovado em 17 de março de 2016.

# A EXPERIÊNCIA DOS FATOS DE 1964 E 1968 E A POÉTICA DE HÉLIO PELLEGRINO

*The experience of the events of 1964 and 1968 and the poetics of Hélio Pellegrino*

Gabriela Kvacek BETELLA<sup>30</sup>

UNESP

[gabrielakvacek@uol.com.br](mailto:gabrielakvacek@uol.com.br)

**RESUMO:** Este ensaio prioriza a produção poética de Hélio Pellegrino (1924-1988) e procura estabelecer relações entre os seus poemas dos anos de 1940 e os que rodeiam os acontecimentos de 1964 e 1968, especialmente quando o psicanalista mineiro atuou intensamente na imprensa e nas manifestações públicas (como o movimento estudantil), produzindo artigos que atacavam a ditadura, determinantes para a sua prisão em 1969. Um dos objetivos aqui é revelar a dimensão da violência assimilada e explicada por Hélio Pellegrino através dos seus poemas, cuja linguagem passa por um processo de contenção e refinamento paralelo ao desenvolvimento do seu ensaio, na busca da exposição dos fatos, do entendimento do meio pela via filosófica e, ao mesmo tempo, da reavaliação íntima.

**Palavras-chave:** Hélio Pellegrino. Poética. Ensaio. Resistência. Ditadura militar.

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

**ABSTRACT:** This essay focuses on the poetical production of Hélio Pellegrino (1924-1988) and aims at establishing relationships between his poems from the 1940's and those that permeate the events of 1968 and 1968, especially when the psychoanalyst from Minas Gerais acted intensely in the press and in public manifestations (as in the student movement), producing articles that attacked the dictatorship that were decisive for his imprisonment in 1969. One of the objectives of the present paper is to reveal the dimension of the violence assimilated and explained by Hélio Pellegrino through his poems, whose

---

<sup>30</sup> Professora Assistente no Departamento de Letras Modernas da FCL-UNESP-Assis.

language goes through a process of contention and refinement parallel to the development of his essays in its search for the exposition of the facts, for the understanding of the environment by means of philosophical means and, at the same time, for the innermost reappraisal.

**Keywords:** Hélio Pellegrino. Poetics. Essay. Resistance. Militar regime.

*Há dois tipos de violência, qualitativa e eticamente distintos. A violência do opressor é sempre imoral, liberticida e aviltante da condição humana. A violência do oprimido pode ser ética, libertadora e dignificante. Desconhecer esta diferença é fazer o jogo do opressor, na medida em que se condena, sem discriminação, a violência legítima, a serviço da liberdade.*

Hélio Pellegrino

Hélio Pellegrino foi psicanalista, escritor, polemista e sobretudo um grande amigo dos que partilharam sua convivência mais íntima. Seus gestos e seus discursos marcaram reuniões animadas, assim como sua presença deixava qualquer conversa permeada de paixão por causas muito diversas – tudo podia ser tocado e transformado pelo rigor e pela resistência de Hélio, inclusive as declarações de cunho afetivo, como a sua conhecida definição sobre a amizade que unia profundamente o psiquiatra mineiro a Fernando Sabino, Otto Lara Resende e Paulo Mendes Campos:

*Há quarenta anos. Nós somos amigos há quarenta anos. Eu acho isso uma coisa espantosa. [...] Eu insisto nessa cronologia porque isso é um fato espantoso num tempo de bombas, de violência, de fratricídio e de homicídio; nós somos imperturbavelmente amigos há mais de quarenta anos. Então eu reivindico para nós nada mais nada menos que o*

*Prêmio Nobel da Paz. Nós constituímos o verdadeiro milagre brasileiro. (RESENDE, 2006).*

Sobre a atividade poética, Hélio declarou que tinha “uma inteligência de poeta. Você gesta o poema e ele estoura sem exigir um trabalho braçal. Existe independentemente da sua vontade.” A poesia, segundo o psicanalista, é a forma mais nobre da linguagem, antianalítica, “mas um coágulo da existência”, com uma plurissignificância inesgotável e sintética (RANGEL, 1981, p. 115). Retomando uma investigação sobre a escrita de Hélio Pellegrino, exploramos aqui alguns aspectos daquela inteligência poética com a consciência de que a produção de Hélio não cabe na definição de poeta bissexto elaborada por Manuel Bandeira em 1946. Do mesmo modo, precisamos advertir que nossa atividade crítica não é especialista na análise e interpretação poética. Com tais ressalvas, esperamos contemplar momentos da produção do autor integrando a poesia à prosa, levando em conta que reside nesse procedimento a essência da escrita de Hélio.

Em 1945 Hélio havia escrito a “Carta-poema”, dirigida a Fernando, Otto e Paulo com tom nostálgico, lamentando a separação, a inexorabilidade e as contradições, iniciando uma aposta que nunca terminaria. Numa carta para Otto, no ano seguinte, Hélio exploraria algumas das mesmas incoerências necessárias para o convívio, para a reflexão sobre a vida. É possível tratar-se de uma explicação da gênese do poema aos amigos. Colocadas em prosa íntima, as contradições podem esclarecer as várias formas de discurso praticadas por Hélio, enquanto parecem constituir poema em prosa, como a tentar afirmar que através do contraditório é possível visualizar valores sublimes, e este é o modo estimulante de viver, ou de “perder a vida”:

*Por que isso, meu amigo? Por que é que o tempo carrega consigo não sei que misterioso germe, que aos poucos vai nos dando a impressão de que crescemos, e nos dilatamos, quando na verdade nos dissolvemos, nos liquefazemos, nos perdemos. Por que é que o tempo não é apenas o ar que nos envolve, numa marcha luminosa para a imperecível unidade?*

*O erro está em nós mesmos, Otto, na nossa pequenez irremovível, na nossa incapacidade evangélica de “perder a vida”, como diz você. Em nome de ilusões, em nome de compromissos com o mundo, em nome de fatalidades biológicas, em nome de gloriolas vãs, em nome da medicina ou do direito, em nome de cartórios, edifícios, praias, orlas, lagoas, em nome da moral e da família, em nome de uma dignidade incompreensível, em nome especialmente de coisas inomináveis, perdemos aquilo que é o mais puro de nós mesmos, o mais lírico, o mais livre, o mais liberto, o melhor de nós mesmos, o que nos salva da morte e nos transfigura. (PELLEGRINO, 2004b, p. 19-20).*

Também é para Otto que Hélio envia, em novembro de 1947, o *Livro da Amiga*, com 42 poemas que permaneceram quase na totalidade inéditos, dedicados a Maria Urbana Pentagna Guimarães, com quem Hélio se casa no ano seguinte. Apenas oito desses poemas apareceram em edição de 2004, e há boas amostras dos necessários contrastes de imagens e sentimentos para a expressão adequada, como as referências constantes à complexidade contida na simplicidade, ou como no caso sintético do verso “Meu desespero e meu amor se confundem” (PELLEGRINO, 2004a, p. 7).

Fernando, Otto e Paulo transferiram-se para o Rio de Janeiro no início dos anos de 1940. Hélio ficou em Belo Horizonte até 1952. Fez Faculdade de Medicina e dedicou-se à política de modo arrematador, apoiando a UDN e a candidatura a presidente do brigadeiro Eduardo Gomes, além de ser indicado para a disputa de uma vaga para Deputado Federal em 1945. Foi uma campanha de quinze

dias, e por pouco Hélio não foi eleito. No ano seguinte, em viagem ao Rio, Hélio conhece Mário Pedrosa, que será o amigo e companheiro com quem, anos mais tarde, irá se filiar ao Partido dos Trabalhadores. Ainda em 1946, Hélio abandona a UDN por defender a reforma agrária, não incluída nas diretrizes do partido. Passa a ser um dos fundadores da Esquerda Democrática, ligada ao Partido Comunista. Em 1947 forma-se em Medicina, recebendo de Carlos Drummond de Andrade a seguinte saudação, conforme observa Paulo Roberto Pires: “Não sei se você será um médico razoável, mas estou certo de que o seu instinto poético, tão profundo, saberá fazer da medicina uma coisa bela.” (PIRES, 1998, p. 15).

No mesmo ano de 1947, Hélio enviou um livro de sonetos seus, cópia única, a Murilo Mendes, numa intenção de diálogo com o poeta e amigo, já residente no Rio de Janeiro e que seria, anos depois, um crítico de arte bastante afastado das exigências acadêmicas, conhecido pela incorporação da expressão poética em seus artigos críticos. Wilson Figueiredo, Autran Dourado e Sábato Magaldi, membros do grupo literário Edifício, com revista de mesmo nome, publicaram dois poemas de Hélio num pequeno livro. São os textos “Deixe que eu te ame” e “Poema do Príncipe Exilado”. Este último, dedicado a Mário de Andrade e escrito em setembro de 1944, já trazia na forma a multiplicidade e as antíteses de um raciocínio revelador, maleável, como a querer dar conta de todas as expectativas e conclusões através das imagens utilizadas. Vale reproduzi-lo aqui integralmente, para se notar a assimilação das diretrizes do escritor paulistano, provavelmente devido ao contato que já se estabelecera àquela altura entre Mário e os “vintanistas” mineiros:

Quem sou eu que agora se repete?  
Quem sou eu que me debruço nas janelas indevassáveis,  
Procurando o movimento das rosas do outro lado?  
Quem sou eu que repouso nos divãs esquecidos,  
Tranquilo como uma asa que o sono para sempre abriu?  
Quem sou eu que atravesso a meia-noite de uma rua,  
Tateando com cuidado um corpo sem perfume?  
Quem sou eu que me devoro a cada golpe,  
Sábio e forte no silêncio dos pequenos quartos sem luz?  
Quem sou eu que no bailado do martírio  
Uma dama sem rosto abandonou,  
Entre rendas e cadeiras de uma cor sem tempo?  
Quem sou eu que conhece nos jornais  
O segredo de um relógio debruçado  
Sobre a cabeça de um morto, claro e aberto como um lírio?  
Quem sou eu que na noite da alegria  
Visita os velhos pergaminhos de família,  
As cortinas da infância, os passos do fantasma,  
E sem sono se recolhe nas praias de outro tempo?  
Quem sou eu que beijou a lapela do afogado,  
A pérola, a gravata, o anel cravejado?  
Quem sou eu que de repente abre uma porta,  
E se esquece e responde pelo nome: DESVAIRADO!!  
Quem sou eu que amanhece de luto entre jornais,  
E pela noite traz um cravo e um sorriso no automóvel?  
Quem sou eu que respiro entre escuros volumes,  
Frios de fria morte encadernada?  
Quem sou eu que com um alfinete adormece a amada,  
Para cruzar descalço os ladrilhos transversais,  
À procura de passado?  
Quem sou eu que me guardo nos largos armários de família,  
Como roupa sem tato, envilecida pelo tempo?  
Quem sou eu que me percebo estátua e falcão,  
Ao lado de um velho fraque que murmura: ela virá!  
Quem sou eu que um dia, no encontro das cinco,

Sem razão exclamou: pura, púrpura!  
Sem que ela trouxesse nas mãos a pérola e o segredo?  
Quem sou eu que me perco numa esquina,  
Desdobrado entre mágoa e cinza fria?  
Quem sou eu que atravesso um rio escuro,  
E entre as águas revejo um rosto antigo?  
Quem sou eu que o luar fere de gritos,  
Nas corridas por entre os edifícios  
Hirtos de fria cal, quem sou eu que me afogo,  
Ajoelhado e sensível nas vertentes,  
Entre falas e sinais desconhecidos?  
Quem sou eu que viajo num navio  
Amargo, a percorrer praias sem nome?  
Quem sou eu que é criança entre barqueiros,  
Fogo no monte, música na relva,  
Orvalho e dor nos lábios desamados,  
Parceiro sem jogo, chuva e pranto de invernada,  
Sorriso decepando o azul e mais além.

2

A resposta.  
No azeite, na cal, na nostalgia: a resposta.  
Nos gerânios, nas cartas do correio: a resposta.  
Nas ramagens, nas cinzas, no soluço: a resposta.  
Nos telhados, nas chuvas que umedecem  
a voz dos galos ébrios de esperança: a resposta.  
No frio que anoitece uma cidade,  
Na bruma devorando os edifícios: a resposta.  
Na calma sem segredo, no sorriso  
Molhando a noite de um calor amigo: a resposta.  
Nas sirenes das torres, na conversa  
De um suicida pelas sacristias: a resposta.  
No soluço do piano, no acento  
Grave da mão que em chamas se transforma: a resposta.  
Nos postais coloridos, no recorte

Da amada entre cartazes: a resposta.  
No trabalho das mãos, no corpo agudo  
De injustiças e golpes: a resposta.  
No sangue do oprimido, na bandeira  
Que do Oriente nasce como estrela: a resposta.  
No trigo para todos, no ruído  
Das carruagens de pão na madrugada: a resposta.  
No ódio pelo suor, na voz que sobe  
De cifras congeladas: a resposta.  
No vinho da traição, na mesa branca  
Onde gordos convivas se divertem: a resposta.  
Na casa em construção, nos pulmões exauridos  
De fuligem e de olhos perfurados: a resposta.  
Nos cânticos, na púrpura dos bispos,  
Nas igrejas, no aço dos martírios: a resposta.  
Na água que golpeia o corpo aberto,  
Na camisa sem sangue do afogado: a resposta.  
Na mão que arranca o cetro do bandido,  
Falso senhor dos campos: a resposta.  
Na esperança dos olhos, no sorriso  
Da boca de criança em tempo novo,  
Nas auroras sem gosto de alga e peixe  
Soterrados pela guerra: a resposta.  
Setembro, 1944 (PELLEGRINO, 1947, p. vii-xvi).

As sensações confundidas pelas lembranças despertadas intensificam-se na segunda parte do poema, onde também se incorpora o sentimento de justiça, a partir do eu-lírico e a busca de sua verdade, até a justiça coletiva. É possível notar evocações de Mário de Andrade, tanto no “desvairado” pelo qual o eu-lírico diz atender, quanto numa presença de “Eu sou trezentos...”<sup>31</sup>, não somente pela certeza da

---

<sup>31</sup> Eu sou trezentos...  
(7-VI-1929)

“resposta”, mas pela mesma disposição da busca, que em Hélio ultrapassa a dimensão lírica. O poema dedicado ao amigo revela um esforço do eu-lírico de entender-se utilizando a palavra que baseia o seu meio. O sujeito sai de sua dimensão reduzida a si mesmo, dos limites do subjetivo, segundo o sentido mais tradicional do gênero lírico, para alcançar-se e definir-se, ao máximo, no mundo objetivo. Isso quer dizer que a busca poética não contempla a linguagem cifrada e sintética, e vai na direção do exagero dissertativo. Essencialmente, as manifestações líricas de Hélio mantêm as características essenciais cuja tônica é a expressão individual. No entanto, seu fazer poético segue uma trajetória orientada pelo entendimento da realidade que o circunda, e por uma necessidade insaciável de explicá-la.

Theodor Adorno destaca aspectos do “vigor coletivo da lírica contemporânea” contrapondo-os aos da lírica tradicional, com o cuidado de averiguar a relação entre as manifestações individuais do sujeito e o sentido coletivo dos aspectos sociais manifestados no gênero lírico (ADORNO, 2003, p. 65-89). O sujeito poético “sempre

---

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,  
As sensações renascem de si mesmas sem repouso,  
Ôh espelhos, ôh! Pireneus! ôh caiçaras!  
Si um deus morrer, irei no Piauí buscar outro!

Abraço no meu leito as melhores palavras,  
E os suspiros que dou são violinos alheios;  
Eu piso a terra como quem descobre a furto  
Nas esquinas, nos táxis, nas camarinhas seus próprios beijos!

