

Revista *TextoPoético*

Volume 9 – 2º semestre de 2010

Sumário

Encontros com o texto poético (Editorial)

Antônio Donizeti PIRES

Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA

O poço do poeta

Entrevista com **Donizete Galvão**

Antônio Donizeti PIRES

Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA

O desabrigo da subjetividade em dois poemas de Álvares de Azevedo

Alexandre PILATI

Emily Dickinson e a poesia de autoria feminina

Alcides Cardoso dos SANTOS

Castro Alves e Cecília Meireles: a África como espaço do exílio e da liberdade

Ilca Vieira de OLIVEIRA

Diálogo poético

Rita de Cassi Pereira dos SANTOS

Itinerário de Bandeira: nacional, regional e municipal

Éverton Barbosa CORREIA

O fragmento poético em *Cadernos de João*, de Aníbal Machado

Adalberto Luis VICENTE

A poesia brasileira como testemunho da história (rastros de dor, traços de humor): a exemplo de Chacal

Wilberth SALGUEIRO

Melancolia a pino, impasse no *locus* tropical: notas sobre o poema “Marinha”, de Ruy Espinheira Filho

Cristiano Augusto da Silva JUTGLA

O discurso da distopia na poesia brasileira contemporânea

Paulo ANDRADE

A Orfeu, dois poemas da estrangeira

Antônio Donizeti PIRES

O substrato do poético em “As lições de R.Q.”, de Manoel de Barros

Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES

“Oceano coligido”: onde a linguagem faz questão

Fernando Fábio Fiorese FURTADO

Memória e metalinguagem em *Cais*, de Alberto Martins

Fabiane Renata BORSATO

Geografia íntima das coisas: a poesia de Micheline Verunschik

Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA

Revista *TextoPoético*

Volume 9 – 2º semestre de 2010

Encontros com o texto poético

(Editorial)

É com satisfação que a Coordenação do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL) vem anunciar a publicação do volume 9 (2º semestre de 2010) da revista eletrônica *TextoPoético*, veículo que divulga resultados das pesquisas de membros do GT, bem como trabalhos de outros colaboradores não vinculados ao Grupo, mas que têm por objeto a poesia lírica e o texto poético.

Este número se reveste de singular importância, por dois motivos: em primeiro lugar, porque se abre com uma entrevista inédita do poeta Donizete Galvão (concedida a Antônio Donizeti Pires e Solange Fiuza Cardoso Yokozawa, coordenadores), onde ele aborda aspectos de sua vida e obra, de seu pensamento poético e da relação de amizade que manteve com a poeta Dora Ferreira da Silva, além de comentar seu último livro, *O homem inacabado* (2010). O segundo motivo diz respeito ao fato de que este número da *TextoPoético* compreende parte considerável (53,8%) dos 26 trabalhos apresentados por membros do GT durante o XXV ENANPOLL (Encontro Nacional da ANPOLL), ocorrido na UFMG, Belo Horizonte, entre os dias 1 e 3 de julho de 2010.

Por isso, a organização deste número da revista mantém (na medida do possível), se não a configuração das quatro sessões temáticas em que os ensaios foram comunicados, ao menos o espírito que as presidiu: assim, convidamos o leitor a considerar um primeiro bloco de textos em que a tônica é o Romantismo, o desabrochar da modernidade literária e o momento de consolidação da literatura brasileira, bem como o surgimento de uma poeta (no âmbito da literatura norte-americana) fundamental para as questões femininas (e feministas) na poesia, Emily Dickinson. Portanto, estão neste primeiro bloco os artigos de Alexandre Simões Pilati (UnB), “O desabrigo da

subjetividade em dois poemas de Álvares de Azevedo”; o de Alcides Cardoso dos Santos (UNESP/Araraquara), “Emily Dickinson e a poesia de autoria feminina”; e o de Ilca Vieira de Oliveira (UNIMONTES), “Cecília Meireles e Castro Alves: a África como espaço do exílio e da liberdade”: este faz a ponte entre Romantismo e Modernismo, no Brasil, ao evidenciar as imagens dúbias (de exílio e de liberdade) que a África suscitou no imaginário poético brasileiro.

O segundo grupo de textos, numa perspectiva ainda diacrônica, é voltado especificamente para a grande aventura modernista brasileira e compreende mais três artigos: “Diálogo poético”, em que Rita de Cassi Pereira dos Santos (UnB) debruça-se sobre a última obra de Murilo Mendes, *Convergência* (1970), e estuda os modos compositivos e as relações intra e intertextuais suscitadas por esta; “Itinerário de Bandeira: nacional, regional