Eu sou trezentos, sou trezentos-e-cincoenta,  
Mas um dia afinal eu toparei comigo...  
Tenhamos paciência, andorinhas curtas,  
Só o esquecimento é que condensa,  
E então minha alma servirá de abrigo.  
(ANDRADE, 1966, p. 157).

representa um sujeito coletivo muito mais universal” e mantém uma relação “com a realidade social que lhe é antitética”, o que exige da interpretação muito mais que a análise dos elementos formais do texto, pois a matéria social pede elucidação, na medida em que está incorporada na composição, assim como o seu tempo histórico (ADORNO, 2003, p. 78). A lírica de Hélio Pellegrino, que ultrapassa seus poemas, parece apostar no sujeito coletivo, embora mantenha a voz muito próxima ao mundo narrado. Noutras palavras, a força poética de Hélio reside na intensificação do eu lírico e na desistência da voz épica para que a matéria social e histórica apareça com mais intensidade, porque vivenciada pelo sujeito.

No “Soneto” de 1947 estão presentes a permanente inquietação e o sentimento que Hélio transformava continuamente em práxis. Imagens e linguagem relativas à destruição, ao sepulcro, tornam o poema significativo no que tange ao período de mudança, de passagem:

Alguma coisa vai despedaçar-se  
em mim. Tremem bandeiras degoladas.  
Mastros acostumados às lufadas  
do mar rangem no rumo de quebrar-se.

O temporal vem perto. Abandonar-se  
ao queixume das ondas agitadas  
seria bom, talvez. Desesperadas,  
choram luas enfermas de afogar-se.

E há confusões. E há gritos. E há gemidos  
de estrelas violentadas, e alaridos  
de cães em bando na procura de ossos.

E há vômito nas vagas, e há destroços  
amargos, nunca mais recuperados,  
e há solidão de espelhos sepultados.  
Belo Horizonte, 21/8/47 (PELLEGRINO, 1993, p. 151)

Conforme se observa, o poema está em plena utilização da síntese metafórica, porém a flexibilidade das imagens utilizadas por Hélio em seus poemas proporciona uma compreensão disposta a esgotar o tema, e o processo se materializa na recepção do leitor. Nos artigos, ao manipular grande arsenal de imagens e associações, a prática de Hélio será muito parecida. O resultado é a intensidade quase sensorial, aliada à busca de figurações para dominar matéria e espírito, passíveis de identificação pelo leitor. O desenvolvimento do ensaio de Hélio Pellegrino também alia a prática de esgotar os recursos no tocante aos conceitos e explicações dos mesmos (alguns deles, bastante repisados pela crítica social de orientação de esquerda após os anos de 1960). Hélio sempre demonstrou o entusiasmo pela palavra, utilizando-se do máximo dos recursos dela para explicar as causas que abraçou, ou simplesmente para dissertar sobre um tema que julgava importante ou decisivo para o momento em que escrevia. À parte de tudo isso, resta destacar a capacidade de seus artigos permanecerem no tempo.

A partir da década de 1950, Hélio passou a publicar frequentemente em jornais e revistas. Durante o ano de 1952, escreveu em *O Globo* crônicas não assinadas. Entre 1953 e 1954, colaborou na revista *Flan*, em duas seções: “Flan sabe tudo” e “Flash psicológico”. Contudo, a psicanálise era muito importante para Hélio e, desse período até o início dos anos de 1960, ele se empenha na sua análise didática, primeiro com Iracy Doyle e depois com Anna Katrin Kemper. Os poemas, assim como os artigos, são esporádicos, na imprensa

carioca e no Suplemento Literário do Jornal *Minas Gerais*. Logo após o golpe de 1964, um poema de Hélio reafirma sua lógica multidimensional e lúcida, mesmo sob a intensidade dos sentimentos envolvidos:

### **A Cólera-Esperança**

Atiro-a contra as quinas erguidas desta madrugada,  
contra estes edifícios enormes, parados  
contra o cinza do céu sujo como o sabão que lava o piso dos  
botequins ao fim da noite.

Atiro-a contra o cansaço do mundo,  
contra o meu próprio e inenarrável cansaço,  
atiro-a em nome da utopia que é minha, a tua, a nossa utopia,  
atiro-a com raiva, sem estratégia, sem prudência,  
como hemorragia que se esvai e tinge a calçada  
com o esguicho do seu incêndio rubro.

Atiro-a para nada, para nenhum resultado  
do grito que precede o baque do corpo atropelado na rua,  
atiro-a no ar do mar, na curva corrosiva do azul, à porta dos  
orfanatos e prostíbulos,  
atiro-a ao chão como bile sanguinolenta que escorre,  
como quem cospe um dente arrancado por um murro na boca.

Mas atiro-a, flecha turva, esperança e nojo, vida e cólera,  
atiro-a com este punho fechado, com esta sede e esta fome,  
atiro-a com a funda mais funda do meu sonho mais profundo,  
atiro-a contra argentários e fundiários, opressores e ditadores,  
atiro-a em meu nome e em nome dos que ainda não têm nome,  
e em nome dos que em dores e cólicas acordam para o seu  
nome,  
e ao rés-do-chão, em pleno pó, o desentranham.  
Rio, 4/64 (PELLEGRINO, 1993, p. 106-107)

Escrito no mês seguinte ao golpe militar, o poema representa uma reação contrária à ação totalitária, numa medida que busca equivalência. As imagens que aparecem no centro do texto, associadas ao ato de atirar, misturam evocações de violência e dor contida, visto que são transfigurações do que poderia representá-la. A cólera é, ao mesmo tempo, esperança, e este sentimento bipartido é usado como arma (talvez a única que resta), atirado contra as formas que simbolizam a opressão. Aqui Hélio preconiza, atestando o contraponto que só formularia num ensaio de 1982, uma “violência legítima, a serviço da liberdade”, ou seja, a “violência do oprimido”, que pode ser “ética, libertadora e dignificante” contra a “violência do opressor”, que é sempre imoral, liberticida e aviltante da condição humana” (PELLEGRINO, 1982, p. 3). Acresce-se o fato de que há uma forte marca coletiva ao final do poema – Hélio escrevia quase sempre impulsionado por um fato coletivo.

De 1966 até 1968, Hélio escreve para o *Correio da Manhã*, ao mesmo tempo em que vai se tornando um líder importante no meio intelectual do Rio, aliado ao movimento estudantil. Os artigos dessa época são publicados no Quarto Caderno do referido jornal. O *Correio da Manhã* fez história como periódico que denunciou atrocidades cometidas pela ditadura entre 1964 e 1968. O Quarto Caderno surgiu nos anos de 1950, e circulava como versão dominical do Segundo Caderno, numa época em que nem tudo que interessava ao mercado ganhava as páginas de um suplemento cultural. Os textos de Hélio Pellegrino, além de extremamente significativos para o período, são o prenúncio do lote de artigos que o combativo psiquiatra escreverá para a *Folha de S. Paulo* nos anos de 1980, quando é possível ver a maturidade da argumentação e a conquista da forma do ensaio. Ambos

os conjuntos são a melhor amostra do alcance combativo da atitude crítica de Hélio Pellegrino (BETELLA, 2007). Em 1967, por exemplo, Hélio preocupava-se com os riscos do fenômeno social representado pelo papel da televisão em nossas vidas:

*O ser humano faz com o mundo uma relação constitutiva, e só pode ser concebido e pensado em função dela. O homem é sua relação com o mundo, e o mundo, por sua vez, é a rede de significações que o homem lança sobre todos os objetos possíveis, num sentido de iluminá-los e articulá-los num todo coerente. Um objeto para mim ganha presença e valor na medida do significado, consciente ou inconsciente que lhe atribuo. Por exemplo, na Índia a vaca é um animal sagrado. Entre nós, quando não existe racionamento, é fonte de leite e gado de corte. Nossa posição filosófica e religiosa é, portanto, de transcendente importância para avaliarmos todos os objetos possíveis, sejam eles vacas ou televisões. Se para os hindus a vaca é um animal sagrado, para nós a televisão é quase isto. Por quê?*

[...]

*Aos nossos filhos lhes damos televisão, não vacas. Ou melhor, damo-lhes vacas que são imagens na televisão, damo-lhes as sombras das coisas e dos seres, não as próprias coisas e os seres. Por quê? Porque esta é a implícita e diabólica premissa que informa nossa posição racionalista e tecnicista diante do mundo. Somos racionalizadores abstratos, intelectualizadores cruéis, somos assassinos inconscientes das coisas e perdemos, por isto, a possibilidade de desvendá-las na sua concretude, na sua transcendência, na sua graça.*

[...]

*A filosofia utilitária de nosso século, fruto de otimismo racionalista do século passado, e sua utópica pretensão de transformar o mundo numa fabulosa máquina sem mistério, com vistas a sua dominação e utilização, levou os homens e as culturas a se encerrarem num egoísmo maciço e destrutivo, para o qual só conta o interesse de cada um, em detrimento de tudo o mais. Os homens e as culturas, informados por essa filosofia suicida, montaram e puseram em serviço uma*

*monstruosa engrenagem técnica, inumana na sua esmagadora eficiência, capaz de apagar o rosto das coisas para melhor torná-las dóceis, servis e usáveis. À cultura tecnicista e utilitária em que vivemos só interessam as abstrações impessoais, os números sem nome, as peças sem destino e sem história, pois tudo que emerge da impessoalidade e da abstração se torna uma excrescência, elas querem rodar e rodar, e triturar e desintegrar e atomizar e uniformizar, e disciplinar e mediocrizar. Esta é a filosofia das engrenagens.*

*Esta é a filosofia do século. E também, por um lado, a filosofia da televisão, filha dileta do século, bezerro de metal adorado por nós, que traímos as vacas e nos ajoelhamos no altar da eletrônica. Somos o século do totalitarismo e da propaganda, e a força do totalitarismo e da propaganda, em nosso século, alcança níveis apenas imaginados pela mais ousada imaginação humana. O totalitarismo é o resultado de uma filosofia e de uma cultura que esvaziaram os seres de sua transcendência, tornando-os apenas meios, úteis, utilizáveis, exploráveis, e mais nada.*

*[...]*

*O perigo da televisão, submissa aos interesses exclusivos do mercado, consiste em que na lama infantil – para falarmos da criança e da televisão – possa ela ajudar a construir uma visão toda ela deformada do mundo, toda uma tábua de valores que nada tenha a ver com os verdadeiros valores que fazem do homem digno, íntegro, amável. Se o mundo é só o pasto para meus apetites – e assim passo a avaliá-lo, na medida em que me transformo num consumista inveterado – e se alguma coisa, neste pasto, me resiste, então tenho o direito de agredir e violentar aquilo que me resiste, pois o meu apetite é a minha lei. Daí nasce a apologia direta ou indireta da violência. Minha vocação não é abrir-me ao outro, não é oferecer-lhe o espaço de minha liberdade para que assim possamos nos encontrar, na cálida mutualidade do convívio. Não. Minha vocação é submeter o Outro, é pô-lo ao meu serviço. É conformá-lo, ou deformá-lo – pouco importa, contanto que ele me sirva e eu o possa subjugar, no caso em que me resista, sob o tacão da minha bota. E passo a ser um*

*violento porque me inocularam violência, porque me fizeram e fazem violência, simplificando-me e desrespeitando-me como pessoa. E passo a ser – também e principalmente as crianças! – um pequeno predador perdido na selva que me quer preda, e escolho para o meu projeto o culto da força, a vontade de poder, a euforia mordente da guerra, pela qual e através da qual busco ser o senhor entre escravos. (PELLEGRINO, 2004b, p. 157-164).*

O ponto de partida do texto é bem claro: considerando a posição filosófica e religiosa ocidental, quais as causas e consequências da desmedida redenção propiciada pelo aparelho de televisão a difundir imagens casas adentro? A simbologia das engrenagens retorna, desta vez para definir a filosofia “utilitária, predatória e voraz”, noutras palavras, o modo de vida do homem do século XX. E já que o autor havia mencionado religião, uma imagem de traição das vacas e genuflexão no altar da eletrônica precede ideias compostas com grande teor de afinidade e sequência, resultando um jato de reflexões que compõem o texto.

Em contato com essas considerações, cerca de quarenta anos após terem sido escritas, observamos a atualidade das mesmas através da capacidade de compreender a relação do fenômeno de massa, ancorado no “totalitarismo da propaganda”, com a existência humana moderna, “utilitária e predatória”, mas sobretudo esquecida do sentimento igualitário com o Outro. Nem precisamos mencionar o poder alcançado pelo simulacro oferecido pela televisão, verdadeira ameaça às crianças que crescem (e cresceram, de fato) sem um verdadeiro contato com setores importantes da vida, a despeito de os conhecerem e até mesmo comentarem sobre eles. Vemos aqui o retrato de uma geração nascida por volta de 1968.

Segundo Hélio Pellegrino, perdemos o respeito pelo Outro devido à superposição das várias faces do consumo, coisa que nos deixa meio tontos, propícios a desvios. Seu raciocínio é exaurido em explicações e acompanha a trajetória da violência do utilitarismo disfarçado de benefício do tecnicismo na sociedade, até que este deságua na impessoalidade e, finalmente, num “egoísmo maciço e destrutivo”, nos quais se encerram as pessoas e, por extensão, toda uma cultura. Para Hélio os homens teriam montado uma eficiente estrutura capaz de massacrar a diferença, a criatividade, a imaginação. A ironia composta no final do trecho destacado é o recurso que potencializa as informações arroladas no texto, desde o fato do perigo representado pela televisão até, e principalmente, o raciocínio desenvolvido com perspicácia e, como em outros artigos de Hélio, sem condescendência.

Os acontecimentos políticos e sociais de 1968 foram revisitados por Zuenir Ventura, no aclamado *1968: o ano que não terminou*, de 1988. Hélio Pellegrino protagoniza diversas cenas, especialmente no período entre março e junho, ou seja, entre a morte de Edson Luís (28 de março) e a Passeata dos Cem Mil (26 de junho). Destacamos dois episódios marcantes no livro de Ventura: o encontro com o governador Negrão de Lima e a audiência com Costa e Silva.

O dia 21 de junho de 1968 ficou conhecido como “a sexta-feira sangrenta”, em que cerca de 400 estudantes foram massacrados pela humilhação da polícia no campo de Botafogo. Na quarta-feira seguinte, seria realizada a Passeata dos Cem Mil. No fim de semana que separou as duas datas, uma assembleia de intelectuais, artistas e jornalistas decidiu encontrar o governador no Palácio Guanabara, utilizando-se do estratagema de cobrar uma promessa de campanha do então candidato Negrão de Lima, que teria afirmado aos eleitores que, em seu governo, “quando tocar a campanha de sua casa de madrugada,

pode ficar certo de que é o leiteiro” (VENTURA, 1988, p. 146). Uma segunda proposta, também aprovada, planejava uma manifestação popular, ampla, autorizada pela polícia, bem representativa, a ser organizada depois do encontro. No sábado de manhã, Ferreira Gullar, idealizador do evento, e Jânio de Freitas doutrinavam Hélio Pellegrino, escolhido como porta-voz do grupo. A preocupação voltava-se para a exuberância de Hélio. Gullar chegou a aconselhá-lo para que não fosse “italiano”.

Por volta do meio-dia, cerca de 300 artistas, escritores, cineastas e jornalistas chegavam ao Palácio. Após um impasse sobre o local em que seriam recebidos pelo governador, todos superlotavam o Salão Nobre, e o porta-voz do grupo começou a falar, de modo a fazer inveja, nos dias de hoje, a qualquer negociador:

*Hélio Pellegrino começou a falar com uma coreografia que era só sua: a mão direita na frente, com o polegar e o indicador armados como se estivessem imitando um tiro, os gestos precedendo em algumas frações de segundo a fala, a voz de um possuído e a argumentação contundente, mas nunca hostil, sempre um convite, um aceno, jamais uma imposição.*

*“Senhor governador Negrão de Lima, eu fui um eleitor seu e posso lhe garantir que a esmagadora maioria dos intelectuais aqui presentes também foram eleitores seus. O senhor ocupa o seu lugar por delegação nossa. O poder que o senhor exerce é também, fundamentalmente, assunto nosso. Por isso aqui estamos para interpellá-lo com respeito, mas com austeridade. Temos a dizer-lhe, nós que somos responsáveis, que os estudantes não são baderneiros. Os estudantes representam hoje a vanguarda mais lúcida, mais limpa e mais corajosa da luta do povo brasileiro contra a opressão do Estado.”*

*O orador lembrou os acontecimentos daquela semana, quando, na quarta-feira, convidados pelo ministro da Educação, os estudantes foram recebidos no MEC por tropas da PM. No dia seguinte, o governo do Estado garantiria ao*

reitor em exercício, Clementino Fraga, que os estudantes poderiam sair da assembleia na Praia Vermelha sem serem incomodados pela polícia. “A polícia simulou uma retirada, os estudantes saíram – fiados na palavra do Senhor Governador e fiados no testemunho dessa palavra dado pelo reitor – mas foram agredidos, espancados, presos, tocados, humilhados e ofendidos. Nós vimos fotografias de moças de quatro, de moças com o rosto enterrado na grama do campo de futebol, e isto não nos honra, isto não é correto, não é direito.”

Hélio Pellegrino estava em um de seus melhores dias, conciliando a revolta com um tom respeitoso que não dava margem a qualquer revide: “Senhor Governador, a sua palavra não foi respeitada. Isto é lastimável, e como o seu poder emana de nós – pois o senhor é o candidato que elegemos –, e, na medida em que sua palavra não é respeitada, nós estamos desrespeitados, nós queremos lhe pedir uma opção: ou o senhor, conosco, honrando o mandato que nós lhe demos, cumpre sua palavra de candidato, de fazer do Estado da Guanabara um Estado democrático, ou então o senhor opta por estar contra o povo e ao lado daqueles que o fuzilam”.

De cabeça baixa, o governador não podia deixar de ouvir aquelas palavras duras, vindas de seus correligionários. Na campanha, Carlos Lacerda acusara o candidato de ser o resultado da aliança entre “o PC, a Light e o SNI”. Era uma acusação de campanha, mas pelo menos um dos três assumia o apoio: o PC – ele e as esquerdas que não anularam seu voto. “Eu não creio, por sua tradição, por toda a sua vida pública, que o senhor faça uma opção tão melancólica. Nós estamos aqui para lhe pedir, ou, melhor, lhe exigir, várias coisas: o senhor tem de dar uma satisfação à opinião pública, que, maciçamente, esteve do lado dos estudantes.”

Nessa altura do discurso, Hélio referiu-se a uma violenta nota da PM publicada naquele dia, dia do enterro do soldado Néelson de Barros, morto na “sexta-feira sangrenta”, ameaçando represália: “olho por olho”. Ele cobrou as promessas do candidato, recordando a história do leiteiro, e pediu que o governo garantisse o livre exercício dos direitos

*democráticos. “Além do mais, exigimos, porque seu poder é legítimo e não usurpado, libertar os presos, pois há muita gente presa, há um clima de terror e nós não sabemos onde eles estão.”*

*Hélio se referia ao diretor Flávio Rangel e ao arquiteto Bernardo Figueiredo, que estavam presos.*

*[...]*

*Esmagado pela argumentação de Hélio Pellegrino, impotente diante da situação de intelectuais presos, o governador Negrão de Lima era a imagem da falta de poder e da incapacidade de reagir. Ele tentava defender a PM explicando que ela às vezes tinha que ser violenta [...]. (VENTURA, 1988, p. 146-148).*

Quando a comissão formada durante a Passeata dos Cem Mil vai encontrar o Presidente Costa e Silva, Hélio é novamente o porta-voz. Durante a reunião, o marechal revelou que conhecia sua família e, especialmente, sua condição de funcionário público. Além disso, procurou convencer a comissão de que empenhava-se em resolver os problemas e de que seu governo era democrata, dirigindo-se a Hélio e lhe perguntando se não era verdade que o psicanalista escrevia o que queria. Ainda reforçou: “que ditadura é esta em que as pessoas podem gritar abaixo a ditadura?”. Hélio conduziu o debate com muita destreza, pois a comissão exigia a libertação de presos, enquanto o presidente tentava barganhar com o fim das passeatas. Num determinado momento, Hélio inspirou-se nos “latagões de cassete cercado a sala” e, como um demiurgo da palavra, disse:

*– Presidente, vamos supor que, a gente aqui conversando, um daqueles soldados tire o cassete e venha para cima de mim.*

*A hipótese era desconcertante, ainda mais quando dramatizada por quem, por palavras e gestos, lembrava mais seus exuberantes ancestrais da Itália do que seus comedidos*

*conterrâneos de Minas. Pode-se imaginar a cara do presidente enquanto o orador continuava:*

*“O diálogo será impossível. Se sou agredido fisicamente, como posso conversar? É mais ou menos o que está havendo: o governo diz que quer conversar com os estudantes – eu acredito, e isso é meritório, é excelente. Mas as forças da repressão continuam espancando os estudantes no meio da rua. Não pode haver repressão, presidente. É preciso que os ânimos se acalmem e o diálogo se estabeleça.” (VENTURA, 1988, p. 177-178).*

Em janeiro de 1969 Hélio é preso e levado ao Regimento Caetano de Faria, depois é transferido para o Primeiro Batalhão de Guerra. O inquérito acusava-o de líder comunista e apoiava-se, naturalmente, em vários artigos do Quarto Caderno. A atmosfera da prisão e, sobretudo, o seu impacto psicológico são transferidos a um poema:

### **Soneto**

Vago por labirintos espelhados,  
Feitos de duros bronzes e de prantos,  
Ando por descaminhos tais e tantos  
Que seus desvios geram destroçados

Clarões de perdição, alcantilados  
Declives enganosos, e mais quantos  
Desconcertos couberem na alma, e espantos  
Desfilando vertigens, e enforcados

Gritos que assomam, pedras proferidas  
Como calhaus de noite, e maldição  
Porejando da boca, e desferidas

Perguntas de asas rotas – sim e não  
Ceifando córneas, ossos e feridas –  
E a dor do cravo assassinando a mão.

Rio, 22/2/69

Regimento Caetano de Faria (PELLEGRINO, 1993, p. 105)

As imagens de “labirintos espelhados” e “declives enganosos” simulam impressões e revelam incerteza. O “certo” é trocado pelo “duvidoso”, desobedecendo ao conselho do ditado popular que recomenda o inverso. Percorre o poema a dor da dúvida, através das sensações que se misturam. Os labirintos são feios, “Feitos de duros bronzes e de prantos”, há perigo nos “Declives enganosos, e mais quantos / Desconcertos couberem na alma, e espantos / Desfilando vertigens, e enforcados”. Os gritos ajudam a compor imagens próprias às descrições de penalização, como as dos versos do *Purgatório*. Os três últimos versos unem a realidade daqueles dias – as perguntas sem resposta – e o significado mais abstrato do desespero, da falta de chão e de visão, da respiração presa.

Nos poemas de 1947 e 1964 (“Soneto” e “A Cólera-Esperança”), aparecem situações e signos análogos. No entanto, esses dois poemas apresentam verbos complementados por objetos descrevendo ações completas, finitas, ainda que sejam em forma de quebras e explosões. Tomemos os versos das primeiras estrofes do “Soneto” de 1947, ao lado do primeiro quarteto do “Soneto” de 1969:

[1947]

Alguma coisa vai despedaçar-se  
em mim. Tremem bandeiras degoladas.  
Mastros acostumados às lufadas  
do mar rangem no rumo de quebrar-se.  
(PELLEGRINO, 1993, p. 151)

[1969]

Vago por labirintos espelhados,  
Feitos de duros bronzes e de prantos,  
Ando por descaminhos tais e tantos  
Que seus desvios geram destroçados  
(PELLEGRINO, 1993, p. 105)

No primeiro bloco, vemos os sentimentos do poeta expressos através da associação da ideia de rompimento interno às imagens que descrevem forte movimento, no caso, do mar e do vento, capazes de desgastar bandeiras e mastros. A iminência da tempestade interna vem descrita pelas imagens dos instantes que antecedem um temporal de verdade, ao longo de todo o poema. No segundo bloco, o início do poema de 1969 descreve uma ação sem rumo e inconclusa (vagar por labirintos espelhados), graças à intensidade elaborada através do uso do verbo, pelo adjunto e pelo adjetivo – todos os elementos da oração que abre o poema descrevem a situação do ser “emparedado”, sujeito literário presente no poema e dono somente das duas ações que aparecem no quarteto: vagar por labirintos e andar por descaminhos, metáforas das situações descritas em seguida, pontuadas pelas manifestações de espanto que o referido sujeito observa e com as quais compartilha, sem a possibilidade de escolha sugerida nos versos de 1947 (“O temporal vem perto. Abandonar-se / ao queixume das ondas agitadas / seria bom, talvez. [...]”). Se o sujeito no primeiro soneto parece estar diante de um mar de possibilidades assustadoras, emocionantes, animadoras, o sujeito no poema de 1968 está em âmbito muito reduzido (poderíamos facilmente supor o espaço entre quatro paredes), vigilante, ao sabor do sofrimento sufocado, sem explosão, sem conclusão. Não há expectativa de destroços, nem alívio temporário, como no primeiro texto.

Quase desnecessário é mencionar os versos de “A Cólera-Esperança” como uma espécie de mediação entre as duas situações. O poema de 1964 pode ser lido como manifestação de protesto vivificada pela ação de atirar contra ou jogar para longe, reiterada ao longo do poema. Não há nenhuma paralisia, como a que vem estampada nos versos de 1968, assim como a força incontida dos sentimentos que se fundem (cólera e esperança) estoura na ação deliberadamente provocativa – impossível não lembrar, durante a leitura de “A Cólera-Esperança”, das manifestações de rua que tiveram jovens atirando o que podiam contra o elemento repressor, enquanto a leitura do “Soneto” de 1968 parece ver um desses manifestantes na prisão, tolhido da visão do todo, do mundo exterior ao labirinto, da mira certa, da direção, das perguntas e das respostas.

### ***Referências***

ADORNO, T. W. Palestra sobre lírica e sociedade. In: \_\_\_\_\_. **Notas de Literatura I**. Trad. J. Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed. 34, 2003, p. 65-89.

ANDRADE, M. de. **Poesias completas**. São Paulo: Martins, 1966.

BETELLA, G. K. O rigor da resistência de Hélio Pellegrino na crônica de 1968 a 1988. In: XI Encontro Regional da ABRALIC, 2007, São Paulo. **Anais do XI Encontro Regional da Associação Brasileira de Literatura Comparada**. São Paulo: ABRALIC, 2007. v. 1.

ENTREVISTA concedida por Hélio Pellegrino, Otto Lara Resende, Paulo Mendes Campos e Fernando Sabino a Leda Nagle. DVD Entrevistas. In: RESENDE, O. L. **Arquivinho de Otto Lara Resende**. Org. L. C. Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2006. (Arquinhos n. 3)

PELLEGRINO, H. A intranquilidade cívica. **Folha de S. Paulo**, São Paulo, 18 ago. 1982, p. 3.

PELLEGRINO, H. **Arquivinho de Hélio Pellegrino**. Org. L. C. Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2004a.

PELLEGRINO, H. **Lucidez embriagada**. Org. A. Pellegrino. São Paulo: Planeta, 2004b.

PELLEGRINO, H. **Minérios domados. Poesia reunida**. Seleção e edição de H. Werneck. Rio de Janeiro: Rocco, 1993.

PELLEGRINO, H. **Poema do príncipe exilado**. Belo Horizonte: Edifício, 1947. (Cadernos Edifício)

PIRES, P. R. **Hélio Pellegrino: a paixão indignada**. 2. ed. Rio de Janeiro: Relume Dumará / Prefeitura do Rio de Janeiro, 1998. (Perfis do Rio, 20).

RANGEL, M. Otto, Paulo, Hélio, Fernando: encontro marcado de quatro mineiros. **Manchete** n. 1522, p. 115, 20 jun. 1981.

RESENDE, O. L. **Arquivinho de Otto Lara Resende**. Org. L. C. Frota. Rio de Janeiro: Bem-Te-Vi, 2006. (Arquivinhos n. 3)

VENTURA, Z. **1968: o ano que não terminou**. A aventura de uma geração. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

Aprovado em 23 de maio de 2016.

**“UM PASSEIO NOS CAMPOS SERIA UMA VIAGEM PELO MUNDO”:** A POÉTICA DOS CAMPOS DE DALCÍDIO JURANDIR  
*"A walk in the fields would be a trip around the world": the poetics of Dalcídio Jurandir fields*

**André Luis Valadares de AQUINO**<sup>32</sup>  
UFPA  
[alvdeaquino@gmail.com](mailto:alvdeaquino@gmail.com)

**Gunter Karl PRESSLER**<sup>33</sup>  
UFPA  
gupre@ufpa.br

**RESUMO:** A linguagem poética na prosa de Dalcídio Jurandir, que estreou em 1941 com *Chove nos campos de Cachoeira*, revela a característica do romance moderno de poetizar a estrutura narrativa. Este fato estético é recorrentemente posto à margem pela interpretação dominante na história da recepção da obra dalcídiana no Brasil, sob o argumento da representação documental e regionalista. A abordagem da linguagem poética e sua força figurativa justifica-se como procedimento de identificação da nova tendência do *nouveau roman nouveau* (Stierle, 1997), categoria de dimensão universal na obra de Dalcídio Jurandir, pois a linguagem poética abre uma

---

<sup>32</sup> Professor de Teorias do Texto Poético, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Pará. Mestre pelo PPG Linguagens e Saberes na Amazônia (UFPA), com bolsa pela CAPES. Bolsista de pesquisa e experimentação artística, pelo Instituto de Artes do Pará (IAP), em 2011. Desenvolveu pesquisas crítica e criativa sobre a linguagem poética do romance de Dalcídio Jurandir.

<sup>33</sup> Professor de Teoria Literária da Universidade Federal do Pará. Pós-Doutorado no Interdisciplinary Center for Narratology (ICN) da Universidade de Hamburgo/Alemanha, com bolsa da CAPES, 2014/2015. Doutor pela FFLCH da Universidade de São Paulo, 1995, com tese sobre a recepção de Walter Benjamin no Brasil, livro/CD, 2006.

constelação de sentidos, instáveis e imprevistos, desestabilizadora da determinação referencial.

**Palavras-chave:** Dalcídio Jurandir; Romance Moderno; Linguagem Poética; Prática Significante.

**ABSTRACT:** The poetic language of the prose of Dalcídio Jurandir's *Chove nos campos de Cachoeira* published in 1941 reveals the characteristics of the poetic use in the narrative structure of the modern novel. This aesthetic fact is recurrently marginalized by the dominant interpretation in the history of the literary reception of Dalcidian work in Brazil, based on the argument that his works are restricted to merely a documentarian and regional representation. The approach of the poetic language and its figurative strength justify itself as a procedure of identification of the new literary tendency of the *nouveau roman nouveau* (Stierle, 1997). This category has an universal dimension in Dalcídio Jurandir's work, because the poetic language enables a constellation of unstable and unpredictable feelings that destabilize the referential determination.

**Keywords:** Dalcídio Jurandir; Modern Romance; Poetic Language; Significant Practice.

### *Os campos dos Campos<sup>34</sup> de Dalcídio Jurandir*

Dalcídio Jurandir, escritor nascido em Ponta de Pedras na Ilha de Marajó/Pará, opera um uso poético da linguagem no texto em prosa *Chove nos Campos de Cachoeira* (1941), seu romance de estreia. O fato estético é recorrentemente posto à margem pela interpretação dominante na história da recepção da obra dalcidiana sob o argumento

---

<sup>34</sup> JURANDIR, Dalcídio. *Chove nos Campos de Cachoeira*. CEJUP: Belém, 1991, p. 42. Consideraremos para análise o texto de 1941, reeditado várias vezes e, no final, pela edição crítica da Rosa Assis, em 1998. A estudiosa da linguagem regional de Dalcídio Jurandir apresentou uma nova versão do romance, em 2011, que sofreu alteração, que R. Assis considerou consistentes, a fim de reeditar o romance modificado.

da representação documental e regionalista. A abordagem teórica da qualidade estética da obra se justifica como procedimento identificar uma categoria de dimensão universal nos romances do século 20: a linguagem poética; as figuras de linguagem de cunho poético-lírico abrem uma constelação de sentidos, instáveis e imprevistos, desestabilizadora da determinação referencial de um romance moderno<sup>35</sup>. A “Poética dos Campos”, neste sentido, abrange as propriedades do som e da “palavra-objeto” na obra de Dalcídio Jurandir, pensando na terminologia de Jean-Paul Sartre, deformadoras da narratividade e fragmentadoras da história. A nossa leitura privilegia os “campos” de dimensões irrestritas e em expansão, hectares incomensuráveis de linguagem, na direção da expressão poética: “Um passeio nos campos seria uma viagem pelo Mundo” (JURANDIR, 1991, p. 151).

A teoria do texto poético tem seu funcionamento regulado pela Linguística, ou, ainda, pela primeira Semiologia de Roland Barthes, a que corresponde à sua fase de fascínio científico (*Éléments de sémiologie*, 1964). Sabemos que Barthes compreendia, naquela primeira fase da sua obra crítica, que a Linguística ocuparia o lugar de uma ciência geral dos signos, do ponto de vista inverso ao *Curso* de Saussure, no qual linguística é uma disciplina semiológica<sup>36</sup>. Nesse

---

<sup>35</sup> Afrânio Coutinho aponta, em 1959, à nova linguagem da prosa, ela é mais da “écriture artiste” e investe menos na importância das coisas do que na “maneira de dizê-las, ‘compensando a insuficiência do objeto pelo excesso da forma’” (Coutinho *apud* Pressler, 2014, p. 16).

<sup>36</sup> “No estado atual de pesquisa [1966], parece razoável dar como modelo fundador à análise estrutural da narrativa a própria linguística” (R. Barthes, “Introdução à Análise Estrutural da Narrativa”, in: *A Análise Estrutural da Narrativa*. Seleção de Ensaios da revista ‘Communications’. Petrópolis, RJ: Vozes, 1971, p. 22 ; cf. também o ensaio “Comunicação na poesia de vanguarda”, de Haroldo de Campos, em *A arte no horizonte*

sentido, a Poética linguística de Roman Jakobson é paradigmática, mais precisamente sua investigação sobre a análise dos relacionamentos entre som e sentido, não abre o espaço arbitrário, ela estabelece um sentido implícito na linguagem. O poeta, professor de semiologia e crítico literário Haroldo de Campos ressalta as considerações de R. Jakobson: “na poesia [...] *reina o jogo de palavras, a paranomásia*, figura esta entendida num sentido amplo de correlação de som e sentido” (1969, p. 143; H. de Campos exemplifica isto em Ana Clara ao invés de Clara Ana, se apoiando no exemplo de Jakobson, I like Ike). Esta investigação é o cerne da nossa abordagem neste estudo.

Jakobson foi a referência fundante para a teoria do texto poético brasileira executada na prática teórica, tradutória e criativa de Augusto e Haroldo de Campos, para a “Teoria da poesia concreta”. A Poética concretista visou à elaboração de uma teoria da prosa de invenção, do texto de concentração significativa, da obra de subversão de gênero, tal qual o texto de Dalcídio Jurandir se configura. Haroldo de Campos atuou pela superação do “regional”, contra o isolamento criativo e receptivo da poesia no Brasil, segundo uma metodologia sincrônica<sup>37</sup>, ou seja, estética e contemporânea:

*Para mim, ao invés de clausurar, a poesia concreta abriu. Permitiu-nos passar de uma reflexão regional (a etapa-limite do desenvolvimento possível de uma poética) a uma reflexão mais geral: pensar o concreto na poesia. Para mim, hoje, toda*

---

*do provável*. São Paulo: Perspectiva: 1969, p. 132: “Para Roland Barthes [...] a linguística não seria uma parte [...] mas a semiologia é que constituiria uma parte da linguística”.

<sup>37</sup> H. de Campos diz no ensaio “Apostila: sincronia e Diacronia”: “A poética sincrônica (estético-criativa), no sentido que a conceituo para propósitos bem definidos, está imperativamente vinculada às necessidades criativas do presente [...] para efeitos de revisão do panorama diacrônico do presente rotineiro”, em *A arte no horizonte do provável*. São Paulo: Perspectiva, 1969, p. 222-223.

*poesia digna desse nome é concreta. De Homero a Dante. De Goethe a Fernando Pessoa. Pois o poeta é um configurador da materialidade da linguagem (lembre-se o teorema de Jakobson). Nada melhor que a operação tradutora para tornar evidente, como que tangível, esta afirmação. (CAMPOS, 1992, p. 264).*

O procedimento de interpretação que desempenhamos sobre o texto dalcidiano é paralelo àquele que Haroldo de Campos executou na sua operação de tradução “transcriativa”, precisamente a demonstração do relacionamento das formas para a abertura significativa. O trabalho das formas está em função de uma explosão semântica. Do ponto de vista haroldiano, a “tradução da forma”<sup>38</sup> não é a tradução do significado no significante, mas a tradução do significante no significado. O procedimento crítico da tradução poética corresponde à entrada no “sem fundo” da “significância”, no conceito da teoria do texto plural de Roland Barthes (BARTHES, 2004, p. 271-272).

Os ensaios de *Sertão dos Campos – duas vezes Euclides* (1997) qualificaram a nossa leitura dos campos dos “Campos” de D. Jurandir. Este livro apresenta ensaios dos irmãos Campos a propósito da configuração da mensagem estética na prosa de Euclides da Cunha, *Os Sertões* (1902), contra a sua canonização na forma estrita de um relato documental. O ensaio “Transertões”, de Augusto de Campos, tem em mira “transtornar o discurso meramente didático ou expositivo e dar-lhe a configuração sensível e diferencial que eleva o repórter de Canudos às alturas de um notável criador literário” (CAMPOS, 1997,

---

<sup>38</sup> Noção que H. de Campos reconhece no ensaio “A tarefa do tradutor” (*Die Aufgabe des Übersetzers*), de Walter Benjamin, como oposta ao paradigma da tradução referencial, da “transmissão inexata de um conteúdo inessencial”. Haroldo diz, em citação a Benjamin, “a tradução é uma forma / Übersetzung ist eine Form” (CAMPOS, 1994, p. 182).

p. 34); o poeta concreto ainda “traduz” *Os Sertões* da prosa ao poema, elabora uma estruturação em verso e acentua o ritmo da linguagem euclideana. Haroldo de Campos, no mesmo *Sertão dos Campos*, produz uma leitura do fato de estilo euclidiano, do seu “efeito” poderoso e “feito” estilístico (CAMPOS, 1997, p. 51), em “Transgermanização de Euclides”. Elege, para esse programa, a tradução da obra por Berthold Zilly (*Krieg im Sertão*, de 1994), a partir do episódio do “Estouro da boiada”, onde, do ponto de vista haroldiano, “certas qualidades de estilo... estão representadas... intensamente” (CAMPOS, 1997, p. 57). Por isso, a poética da tradução de Haroldo de Campos é, de uma só vez, uma teoria do texto poético: “O tradutor, pelo menos no momento ‘metalinguístico’ de seu trabalho, deve submeter a escrutínio as operações formadoras do texto”, por uma “tradução plena da forma”, nos termos de Walter Benjamin (CAMPOS, 1997, p. 68).

Anteriormente ao ensaio e “tradução” da prosa à poesia de Augusto de Campos sobre o texto de Euclides da Cunha, o escritor e crítico Benedito Monteiro realizou em *O Cancioneiro do Dalcídio*, de 1985, uma “comparação entre a prosa poética de Dalcídio e os poemas que compõem este cancionário”, segundo ele “servirá [...] para realçar a imensa poesia de seus romances” (MONTEIRO, 1985, p. 10). Posição essa que se afirma como “espelho adiantado” (PRESSLER, 2007) na leitura poética da narrativa. No caso dalcídiano, a leitura artística dos seus romances aponta antes para as dimensões da linguagem poética (sonora, visual, dramática) em relação à recepção acadêmica<sup>39</sup>. Também o músico Rafael Lima apresentou, em 2009,

---

<sup>39</sup> No debate acadêmico, o ensaio de Gunter Pressler “Dalcídio Jurandir – A escrita do Mundo Marajoara não Regional, é Universal” (2002) abre possibilidades para uma

durante a programação do centenário de Dalcídio Jurandir, a opereta “Reinavam com o Castiçal”, executou musicalmente 13 páginas consecutivas do romance *Primeira Manhã* (1968), o que implica a compreensão da linguagem dalcidiana como significante sonoro, ou seja, do seu texto como romance lírico ou como prosa musical. Em 2011, com os fotógrafos Durval Soeiro, Elza Lima e Leidiane Leal, realizamos na região dos Marajó dos Campos, no Pará, uma documentação do fictício romanescos, na forma de fotografia poética e “diários de viagem”, pelo prêmio da bolsa de criação e experimentação artística do Instituto de Artes do Pará (IAP), leitura criativa da dimensão visual do texto dalcidiano.

A recepção acadêmica, entretanto, desenvolveu com prioridade a recepção regionalista, repetitiva desde a primeira crítica, que se estabeleceu como canônica, como a de Alfredo Bosi, na *História Concisa da Literatura Brasileira* (1970), que fixou a obra dalcidiana como representante de um “regionalismo menor” (BOSI, 1970, p. 479). A recepção pragmática da obra de Dalcídio Jurandir, a interpretação de orientação estritamente externa, desinteressada da “forma” (forma entendida como o relacionamento entre significante e significados múltiplos), produz uma avaliação de fechamento e enclausuramento receptivo regional.

A presente leitura é, assim, uma “re/visão”<sup>40</sup> da obra de Dalcídio Jurandir e, portanto, do discurso crítico, abordagem do significante

---

recepção crítica do romance lírico dalcidiano, aponta para a prosa de Dalcídio Jurandir na sua configuração de “língua altamente poética” (p. 279).

<sup>40</sup> A noção de “Re Visão” foi utilizada por Haroldo de Campos como operador que define uma visada estética de leitura, crítica e transgressora do cânone, notadamente em vista da revitalização das obras de Sousândrade e Gregório de Mattos. Cf. “Re Visão de Sousândrade”, com Augusto de Campos (1964) e “O sequestro do Barroco na Formação da Literatura Brasileira” (1989).

dalcidiano, para a constituição de uma “Poética dos Campos”, conceito operacional fundamental ao presente estudo, que contempla o texto dalcidiano no seu excedente de sentido, formado por alianças sonoras e por conjugação de imagens. A sua “teoria do texto”, a que nasce da sua própria “prática significativa” (BARTHES, 2004), não admite o fechamento regionalista, mas produz um gesto de abertura significativa; uma perspectiva que identifica Dalcídio Jurandir a um arquiteto do código e “designer da linguagem”<sup>41</sup>, aos “poetas da estruturação”, como chamou Roman Jakobson a de Fernando Pessoa, no ensaio “Os oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa”<sup>42</sup>, ou seja, Dalcídio Jurandir como configurador da materialidade da linguagem.

### ***“Chove nos campos de Cachoeira”***

*Chove nos campos de Cachoeira*: que pode tal título sugerir pelo jogo de sua “configuração verbal subliminar” (JAKOBSON, 1970, p. 81)? “Chove”: ante todo horizonte linguístico disponível, Dalcídio Jurandir seleciona uma forma em ausência de sujeito, uma forma no presente do indicativo, com efeito, a ação em estágio corrente e inacabado.

O código dalcidiano admite unidades verbais como “Chove” e “Cachoeira” a produzir ênfase no estado líquido da linguagem, por atuar essa dupla ocorrência no mesmo título. A esse favor operam, de igual forma, a predominância fônica das consoantes fricativas, a sugestão aliterante do ruído de quedas d’água; as palavras

---

<sup>41</sup> Expressão de Décio Pignatari, que aponta a afinidade entre o poeta, o diagramador de linguagem e o desenhista industrial (Cf. CAMPOS, 1969, p. 142).

<sup>42</sup> Ensaio presente no volume *Linguística. Poética. Cinema* (1970), reunião que considerou as intervenções de Jakobson durante a sua estadia no Brasil, em 1968.

posicionadas estrategicamente nas extremidades do enunciado, bloqueando ou *ilhando* os “campos”:

### Diagrama 1.

I. “Chove”	–	II. “campos”	–	III. “Cachoeira”
Signo de água	–	Signo de terra	–	Signo de água
		(Ilha de linguagem)		

A porosidade (iconograficamente dada pela repetição da vogal /o/) e a permeabilidade da linguagem avançam na direção da palavra-ilha, “campos”, que queria dizer sobre um estado de firmeza e estabilidade, também com a retomada harmônica da consoante /c/. Assim, permanecem os “campos” de linguagem em situação de submersão e isolamento. Dessa feita, a forma do título anuncia a demarcação do seu idioma próprio, uso especial e imprevisível, o “idioleto” (CAMPOS, 1969, p. 147) dalcidiano. A simetria gramatical do texto poético desse projetista de linguagem é meticulosamente arranjada entre os três monemas, I. “Chove”, II. “Campos” e III. “Cachoeira”, à exceção dos vocábulos de ligação, pela distribuição vocálica: I. 2 vogais; II. 2 vogais; III. 5 vogais. A terceira palavra poética abrange as demais, pelo restabelecimento das vogais distribuídas entre as duas primeiras. Ademais, a primeira e a última aparecem como as palavras mais fluidas do enunciado, funcionando os fonemas fricativos como mecanismos de irrigação e umidificação. Ainda não do ponto de vista da fatura fônica, mas pelo menos da distribuição material dos caracteres tipográficos em ação interativa, a sequência vocálica global se estabiliza da seguinte maneira: o – e – o – a – o – e – a – o – e – i – a. Assim, o jogo alternante entre vogais abertas e fechadas, arredondadas e não-arredondadas.

Em vista das possibilidades de enlaces de acentuação, é notável, nos três casos, a prioridade da opção pela cadência paroxítona, impondo uma equação rítmica: as pancadas harmonicamente posicionadas sugerem a emissão vocal fluida e desobstruente, um dado a mais da permeabilidade dos "campos". Porém, o título do capítulo inicial, "A noite vem dos campos queimados", de saída, contradiz o estado de coisas articulado naquele *design* poético fundamental, "Chove nos campos de Cachoeira", para tanto convocar íntima relação material.

***"A tarde sem chuva em Cachoeira... os campos escuros"***

**I**

***A NOITE VEM DOS CAMPOS QUEIMADOS***

*1. Voltou muito cansado. 2. Os campos o levaram para longe. 3. O caroço de tucumã o levara também, 4. aquele caroço que soubera escolher entre muitos no tanque embaixo do chalé. 5. Quando voltou já era bem tarde. 6. A tarde sem chuva em Cachoeira lhe dá um desejo de se embrulhar na rede 7. e ficar sossegado 8. como quem está feliz por esperar a morte. 9. Os campos não voltaram com ele, 10. nem as nuvens nem os passarinhos 11. e os desejos de Alfredo caíram pelo campo como borboletas mortas. 12. Mais para longe já eram os campos queimados, 13. a terra preta do fogo 14. e os gaviões caçavam no ar os passarinhos tontos. 15. E a tarde parecia inocente, diluída num sossego humilde 16. e descia sobre os campos queimados como se os consolasse. 17. Voltava donde começavam os campos escuros. 18. Indagava por que os campos de Cachoeira não eram campos cheios de flores, 19. como aqueles campos de uma fotografia de revista que seu pai guardava. 20. Ouvira Major Alberto dizer à D. Amélia:*

*campos da Holanda. 21. Chama-se a isso prados.  
(JURANDIR, 1991, p. 15).*

Do choque entre os primeiros enunciados geradores de expectativas se registra a seguinte distribuição vocálica, harmonizada conforme critério fonológico:

### **Diagrama 2.**

#### **“Chove nos campos de Cachoeira”**

Vogal não-arredondada /a/: 3 vezes

Vogal arredondada /o/: 4 vezes

Vogal não-arredondada /e/: 3 vezes

#### **“A noite vem dos campos queimados”**

Vogal não-arredondada /a/: 3 vezes

Vogal arredondada /o/: 4 vezes

Vogal não-arredondada /e/: 3 vezes

“A noite vem dos campos queimados” contém em si o componente nasal em excesso, 4 vezes. A reiteração da palavra “campos”, do contexto do título da obra, desloca a expectativa dos campos submersos pela surpresa dos campos em chamas. O par “chuva” e “noite”, em resultado da aliança entre o título da obra e o título do capítulo, ativa a possibilidade da encenação de um estado melancólico e produz um “ensombrecimento” da própria linguagem, desde então permeada de vogais fechadas /o/ e /u/: “Voltou muito cansado”, com efeito já o texto “muito cansado”.

“O caroco de tucumã”, um tipo de objeto mágico<sup>43</sup> para Alfredo, até para a linguagem, rola de palavra em palavra na superfície

---

<sup>43</sup> Terminologia cara ao comparatista russo Vladimir Propp, na sua *Morfologia do conto Maravilhoso* (1926). O “caroco de tucumã” repara o falta da cidade idílica de Alfredo, Belém da imaginação da criança, e o salva do padecimento melancólico. A propósito da

tipográfica, posto em relevo na percepção da materialidade e da visualidade da letra /o/ quando da visão panorâmica da forma total do texto poético. “Os campos queimados”, “a terra preta do fogo” são imagens que contradizem a expectativa orientada pelo título de abertura, assim d’“a tarde sem chuva em Cachoeira” só irradia calor, mesmo com a retomada daquela condição inicial, a sua evocação enquanto ausência. Permanece, porém, a atmosfera nebulosa como estímulo para “o desejo de [Alfredo] se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz por esperar a morte”.

“E a tarde parecia inocente, diluída num sossego humilde e descia sobre os campos queimados como se os consolasse” (JURANDIR, 1991, p. 15): a tarde em crepúsculo se dissolve, como se escorregasse pelo ralo da noite, na contribuição da consoante fricativa /s/, sugestão tanto do resultado sonoro de sua articulação, quanto da disposição concreta exposta graficamente na sua sinuosidade e deslizamento. A despeito da carência de umidade, prevista pelas imagens semânticas por elas mesmas, avança o aspecto sensível da mensagem estética no sentido de um ataque acústico, para dizer que se escondem arestas de retenção de líquido “sobre os campos queimados” com a realização frequente e intensa daquela consoante fricativa. Por isso, agem, de uma só vez, chuva e calor. Toda forma desenha vias de irrigação mútua, o vazamento da linguagem, confirmadas na integralidade do texto. “Os campos escuros”, esses “campos de Cachoeira [que] não eram campos cheios de flores”, impõem a morte como horizonte, edificam pela linguagem, a tendência de cessação e indisposição para a vida, “um desejo de se embrulhar na rede e ficar sossegado como quem está feliz

---

função narrativa do caroço de tucumã; cf. o ensaio de Rosa Assis “Dalcídio Jurandir, uma leitura do caroço de tucumã: vias de sonhos e fantasias”, In: *Revista Asas da Palavra*, n. 17. Belém, 2004, p. 23-31.

por esperar a morte”. A descrição da paisagem prescinde da falta e da carência (de chuva, de flores). O cansaço da criança, “as borboletas mortas”, “os passarinhos tontos” (JURANDIR, 1991, p. 15), em um só relevo, na forma de evento simultâneo, preparam os estados da natureza para a ocupação do posto animado das personagens: para o corpo adoecido homem-natureza.

A personificação é a figura que atravessa o texto paradigmaticamente, sempre a atuar sobre os elementos da natureza, a começar pelo título deste primeiro capítulo, “A noite vem dos campos queimados” a conduzir Alfredo em companhia ainda dos campos, “os campos o levaram para longe”, “o caroço de tucumã o levava também”. As “nuvens” e os “passarinhos” “não voltaram com ele”, “a tarde parecia inocente”. Ainda não a chuva, o evento mobilizado no título do texto de Dalcídio Jurandir, de todo modo, o “ensombrecimento” dos campos e dos homens é agenciado por uma expectativa de umidade, compensada pelo fluxo do rio a conduzir os campos, por força da personificação:

*1. Uma nuvem mais pesada de chuva cresceu no céu. 2. Quando chove, Cachoeira fica encharcada. 3. Os campos de Cachoeira vinham de longe 4. olhar as casas da vila à beira do rio, 5. com desejo de partir com aquelas águas. 6. Quando chovia, mesmo verão, as chuvas eram grandes 7. e os campos ficavam alagados. (JURANDIR, 1992, p. 23).*

O recurso das aliterações concentra o estado viscoso da linguagem pelo funcionamento das fricativas, sua estrutura de escoamento.

## *Uma narrativa enferma*

A estrutura de contaminação da história pela chaga degenerativa do poema<sup>44</sup> reverbera no avanço de sua comunicação: “A vila caía num sono como uma menina doente” (JURANDIR, 1991, p. 18). Para tanto, a ocorrência da infecção pela linguagem se baseia nas metáforas de abatimento e indisposição, antes a atingir o espaço dos campos, identificado comparativamente com o enfraquecimento humano. O Jogo das tônicas vlla / caía / menIna intensifica a ação da metáfora, apoia a relação imprevista. Desse modo, o reforço das consoantes nasais produz uma nebulosidade equivalente, envolve de sombras toda linguagem.

Prossegue o movimento de expansão do estado de adoecimento, logo na apresentação do personagem que porta no nome um signo de contingência de morte: “a doença de Eutanázio, misteriosa moléstia essa que parecia invadir todo o chalé” (JURANDIR, 1991, p. 16). A propósito desse “poeta triste” (JURANDIR, 1991, p. 135), do seu quadro existencial:

*1. Eutanázio gostava um bocado de passear pelos campos. 2. De atravessar os campos 3. para chegar à casa de seu Cristóvão que ficava na ponta da rua 4. para os lavrados. 5. Às vezes chegava, para ver Irene, 6. com a roupa escorrendo, os cabelos pingando. 7. Irene ria. (JURANDIR, 1992, p. 23).*

No âmbito das singularidades gramaticais onomásticas, informa sobre o personagem Eutanázio, ainda, Irene, pela possibilidade das

---

<sup>44</sup> Vale dizer que o grupo russo de Opoiaz (formalismo russo) defendeu a linguagem poética como “estrutura de deformação” (PORMOSKA, 1972 p. 41), como enfraquecimento da organização lógico-sintática, no sentido da sobrevida do efeito rítmico, a sua vibração e a conquista do seu corpo material.

metáteses em ajuste, na constituição de /ir/, /vir/, /rir/, a indicar o sofrimento diário desse “poeta doente” no atravessamento os campos:

*1. Eutanázio caminha no rumo da casa de Irene. 2. As grandes marchas noturnas. 3. As mesmas marchas solitárias. 4. O caminho nos campos é estreito e sinuoso. 5. O vento mais frio. 6. O olhar de Irene o envenena todo. (JURANDIR, 1991, p. 43).*

A tal ponto de intitular o capítulo XIII por duas palavras: “Eutanázio anda” (JURANDIR, 1991, p. 204). Bem menos o olhar que o riso de Irene para proporcionar a “morte voluntária” como única experiência possível, esse tipo de eutanásia, “Irene ri como se o triturasse”:

*1. [Eutanázio] Vai para a casa de seu Cristóvão puxado pelo riso de Irene. 2. Aquele riso é um tentáculo. 3. Como uma corrente que o enrolasse pelo pescoço 4. e fosse arrastando ele para o suplício daquela varanda. (JURANDIR, 1991, p. 34).*

Irene traz no próprio nome a definição do riso que rasga pela pronúncia onomatopaica do /r/ vibrante, assim, evocá-la impõe a dor acentuada pela violência contida só na palavra:

*1. Um riso que o cortava todo, 2. caía nos nervos como vidro moído. 3. À noite, muitas vezes, quando os seus nervos se arrepiam 4. e sente-se só, 5. sem amigos, sem pensamentos, sem saudade, 6 .os risos de Irene voltam tenebrosos. 7. Os risos o cortam como chicotadas. (JURANDIR, 1991, p. 28).*

A forma e a sensação da dor são intensificadas pelo arranjo das consoantes oclusivas, em especial /p/, e as linguodentais /t/ e /d/, recorrentemente, a aplicar sobre o doente “golpes” pontuais – se poderia dizer *le coup*, a cifra mallarmeana, para que se incluam de uma só vez as acepções de “lance” e “corte”. “As horas pingam vagorosamente sobre a sua solidão [...]. Os risos de Irene caem sobre as horas como pedras pontiagudas” (JURANDIR, 1991, p. 28). Do mesmo modo, prolongam-se de forma aguda metáforas de dor:

“rompiam-se no seu silêncio dores fundas, pequenas dores, meias dores monótonas pingando das horas” (JURANDIR, 1991, p. 30).

Em função do delineamento e do contorno do “rosto” das personagens se ajusta um recurso de sensação, estimulado na realização fono-acústica. Dessa forma, a seguir o texto estabelece uma relação indivisível entre os homens e os campos: “Felícia ficou humilde, e cheirava a terra úmida, a terra dos caminhos pisada por todos os caminhantes” (JURANDIR, 1991, p. 26).

O acúmulo das séries metafóricas, por isso, não submete os termos comparantes à perspectiva de qualquer hierarquia que seja na relação entre natureza e cultura, animal e humano. Tal forma é facilitada pela simultaneidade dos eventos e pela eficiência da coordenação entre som e significado.

*1. Eutanázio ergue-se e vai espiar o corredor. 2. Não havia luz. 3. D. Amélia não trouxera o candeeiro para o corredor. 4. Eutanázio vai buscar o candeeiro da saleta para ver se é dona Gemi. 5. No fundo do corredor a vela é como Felícia; 6. por que se lembra de Felícia? 7. O crucifixo vem atrás de D. Gemi 8. e os arranha-céus de Nova Iorque caminham. 9. D. Gemi vem andando. 10. Um rato correu pelo telhado. 11. Um morcego esvoaçou e partiu. 12. Eutanázio volta com o candeeiro e espera. 13. D. Gemi vem com medo. 14. D. Amélia tinha ido a uma ladainha na casa de siá Bernarda. (JURANDIR, 1991, p. 31, grifo nosso).*

“Um morcego esvoaçou... Eutanázio volta”, estão os *signos em rotação* (PAZ, 1972) para beneficiar a identidade “Morcego”-“Eutanázio” a alçar um só voo ruidoso (fricativo), “es-v-oaçou”-“v-olta”. No contexto do par “vela”-“Felícia” coteja-se pela iluminação precária da “Santa Felícia” (JURANDIR, 1991, p. 29) no interior “do [seu próprio] quartinho escuro e sujo” (JURANDIR, 1991, p. 25). “Os olhos de Irene em certas horas têm traços de paisagens desconhecidas,

talvez um reflexo duma alegria dela, perdida” (JURANDIR, 1991, p. 32, grifo nosso). Ora, é *mister* a correspondência do olhar de Irene, extensão do seu riso, com o “caminho daquela tortura de todo dia” (JURANDIR, 1991, p. 35), não obstante, da viagem pelos campos, esse lugar de errância: “vida perdida na casa de seu Cristóvão” (JURANDIR, 1991, p. 64).

### ***“Paisagens desconhecidas”***

A geografia da região dos campos, delineada no título primeiro do romance poético<sup>45</sup>, adquire realce pela conexão com o título do capítulo III, “O chalé é uma ilha batida de vento e chuva” (JURANDIR, 1991, p. 63), de todo modo, lastro da paisagem referencial, da região dos campos de Marajó, mas principalmente arranjo regulador do componente imaginário ativado no leitor. A situação hibernal e de exilamento é por uma fala uníssona dos homens pelo corpo da natureza, dos campos ao equivalente mais íntimo, o chalé, da contingência da solidão, do erro no horizonte do mundo próprio, “Eutanázio olha o seu mundo” (JURANDIR, 1991, p. 50).

“O chalé é como um mundo de músicas distantes” (JURANDIR, 1991, p. 91). Participante da erupção sonora, o auditório leitor só pode ocupar um “país indocumentado” (BORGES, 1972, p. 16). A cadeia de relação ascendente chalé-campos-mundo constrói o edifício de toda linguagem dalcidiana, baseada no adicionamento de um novo espaço de experiência, o preparo de uma topografia para o engano no trajeto

---

<sup>45</sup> Ralph Freedman em *The lyrical novel: studie in Hermann Hesse, Andre Gide and Virginia Woolf*(1963) entende que o romance poético ou “romance lírico” dirige a atenção do leitor à linguagem, transfere a percepção e análise do enredo para a sonoridade e a plasticidade do texto, como funciona o nosso procedimento.

(BLANCHOT, 1987 p. 74): o leitor, por isso, é convocado a dar sentido errante a sua viagem.

*1. A chuva não traz uma esperança para os desassossegos 2. que estagnaram em Eutanázio como balesdos. 3. O vento dos campos vem dos lagos, 4. do sono dos jacarés nos pântanos, 5. do voo dos patos brabos nas baixas, 6. do miado das onças rondando as malhadas. 7. O chalé é como uma ilha batida de vento e de chuva. 8. Irene vem através da chuva lhe trazer uma roupa macia, 9. limpa, cheirando a roupa guardada em baú de mulata. 10. Cheirando a cama arrumada, 11. a carne de mulher saindo dum banho. 12. Irene vem contar quantos cabelos brancos ele tem, 13. quantos desesperos há na sua solidão. (JURANDIR, 1991, p. 91).*

### “A voz da chuva”

A expectativa de chuva é recuperada naquele terceiro bloco do texto, antes experimentada só em presença do efeito linguístico aliterante, dos “índices”<sup>46</sup> fônicos (“chove”, “Cachoeira”, “encharcada”). Agora,

*1. Chove. 2. O vento zune. 3. A chuva bate com violência nas janelas do chalé. 4. Mariinha dorme 5. e Alfredo se remexe na rede, 6. sem sono. 7. Eutanázio ainda não veio. 8. Major Alberto deixa os catálogos na estante 9. e bocejando recita baixinho, 10. como sempre gosta de recitar quando chove: 11. Ó que aspérrimo Dezembro... (JURANDIR, 1991, p. 63, grifo nosso).*

---

<sup>46</sup> No sentido dado pela semiótica de Charles S. Peirce, atestado por R. Jakobson no ensaio *À procura da essência da linguagem* (1965), como contiguidade de fato entre significante e significado, manifesto como um tipo de predição ou um sinal de presença, Jakobson exemplifica pela forma do “vestígio” (JAKOBSON, 2003, p. 101).

O “**chalé**” em identificação com a “**chuva**” pelo seu revestimento material registra a umidificação de toda forma, pela fusão gramatical e lexical, para acumulação semântica e jorro metafórico:

*1. D. Amélia dorme. 2. Minu acorda com um rumor de ratos para a banda da despensa. 3. Major Alberto deixa de sonhar. 4. Os catálogos descansavam. 5. Por que Eutanázio não voltou ainda? 6. Será que aguenta ainda mais uma daquelas doenças? (JURANDIR, 1991, p. 63-64).*

O texto dalcidiano, máquina de metáforas, permite a proliferação significativa em função de um “efeito poético” (JAKOBSON, 1970, p. 73) poderoso, pelo resultado do seu procedimento linguístico especial. “A voz alta do **pai** era como uma voz vinda de longe, dentro do sono e **espoucando** naquele **despertar** como a **pororoca** nas **pedras** do Moirim” (JURANDIR, 1991, p. 83, grifo nosso). O estrondo das oclusivas, /p/, intensifica o resultado da ação verbal, impõe à leitura a condição de experiência.

*1. A chuva escorre 2. e o sono faz Alfredo ver uma grande cidade 3. cheia de navios, 4. trens apitando, lojas soltando balões, 5. meninos andando em pernas de pau 6. como Joaquim Leão andava em Cachoeira. 7. Eutanázio sabe que ficará acordado a noite toda 8. com as dores e o torpor em que está, 9. como se tivesse rolado numa ribanceira 10. na lama. (JURANDIR, 1991, p. 83).*

O sonho da criança, Alfredo, põe a linguagem bem mais em estado lúdico, abre mais a possibilidade de multiplicação dos campos, lugar do qual deseja o sentido da fuga. Alfredo defende um “sonho de viagens” ou um “sonho da cidade” (JURANDIR, 1991, p. 103): para não errar sem fim.

*1. Mas Alfredo acorda 2. com aquela cidade cheia de torres, 3. chaminés, palácios, circos, 4. rodas giratórias 5. que lhe encham o sonho e o carocinho. 6. De olhos abertos para o*

*telhado, 7. pensa na sua ida para Belém. 8. Seu grande sonho é ir para Belém, estudar. (JURANDIR, 1991, p. 86).*

A cidade de Alfredo, apenas disponível na riqueza de possibilidades da sua imaginação (a criança que é modelo de leitor), aquela disponível no “sonho”, é sempre a da velocidade, do movimento, das sensações difusas, do ruído dissonante:

*1. E Alfredo, maravilhado, contemplava o clarão 2. na grande noite nos campos. 3. Ali estava todo o seu sonho da cidade 4. de bondes elétricos, arraial de Nazaré, largo da Pólvora, as lojas de brinquedos, a Torre de Malakof, das 5. senhas vermelhas. (JURANDIR, 1992, p. 103).*

Em função da qualidade poética do texto de Dalcídio Jurandir, uma dezena de páginas à frente, a chuva persiste em comprometer as bases rígidas do discurso referencial. O adoecimento, a morte, o sonho, a solidão adquirem relevo: “Quer que a chuva que cai em Cachoeira, nos campos, fique caindo toda a noite sobre ele como um sono” (JURANDIR, 1991, p. 90). A dialética da sua construção poética prevê a estratégia de comparação, /como/, para que não se determine nem o resultado metafórico, para a possibilidade de uma percepção da forma do mundo: “Seus olhos palpitam **como** duas aranhas na escuridão. Por que Irene o persegue assim, fatiga-o, esgota-o e mora dentro dele **como** uma larva crescendo?” (JURANDIR, 1991, p. 90, grifo nosso).

*1. Irene, por que não atravessas a chuva, 2. não vens correndo pelo aterro 3. e pelos campos 4. para embalar esta rede parada, 5. acender um candeeiro na sala, 6. e ficar em silêncio, 7. como um anjo da guarda? 8. As mãos de Eutanázio gelam com a chuva, 9. com a falta de sono e de Irene. 10. Tua voz, Irene, apagará a **voz da chuva**. (JURANDIR, 1991, p. 91, grifo nosso).*

Antídoto para a doença de Eutanázio, para a sua solidão, para o ruído da chuva que atravessa o texto poético: a iluminação de Irene pelo seu calor diurno, a mesma para a suspensão da morte. Para lhe restituir da doença, da impossibilidade de correspondência amorosa, repercute uma “música distante” (JURANDIR, 1991, p. 91): “Que o teu corpo fique ausente mas tua voz sem riso, a tua voz pura, vagarosa, chegue trazendo uma paz, um sono, a madrugada” (JURANDIR, 1991, p. 91). A “função mágica ou encantatória da linguagem”, a “conativa” para Jakobson (2003, p. 126).

### **“Dia clareou em Cachoeira... Mas Eutanázio sentia-se perdido”**

O capítulo IV evidencia no título a expectativa pela manhã, pela luminosidade adquirida com reforço das vogais abertas, /a/, constituídas na tríplice verbal: “Dia clareou em cachoeira” (JURANDIR, 1991, p. 93). O branco da paisagem é surpreendido, porém, pela opacidade do horizonte perceptivo, por uma nebulosidade agora agenciada por signos de calor:

*1. E nos campos, naqueles horizontes pesados 2. de fumo e fuligem 3. do fogo ateado, 4. havia uma desolação, 5. um terror, 6. o dobrado dos sinos, 7. o gado mugindo e chorando, 8. rastro de rês morta. (JURANDIR, 1991, p. 101, grifo nosso).*

A sequência de aliterações, por ação da consoante fricativa, ataca a visão com obstáculos de vapor, para o “ensombrecimento” da linguagem. Do mesmo modo, a pancada sobre os sinos ressoa no interior da palavra “doBRado”, sobre a qual o ruído que sugere o movimento do objeto provoca a sensação de estilhaçamento.

“Metafísica para os vermes” (JURANDIR, 1991, p. 112), título do capítulo V, exprime esteticamente a atração entre natureza e cultura, na forma prosopopaica, para o cumprimento do motivo da morte, para o consumo e enfraquecimento da estrutura lógico-discursiva da prosa. É imperioso distinguir, dessa feita, a preferência pela permutação fonêmica sugestiva da perfuração da “metafísica” pelos “vermes”, quer dizer, as unidades significantes da segunda palavra, à exceção de /r/, estão contidas na primeira, assim o par de consoantes nasais /m/, as fricativas /s/, /f/ e /v/, e o par de vogal média. Nesse capítulo, é destacável, em função do argumento em evidência, o seguinte caso: “A barba era feita de espuma de ninho de peixe de tamuatá” (JURANDIR, 1991, p. 115). Do ponto de vista da distribuição dos acentos as unidades relacionais se harmonizam, também com a forma das oclusivas participantes, constituindo um elo a mais: **barba-espuma-peixe**. “Casa de Seu Cristóvão” (JURANDIR, 1991, p. 125), o destino de Eutanázio para o seu encontro a cada vez mais corrosivo com “a doença do mundo [que] ele tinha era na alma”, nomeia o capítulo VI, além do que abriga na sua matéria verbal a frequência da consoante oclusiva /c/ em posição inicial, a produzir estreita ligação aliterativa.

No VII Capítulo, apresentado pelo título “30\$000, ONDE ANDAIS?” (JURANDIR, 1991, p. 135), a nebulosidade já instituída na natureza atinge os personagens, oculta à sombra toda saída, assim como a narrativa perde o movimento para frente, deve cambiar de cores vaporosas e cobrir de bruma até a percepção estética: “Mas Eutanázio sentia-se perdido. Irene era uma espécie de nebulosa transfiguração. O que ele chamava o ‘seu eu’ perdia a cor, o movimento, o repouso, a sensação comum” (JURANDIR, 1991, p. 139).

## ***“O corpo da imaginação”***

O capítulo VIII, “Caroço de tucumã” (JURANDIR, 1991, p. 142), dá ênfase à participação de Alfredo, em especial, à sua relação com uma semente provida de poderes mágicos, por sua força imaginante, a mesma que o leitor deve atrair para sua experiência: “Só a bolinha tomava corpo de gente, era uma amiga. Era o corpo da imaginação” (JURANDIR, 1991, p. 144). A animação do caroço de tucumã acena para a possibilidade de salvação e restauração da própria vida e da natureza: “E assim ia fazendo de conta. Cachoeira que ficava no inverno com os campos debaixo d’água tinha de ficar livre das inundações” (JURANDIR, 1991, p. 145). Do espaço de “Cachoeira” se abre sempre um espaço a mais de percurso, por uma transgressão de limites: “Um passeio nos campos seria uma viagem pelo mundo com a bolinha de tucumã pulando na palma da mão” (JURANDIR, 1991, p. 151).

“A conspiração dos catálogos” (JURANDIR, 1991, p. 155, grifo nosso) como o anúncio para o capítulo IX reforça a acuidade dalcidiana no trabalho dos títulos em estreita relação formal, fonética e semântica. “Felícia, o crucifixo e os arranha-céus” (JURANDIR, 1991, p. 164, grifo nosso), essa construção coordenada por adição, para a identificação agora do capítulo X, ressalta junto com a colocação do nome próprio à sequência de nomes comuns, o alto grau de ligação morfofonêmica. A cifra dalcidiana é agenciada pela réplica de certos componentes sensíveis, sobretudo no âmbito da dupla inicial de substantivos, mas também no terceiro signo. O rigor de simetria revela ainda a imagem concreta do crucifixo proporcionada na forma e sugestão do designer da letra /x/.

## *Um Claro Enigma*

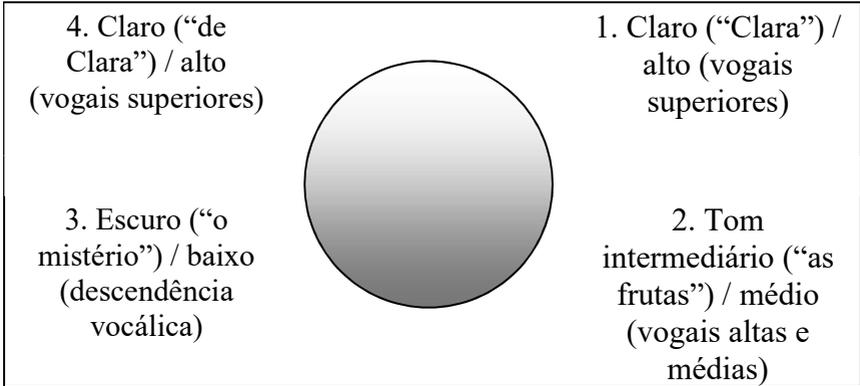
A fulguração das imagens poéticas intervém modelarmente mediante a concentração da linguagem por sobremontagem de metáforas, paranomásias, onomatopeias, prosopopeias, comparações, aliteraões, oximoros e assonâncias<sup>47</sup>, tal como projetada no capítulo XI, “Clara, as frutas e o mistério de Clara” (JURANDIR, 1991, p. 170). Em ação subliminar, a sequência 1. “Clara” – 2. “frutas” – 3. “mistério” – 4. “de Clara” demonstra um movimento circular de coloração (impulsionado pela aparência do branco), por ordem do signo perfeito para a identidade entre som e sentido, “Clara”, esse nome coberto de vogal aberta; em seguida, pelo tom intermediário, uma coloração de “fruta”, pelo reforço da alternância fônica entre vogal aberta e fechada; nessa ordem, o “mistério”, o obscuro, funciona pela integração de sons médios e fechados, pelo cancelamento de qualquer lembrança daquele signo claro. Contudo, o escuro atinge mesmo o claro, “o mistério de Clara”, formulando um tipo de aliança por oximoro. A gradação da linguagem pode ser expressa pelo diagrama:

---

<sup>47</sup> Consideramos as definições linguísticas de Roman Jakobson, no conjunto dos ensaios de *Linguística e Comunicação* e ainda *Linguística. Poética. Cinema*, como fenômenos de dominância no texto poético, sobretudo a metáfora (“[...] a vinculação de um significante a um significado secundário, associado por semelhança ou contiguidade com o significado primário”, Cf. *A procura da essência da linguagem*, 2003, p. 103) e o oximoro (“[...] uma palavra é unida ao termo contraditório ou então ao termo contrário” simetricamente, no caso do poema *Ulysses* de Fernando Pessoa, produzido uma “simetria em espelho”, cf. *Os Oximoros Dialéticos de Fernando Pessoa*, 2007, p. 101).

### Diagrama 3.

“Clara, as frutas e o mistério de Clara”



É memorável o oxímoro de Carlos Drummond de Andrade por esse projeto mesmo: o seu “Claro enigma” (1951).

A novidade perante o domínio antes das formas sombrias é, assim, a iluminação da paisagem literária. Essa diferença qualitativa se dispõe imperiosa ainda mais à frente:

*1. Veio Clara.*

*2. Quando apanhava **água do poço**, empurrava montaria, em pé, em riba do banco do casco, se podia ver aqueles braços, aquele **corpo** vigoroso. 3. Às vezes vinha, no **inverno**, dentro d'água. 4. **Chegava rindo**, água até os joelhos. 5. **o vestido ensopado**. 6. batataranas e mururés pelos cabelos. 7. e sanguessugas nas pernas. (JURANDIR, 1991, p. 171, grifo nosso).*

“Veio Clara” para proteger a linguagem do escuro: o clareamento da linguagem adianta também para a reconciliação do poema com a

umidade, a chuva sobre os campos inunda tudo de solidão (“O chalé é uma ilha batida de vento e de chuva”, JURANDIR, 1991, p. 63), mas é já o fluido de revelação para a imagem irradiante de Clara. A riqueza da composição do corpo de Clara se faz porque atravessado pela natureza, tornam-se indistinguíveis. Com efeito, tal afinidade toma realce em vista do fenômeno acústico-articulatório, formulado com grau máximo de acuidade, a começar pela envolvência aliterante, na lexia<sup>48</sup> 3. a consoante /v/, para significar o movimento de Clara. A lexia 5. expressa, além da correspondência pela consoante /s/, um jogo sonoro pelos finais de palavras em “\_ido” e “\_ado”, assim a reiteração dos fonemas /p/ /t/ /d/ para sonorizar até o gotejamento daquele “vestido ensopado”. Adiante, 6. “batataranas e mururés pelos cabelos” expõe a tessitura por aliança onomatopaica dos vocábulo, além do eco final “\_elos”, agente umidificador, sobrecarregado pelas 7. “sanguessugas nas pernas”, os seus /s/.

*1. Gostava do verão mas o **inverno** era que a encantava, 2. as águas lhe faziam **mais alegre**, 3. **mais** doída, andando em montarias, 4. pescando jijus para isca, 5. jogando farinha para os matupirís que boiavam na porta da sua barraca, 6. apanhando **flor de mururé**, 7. **que desabrochava linda dentro d'água**, 8. para pôr ao pé de S. Pedro no oratório. (JURANDIR, 1991, p. 172, grifo nosso).*

---

<sup>48</sup> O trabalho das “lexias” formulado por Roland Barthes em *S/Z* (1970) é requalificado em *R. B. par lui-même* (1975) nos seguintes termos: “a lexia (fragmento de leitura) é comparada àquele trecho do céu recortado [...] Essa imagem lhe agradou: devia ser lindo, outrora, aquele bastão apontado [...] para o inapontável; [...] esse gesto é louco: traçar solenemente um limite do qual não sobra imediatamente nada, a não ser a remanência intelectual de um recorte, consagrar-se à preparação totalmente ritual e totalmente arbitrária de um sentido” (BARTHES, 1977, p. 54). A operação da “lexia” se revela desde o primeiro gesto de destaque do texto dalcidiano, e acontecerá sempre daqui para adiante.

O *brilho* da alegria de Clara cintila mesmo no “inverno”, o que ameaça o argumento arrolado nas estruturas antecedentes, quando o “inverno” estava evocado para cobrir o texto poético de sombra e de melancolia. Bem assim, o florescimento só ocorre na superabundância da água, por outro lado, Alfredo, no primeiro capítulo, “indagava por que os campos de Cachoeira não eram campos cheios de flores” (JURANDIR, 1991, p. 15). É notável, nesse conjunto, a proporção das assonâncias financiadas pela vogal /i/.

*1. Aquele **corpo** dominou todo o quarto, encheu o chalé, **era toda a natureza**. 2. **As pernas nuas tinham a cor d'água** que Alfredo gostava de ver no inverno, 3. ao meio-dia, da janela de seu chalé. 4. Clara depois levava ele para jantar **murici** nos campos, 5. em novembro, descalça, com aquele seu chapéu de pano. (JURANDIR, 1991, p. 172, grifo nosso).*

A síntese da fusão prosopopaica dominante, homem-natureza, se encontra no anúncio do desenho do corpo de Clara, pelo jorro das imagens líquidas. O corpo de Clara avança, em 1., a cada vez mais para ocupar o lugar de toda paisagem, de toda experiência. A clareza do dia, em 3., desinibe o calor, os tons quentes então são aqueles intermediários (Cf. *Diagrama 3*), devem se apoiar sobretudo nas matizes das “frutas”.

*1. Tudo para ela era como se comesse uma **fruta** muito saborosa, 2. meio **ácida**, com o sumo escorrendo pelo canto da boca. 3. Ele a viu comendo um **taperebá** perto do poço. 4. Os dentes de clara deixavam a marca na polpa da fruta 5. e riam com os fiapos do taperebá. 6. A **boca úmida** devia estar **doce como** a fruta. 7. As frutas pareciam ter aparecido no mundo para terem **prazer** também em ser saboreadas por Clara. 8. As frutas eram mais gostosas comidas por ela, 9. **partidas por aqueles dentes**. (JURANDIR, 1991, p. 172, grifo nosso).*

As frutas para coloração desse bloco de imagens são aquelas ácidas, dessa forma intensificam o resultado solar. Sob esse fundo, a sugestão ativada pelo esquema de comparação 6. “boca úmida... doce” – “fruta” libera um componente erótico bastante delicado (Roman Jakobson diria: “subliminar”), facilitado pela seleção da palavra 7. “prazer” para participar do arranjo local indefectível.

1. Uma **tardinha**, Clara comia uma **manga**. [...].
2. Para Clara o mundo era aquele taperebá, aquela manga, aqueles beijos.
3. Dava para Alfredo muruci com açúcar, amassado com as suas mãos.
4. E lambia e chupava os dedos lambuzados de muruci e açúcar.
5. Os dedos pareciam mais gostosos do que o próprio muruci.
6. Era como uma criatura que tivesse nascido também das fruteiras,
7. dos muricizeiros, das resinas, dos mururés,
8. daquelas águas e daqueles peixes
9. que as grandes chuvas traziam para Cachoeira. (JURANDIR, 1991, p. 172-173, grifo nosso).

A doçura e o calor das imagens (a exalação e a multiplicação das frutas), ao mesmo passo, o extravasamento da linguagem confirmam a expectativa de uma erupção de formas eróticas, conforme os grifos, sobre o corpo só natureza de Clara:

1. Sonhou: Clara, com os pés n'água como raízes
2. e pelo corpo nu as frutas nasciam já maduras,
3. amarelinhas.
4. Murucis, mangas, bacuris, taperebás. Era só estender o braço.
5. Quanto mais se apanhava fruta do corpo de Clara,
6. mais nascia fruta.
7. Clara ou a morte de Clara tinha de ficar mistério
8. dentro de Alfredo.
9. Ficou dentro do carocinho.
10. Toda a vez que Alfredo desejava uma menina para passear nos campos, ser amiga dele no colégio, ler com ele os livros de viagens, o carocinho fazia Clara da idade do menino
11. e era meia hora de sonho.
12. Com a morte de Clara as frutas deixaram de ser, como eram, tão gostosas. (JURANDIR, 1991, p. 134, grifo nosso).

O ritmo de escoamento (o movimento mediado pelo líquido) convoca mais ainda a dispersão das formas, liberadas pela ambiência do sonho: Clara era a própria fruta, capaz do reabastecimento da vida (da luz que acende pelo seu nome) naquele “mundo” (Cf. lexia 2. da citação anterior a esta).

“Clara ou a morte de Clara”, a vida ou o desfalecimento, equivalem ao “mistério” da iluminação do “caminho dos campos” (JURANDIR, 1991, p. 142), para encontrar os caminhantes perdidos. O oximoro do título, “o mistério de Clara”: o claro e o escuro, vida-morte. A morte de Clara deve restabelecer todo som de solidão.

### ***“Noite de silêncio no chalé”***

Instaura-se uma “**Noite de silêncio** no chalé” (JURANDIR, 1991, p. 175, grifo nosso), anunciada pelo título do capítulo XII. Tal desvio coincide com o atendimento da expectativa, contra a alegria sonora e luminosa de Clara fulgura na linguagem poética a escuridão.

A seguir, no XIII capítulo, a narratividade do poema flagra o movimento degenerante, de saída, contido no jogo morfológico onomástico: “Eutanázio anda” (JURANDIR, 1991, p. 204, grifo nosso), toda condenação, pelo nome, de morte, de errância, está expressa no espelhamento entre os vocábulos, a despeito da variação leve entre as consoantes oclusivas.

*1. E debruçou-se na janela. 2. A manhã punha uma suavidade de ninho no sosego da vila. 3. O ar parecia tecido de asas. 4. Donde passava tanto pássaro? 5. **Um raio de sol** bateu bem na testa do Major 6. e **Mariinha** pulou de contente ao ver **um passarinho** entrar pela varanda, atordoado, 7. e logo sair para pousar no ingazeiro. 8. **Mariinha** batia palmas. 9. **Minu** tinha os olhos cobiçosos. 10. De repente, o dobre do sino. (JURANDIR, 1991, p. 205, grifo nosso).*

O relacionamento entre 2. “manhã”-“punha”-“ninho”, ainda entre “suavidade”-“sossego” se expõe pela distribuição das aliterações, justo por atração semântica em projeto. Dessa feita, a conexão dos eventos sucede, como já efetuado, pela equidade sintaticamente processada entre animal e humano, de uma só vez “um passarinho”, “Mariinha” e “Minu” (o cão de estimação). O perfil configurativo dos conteúdos plurais do texto dalcidiano, em especial aqueles operacionalizados na forma dos títulos, recupera sempre uma propriedade sônica apta a despertar significações por ordem de uma experiência sensível. Por isso, o título do capítulo XIV é constituído mediante permutação das unidades materiais, perante rotatória dos signos, possibilitadoras de um *campo* vasto de combinações inusitadas: “Irene assim é mais amada” (JURANDIR, 1991, p. 217, grifo nosso).

1. *Como Irene estava com os olhos nos campos 2. que se estendiam através das cercas da Estação de Monte 3. e se deixavam engolir por aquelas muitas bocas de mato azul 4. ou iam embora para o sem fim, 5. Eutanázio pode observar-lhe os seios que, 6. com o corpo meio curvado, 7. pendiam como cachos dentro da blusa encarnada, 8. o ventre ligeiramente crescido, 9. os quadris abundantes e apertados na saia. (JURANDIR, 1991, p. 219, grifo nosso).*

Pela experiência de visão na direção do infinito dos campos, de sua mutidirecionalidade, os “campos” são o “mundo”. Irene corporifica algo da paisagem, 5.-7. “os seios [...] pendiam como cachos”, compete a 7. “blusa encarnada” com o 3. “mato azul”. Essa coloração nova distingue e antecipa o evento para uma forma especial da natureza: quiçá a que faz coincidir, por uma só vista de Eutanázio, a expansividade e horizontalidade dos campos e dos quadris de Irene (8.).

*1. Mas permanecia bela naquela postura 2. como uma árvore vergada de fruto 3. e o vento sacudia a manga de sua blusa que parecia tremer como as folhas do limoeiro 4. que crescia junto da cerca, 5. defronte da janela. (JURANDIR, 1991, p. 220, grifo nosso).*

“Irene”-“árvore” pende com o peso do “fruto” (resultado de fecundidade), uma metáfora para a gravidez (?) facilitada, de todo modo, por caractere de comparação, /“como”/.

O capítulo XV seguinte confirma a alternância estratégica entre os tropos paranomásticos e metafóricos, “Envenenar aquelas cartas” (JURANDIR, 1991, p. 223), reformula o estado de coisas significado nos capítulos iniciais, a produção de calor, compensada pela ação surpresa do sorriso de Eutanázio (1.), o sorriso que deveria estar em Irene, e do olhar de Irene-paisagem na direção de Eutanázio, movimento oposto à articulação de antes quando Irene projetava um lance os olhos sobre os campos (JURANDIR, 1991, p. 219, v. 1): “1. **Eutanázio sorriu** 2. e voltou-se para aqueles **campos esfumaçados** donde vinha o **vento morno**, 3. o **horizonte cheio dos olhos de Irene**” (JURANDIR, 1991, p. 223, grifo nosso). Demora-se um pouco mais sobre essas formas de vapor obliterante, as mesmas que confundem a participação natural-humana:

*1. Os **passarinhos** entravam pela janela, brincavam no telhado. 2. Os **periquitos no ingazeiro**. 3. E aquele **sopro de terra queimada** que era como a respiração **de Irene** 4. **no amor com Resendinho**. (JURANDIR, 1991, p. 224, grifo nosso).*

Até Alfredo emite calor, o de seu adoecimento melancólico e pulsão de morte, de sua sensação dolorosa: “Mamãe, é a **febre**. Eu **morro**, mamãe. A senhora não me leva para Belém e eu vou é bater no **cemitério**, mamãe. **Dói** este **frio**. Dói” (p. 235). “Febre” paralela

àquela manifesta no capítulo inicial: “Alfredo não sabia que voltava com a **escura solidão** dos campos **queimados**” (JURANDIR, 1991, p. 18, grifo nosso). Pelo título do capítulo XVI “Aquela **face violentamente bela**” (JURANDIR, 1991, p. 240, grifo nosso) se exhibe o oximoro formulado pela atração dos caracteres do código, o perfil de beleza está necessariamente contido na sua forma de violência.

### *“A chuva apodrecia os campos e os homens”*

Já experimentamos a cada vez mais os horizontes dos “campos”, os das formas de percepção, os das possibilidades de significação, em abertura, toda extensão de um espaço literário. Assim, com êxito o capítulo XVII, pelo seu título, estatuí o “mundo” na forma do mais local e íntimo: “A **saleta** era o **universo**” (JURANDIR, 1991, p. 250, grifo nosso):

*1. Com as janelas fechadas, 2. na vaga luz da tarde quase morta, 3. a rede de Eutanázio, na saleta escura e morna, 4. parecia encardida, 5. as roupas, suspensas num cabide, 6. mais sujas, a mesa, as estantes, os retratos [...]. (JURANDIR, 1991, p. 250 grifo nosso).*

Uma iluminação precária e crepuscular, novamente rememorativa do capítulo primeiro, compõe com a penumbra e o calor do mundo de Eutanázio, a 2. “tarde [ou 3. “Eutanázio”] quase morta” contamina os objetos de escuridão (4.-5.-6.).

*1. Felícia, Felícia! 2. Teus joelhos estavam tuíras de tijuco, 3. teu rosto respingado de lama, 4. teu vestido rasgado pelo galho de jacitara, 5. teus cabelos salpicados de folha do mato, 6. flor do campo e gotas d’água dos mururés, 7. quando passaste naquela canoa de Pindobal, com o chapéu de carnaúba nas coxas, 8. cheio de tucumã que prometeste. (JURANDIR, 1991, p. 252, grifo nosso).*

A viagem de Eutanázio, suas “caminhadas **noturnas**” (JURANDIR, 1991, p. 251), o seu destino de morte, acontece no horizonte do “mundo”, que responde pelo acometimento dos campos e dos homens por toda forma de sombra e de degradação. Assim, “1. O chalé à ponta do aterro e 2. o **chalé dentro d’água** 3. será uma **ilha** nos campos de Cachoeira 4. entre **mururés, matupiris e poraquês**” (JURANDIR, 1991, p. 261, grifo nosso), a ligação significativa realizada pelo jogo de tônicas final (4.), signos de umidade, pressupõe a inundação ou o isolamento do território literário.

A aceitação da morte, testemunhada na fisicalidade do som, das formas e das cores (a eutanásia da linguagem) expande imagens de decomposição para tudo o que se dá à vista: “A saleta mais **escura**. Os **retratos se diluíram, escorreram na sombra**. A teia de aranha se **diluiu** na parede” (JURANDIR, 1991, p. 261, grifo nosso). Todavia, “Só o **carocinho** compreendia todas as coisas e **mudava os caminhos do destino, da vida e da morte**” (JURANDIR, 1991, p. 263, grifo nosso). A forma da morte, a encenação das palavras erráticas, por isso o desvio na viagem, são substituídas provisoriamente na condição de abertura para a viagem nova, pelos caminhos da imaginação de Alfredo, por via do “caroço de tucumã”.

O índice ou a sintomatologia (JAKOBSON, 2003, p. 101) concretizada com 1. “as primeiras chuvas” ensaia uma resposta a serviço da gradação da experiência de morte, de agudeza da dor e de impossibilidade de salvação – do afastamento ou do ilhamento de Irene para Eutanázio:

*1. Eutanázio **sentiu as primeiras chuvas** batendo no chalé 2. e se lembrou das **marchas no inverno**, 3. para Irene que a chuva fazia **mais distante**, 3. mais **impossível**. (JURANDIR, 1991, p. 265).*

Assim mesmo, contrastam os signos de fogo (o vinho de 1. “Dionísio”, 2., 5., 6) à água corrente, /ch/ (4., 7., 8., 9., 10., 11), despertando um oximoro subliminar, convergente para a corrosão a cada vez mais intensa:

*1. **Dionísio** tinha 2. **queimado** a barraca de **Felícia**. 3. Depois ouvia o choro de Felícia se queixando para D. Amélia. 4. **Chorando**. 5. **O fogo queimara os arranha-céus e o crucifixo**. 6. **Felícia fugindo** do fogo pelo campo. 7. **Caíra pelo campo encharcado** 8. e foi quando **começou a chover**. 9. **Chegara**, a ponto de botar o coração pela boca, 10. no **chalé**, 11. como podia **chegar** em qualquer casa. (JURANDIR, 1991, p. 272, grifo nosso).*

A chuva, por isso, o estado líquido da linguagem (2. a lama, 4. a lágrima, 7. a inundação, 7. a flutuação), consome ainda mais porque não permite adiar a cessação da vida, porque a natureza se identifica metaforicamente mais com a assombração de Irene:

*1. Deu-lhe um desejo de **morrer** assim 2. vendo **Felícia enlameada**, 3. sob o pavor do **fogo**, 4. a cara lustrosa de **lágrimas**, 5. perto dele... 6. **A chuva apodrecia os campos e os homens**. 7. O **chalé**, com a **inundação**, devia **flutuar** e 8. iria deixá-lo até o **cemitério**. 8. Ficaria **sepultado** debaixo dos mururés, 9. **debaixo dos cabelos de Irene**. (JURANDIR, 1991, p. 272, grifo nosso).*

“Dentro a **morte chocava o seu ovo** na garganta do Eutanázio” (JURANDIR, 1991, p. 272, grifo nosso). A personificação, melhor, a naturalização, da morte acomete ainda a “Cachoeira [que] vai ficar toda **sumida na chuva**. Era preciso mandar fazer a **ponte**. As **chuvas aumentavam**. O rio estava para se **derramar nos campos**” (JURANDIR, 1991, p. 273, grifo nosso). De “Cachoeira” o texto poético deve lançar o seu jorro incontrolável de signos de morte, de

enlameadura, de palavras permeáveis por outras palavras (de significantes associados a um significado secundário por semelhança): erupção de metáforas:

*1. As águas invadem os campos. 2. O chalé é agora uma ilha. 3. A pontezinha que liga ao aterro foi feita por Dionísio. 4. [...] D. Amélia se queixar que o inverno de novo matou a horta. 5. Luciola chora silenciosamente, na sua rede, 6. enquanto a chuva enche os campos. (JURANDIR, 1991, p. 274-275, grifo nosso).*

### **“A morte é a volta ao estado natural”**

“Bem comum cercou os campos” (JURANDIR, 1991, p. 275, grifo nosso), o título do XVIII capítulo cria uma estreita relação aliterativa e efeito de assonância mediante uma trama sensível de golpes /c/ e de amortecimentos /m/. De forma equivalente, o esquema arquitetural do título do capítulo XIX, “Chove nos Campos de Cachoeira” (JURANDIR, 1991, p. 281), atrai a expectativa de umidade (/ch/, /s/) e de isolamento (“Campos” em posição central), a mesma enunciada no título do romance.

*1. Feito uma ilha nos campos cheios, 2. defronte do rio cheio, 3. o chalé ficava mais distante do mundo, 4. mais longe da cidade, 5. parecia boiar nas águas e se perder pelos campos, 6. desaparecer pelos lagos. (JURANDIR, 1991, p. 285, grifo nosso).*

No texto dalcidiano a superioridade quantitativa e qualitativa das metáforas de incorporação entre as formas animal-humano alcança precipitação com a conjunção vida-morte:

*1. A morte é a volta ao estado natural. 2. Como ficou reduzido esse homem. 3. Osso e pele... A morte... 4. Mariinha corre e se agarra nas pernas do pai. 5. D. Amélia manda abrir a janela da saleta. 6. Os campos*

*inundados fervem ao sol da tarde. 7. Sobe um calor das águas paradas que subiram meio metro. 8. Os peixes boiam n'água transparente comendo o resto de comida que Inocência sacode da toalha. 9. Major senta e espera. 10. Os ratos corriam pelo telhado. 11. Alfredo, com o carocinho na palma da mão, afastava a morte, 12. dava alegria ao chalé. (JURANDIR, 1991, p. 283-284, grifo nosso).*

Por esse lado, a aparição dos pares sol/chuva, frio/calor, inundação/desertificação, entristecimento/alegria em associação significativa planeja a linguagem para a ocupação de um espaço ambíguo e plurissêmico, para fortalecer o evento de vida-morte. A preparação para o capítulo derradeiro expõe a agonia de Eutanázio em seu leito de morte e, o que é o mesmo, à espera da visita de Irene:

1. O **sol** semeava nas **águas** uma poeira de reflexos. 2. Irene virá?  
[...]
3. Vinha chuva.
4. E quando, sob a **chuva**, a **noite** chegou, 5. **Irene** também chegou. (JURANDIR, 1991, p. 285, grifo nosso).

“Irene”-“chuva”-“noite” ocupa o espaço de morte. O encontro programado natureza/morte é equivalente a uma espécie de clímax da linguagem poética, quando a atração e o fluxo dos vocábulos concentram e explodem suas formas.

## **“Irene é o princípio do mundo”**

“XX

### **IRENE É O PRINCÍPIO DO MUNDO**

*1. Sim, como veio tão bela! 2. Perdera aquela brutalidade, aquele riso, 3. aquele desleixo. 4. Veio calma na sua marcha para a maternidade. 5. Eutanázio abriu mais os olhos. 6. Ninguém ficou na saleta.*

*7. Desejou passar a mão naquele ventre que crescia vagaroso  
8. como a enchente, 9. com a chuva que estava caindo sobre os campos. 10. Desejaria beijá-lo. 11. Estava vendo ali a Criação, a Gênese, a Vida. 12. Havia nela qualquer coisa de satisfeito, 13. de profundamente calmo e de inocente. 14. Não dava mostra nenhuma de sofrimento, 15. nem de queixa, nem de ostentação. 16. Era como a terra no inverno. 17. Seu ventre recebeu o amor como uma terra. 18. Como a terra dos campos de Cachoeira recebia as grandes chuvas. 19. Por isso ela já humilhava-o de maneira diferente. 20. Tinha sido falada em Cachoeira e não mostrava senão a aceitação do filho como um triunfo. 21. Tinha um filho, tinha um filho, 22. seu ventre estava alto e belo. 23. E ele no fundo da rede ia morrer 24. sem aceitar a morte, 25. sem ter aceitado a vida. 26. Quando podia se reconciliar com ela, a serenidade daquele ventre humilhava-o, 27. cobria-o de ridículo. 28. Irene estava mansa, 29. sorria para ele com um sorriso de ser fecundado, 30. de criatura que renova em si mesma a vida. 31. Irene restituíra-se a si mesma. 32. O sorriso dela era manso e nascia de seu coração como luz de amanhecer. 33. Quanto ele não soube sofrer! 34. Morria miserável, ridículo, 35. com aquele medo da morte. 36. Diante de Irene queria se encher duma coragem imensa para aceitar o seu destino. 37. Irene era o Princípio do Mundo. 38. As grandes chuvas lhe traziam o filho. 39. Seus peitos cresciam, 40. se enchiam de leite como os das vacas. 41. Ela era tão magnificamente animal, 42. que em seu rosto calmo, em seu ventre, 43. em suas mãos só havia inocência, 44. a inocência de todo o mistério criador. 45. Só ela era a vida! 46. Só ela era a vida!. (JURANDIR, 1991, p. 285).*

Eis a bruma da manhã, sutil e avassaladora. Ela vem sonora aos passos de Irene, 4. “vem calma na sua marcha para a maternidade”, o céu se fecha e se abre (“... sob a chuva, a noite chegou, Irene também chegou”; “o sorriso dela... como luz de amanhecer”): um “crepúsculo matinal”, algo que se registrou em um poema de Charles Baudelaire (2012, p. 357). 5. “Eutanázio abriu os olhos”: diante era paisagem de “princípio do mundo”, a imagem de Irene-Natureza, ambígua e paradoxal. Do encontro dos significantes antitéticos (2. “brutalidade” e 28. mansidão, 8. “enchente” e ressecamento, 17. fertilidade e 23. apodrecimento, 41. animalidade e humano, iluminação e escurecimento, 46. “Vida” e “morte”), (R. Barthes falaria nos termos seguintes:) da relação amorosa dos significantes: a produtividade da linguagem poética, a retenção do líquido-significado num surpreendente “sem fundo” para a prosa. De cujo choque de astropalavras no “Princípio do Mundo” provém “a Criação” e o *abismo*, quando se verifica a vaga da significância, a dispersão e a irrigação do “líquido” no sentido de todo texto. Se dissolve a narratividade, perdendo de vez um fio, fragmentando a história. A participação leitora no poema intervém sempre a partir de qualquer ponto, do aleatório, do acaso, na forma em que se frequenta uma constelação.

Mas Eutanázio é o fim do “mundo”, do seu próprio “mundo” que se ergueu para lhe defender da doença do amor. O “mundo” que lhe aparece poeticamente, solitariamente, secretamente, porque mesmo o leitor não pode ter acesso, a não ser pela narrativa da sua vida que já é experiência radical. O encontro amoroso Eutanázio-Irene (Vida-Morte) que parecia impossível até esta última sequência, realizado na forma, é o clímax poético da superação da própria morte quando ela mesma se realiza (é Eutanázio na iminência de morte, Irene é um brilho de vida). A morte é o lugar da vida (literária), que vai de abismo em

abismo à explosão dos sentidos. Sobre isso fala um poema de Mário Faustino (2012, p. 197), que poderia ser um poema de Eutanázio:

“A morte – somente  
Retorno ao teu ventre.”

### ***A poética dos campos***

A nossa abordagem da “Poética dos Campos”, em Dalcídio Jurandir, abrange o romance inaugural *Chove nos campos de Cachoeira*, de 1941, embora *Marajó*, de 1947, e *Três Casas e um Rio* de 1958, tenham a região do arquipélago do Marajó, no Pará, como espaço referencial. Na verdade, cada um dos onze romances dalcidianos produz sua poética singular. A nossa classificação, de todo modo, considera o espaço da linguagem, a topografia errante, o gesto textual que ultrapassa o sentido comum e a comunicação referencial: “um passeio pelos campos seria uma viagem pelo mundo” (JURANDIR, 1991, p. 151), do local ao universal. A poesia como gesto de linguagem, de reconfiguração do regional, do familiar e do íntimo, para o global, o estranho e o impessoal, funciona como estratégia do romance dalcidiano para a constituição de sentidos sócio-políticos, caros à recepção dominante sobre a sua obra, comunicadores de um processo social mais amplo. Eutanázio, o “poeta doente”, por exemplo, é metonímia da condição do poeta moderno no final do século 19, virulento desde Baudelaire, marginalizado e melancólico, condenado à morte, como Walter Benjamin, nos ensaios da edição brasileira de *Um lírico no auge do capitalismo* (1989), interpreta o poeta francês no contexto da Modernidade capitalista-burguês.

O jogo fônico e visual do texto dalcidiano atesta a poeticidade narrativa e a transgressão de limites da prosa à poesia, a dos romances modernos e isto conduz o leitor de maneira *rotatória* e incessante ao

inacabamento dos sentidos, ao inacabamento do texto. A crítica contemporânea da obra, ainda na trilha do (Neo)Realismo e da representação ideológica (PRESSLER, 2004; 2014), não tinha ainda recursos teóricos, talvez por isso a recepção (a “tradução transcriativa”, operador da poética concretista) artística tenha se aproximado mais do aspecto da linguagem dalcidiana, em relação à recepção acadêmica, porque dá continuidade a sua operação poética, exigência de “eterno recomeço”, como pensa também Octavio Paz (1972) e analisa Berthold Zilly na obra de Euclides da Cunha: “O grande número de meios estilísticos não pode ser considerado uma *L’art pour l’art*, melhor dizer, Euclides cria, desta forma, um hiper-realismo de uma intensidade fantasmagórica, uma realidade atrás da realidade de uma insistente presença onírica” (2000, p. 781). O projeto literário de Dalcídio Jurandir está presente já na primeira sentença dêitico-narrativa: “Voltou muito cansado, os campos levaram para longe...”.

### ***Referências***

ANDRADE, Carlos D. de. **Claro enigma**. [1ª ed. de 1951]. Rio de Janeiro: Record, 1991.

AQUINO, A. de. “Um passeio nos campos seria uma viagem pelo mundo”: **Linguagem e Experiência em Dalcídio Jurandir**. Bragança/PA: PPGLSA/UFPA (Dissertação de Mestrado), 2013.

\_\_\_\_\_. *Diários de Viagem*. In: **Catálogo da 10ª edição da Bolsa de Criação. Experimentação, Pesquisa e Divulgação Artística**. Belém: IAP, 2012.

BARTHES, R. **Elementos de semiologia**. Trad. Izidoro Blikstein. São Paulo: Cultrix, 2006.

\_\_\_\_\_. **Inéditos, I: Teoria** / Roland Barthes. Trad. Ivone Castilho Benedetti. São Paulo: Martins Fontes, 2004. (Col. Roland Barthes).

\_\_\_\_\_. **Roland Barthes por Roland Barthes**. Trad. Leyla Perrone-Moisés. São Paulo: Cultrix, 1977.

\_\_\_\_\_. Introdução à Análise Estrutural da Narrativa. In: **A Análise Estrutural da Narrativa**. Seleção de Ensaios da revista ‘Communications’. Petrópolis, RJ: Vozes 1971. (Novas Perspectivas em Comunicação, 1)

BAUDELAIRE, C. Crepúsculo Matinal. In: **Flores do Mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2012. p. 357.

BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. Trad. José Martins Barbosa, Hemerson Alves Baptista. São Paulo: Brasiliense, 1989. (Obras Escolhidas, v. 3).

BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

BORGES, J. L. **Ficções**. Trad. Carlos Nejar. Porto Alegre: Abril Cultural, 1972. (Col. Os Imortais da Literatura).

BOSI, A. **História concisa da Literatura Brasileira**. São Paulo: Cultrix, 1970.

CAMPOS, H. de. **A arte no horizonte do provável**. São Paulo: Perspectiva, 1969. (Col. Debates).

\_\_\_\_\_. **Metalinguagem e outras metas**: São Paulo: Perspectiva, 1992. (Col. Debates).

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de. **Os Sertões dos Campos – Duas vezes Euclides**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.

CAMPOS, A. de; CAMPOS, H. de; PIGNATARI, D. **Mallarmé**. São Paulo: Perspectiva, 2006. (Col. Signos).

FAUSTINO, M. *Rupestre africano*. In: **O homem e sua hora**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 197.

FREEDMAN, R. **The lyrical novel**: studies in Hermann Hesse, André Gide and Virginia Woolf. New Jersey: Princeton University Press, 1963.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Trad. Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2003.

\_\_\_\_\_. **Linguística, poética e cinema**. [Vários Tradutores]. São Paulo: Perspectiva, 1970.

\_\_\_\_\_. *Os Oxímoros dialéticos de Fernando Pessoa*. In: **Linguística, poética e cinema**. 2. ed. Trad. Haroldo de Campos, com a colaboração de Francisco Achcar. São Paulo: Perspectiva, 2007.

JURANDIR, D. **Chove nos Campos de Cachoeira**. Belém: CEJUP, 1991.

\_\_\_\_\_. **Edição crítica de Chove nos Campos de Cachoeira**. Coord. Rosa Assis. Belém: EDUNAMA, 1998.

\_\_\_\_\_. **Chove nos Campos de Cachoeira**. Apres. Rosa Assis. Rio de Janeiro: 7Letras, 2011.

MENEZES, F.; SANTOS, M.; PRESSLER, G. (Orgs.), **Dalcídio Jurandir. Bibliografia geral e estudos críticos**. La Coruña/Espanha 2014 [eBook].

MONTEIRO, B. **O cancionero do Dalcídio**. Belém: Falângola; Rio de Janeiro: PLG, 1985.

PAZ, O. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

POMORSKA, K. **Formalismo e futurismo**. A teoria formalista russa e seu ambiente poético. Trad. Sebastião Uchoa Leite. Org. Haroldo de Campos e Boris Schnaiderman. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PRESSLER, G. *O espelho adiantado: sobre a recepção da obra de Dalcídio Jurandir*. In: Biagio D'Angelo, Maria Antonieta Pereira. **Um rio de palavras**.

**Estudos sobre literatura e cultura da Amazônia.** Lima: Fondo Editorial de La Universidad Catolica Sedes Sapientiae, 2007, p. 125-147.

\_\_\_\_\_. **Benjamin (Baudelaire):** a Tarefa do Tradutor: Zilly (Euclides da Cunha), In: *MOARA* (Belém), n. 18, 2004, p. 147-158.

\_\_\_\_\_. *Dalcídio Jurandir – A escrita do Mundo Marajoara não é regional é Universal.* **Revista GELNE.** (Grupo de Estudos Linguísticos do Nordeste), vol. IV, n. 1/2, 2002, p. 277-279.

PROPP, V. **Morfologia do Conto Maravilhoso.** Trad. Jasna Paravich. Org. Boris Schnaiderman. Rio de Janeiro: Forense Universitária, 2006.

STIERLE, K. **Ästhetische Rationalität. Kunstwerk und Werkbegriff.** München: Wilhelm Fink, 1997 [1996].

ZILLY, B. “Posfácio” in: Euclides da Cunha, **Krieg im Sertão.** Frankfurt a.Main/Alemanha, 2000. p. 757-783.

Aprovado em 30 de março de 2016.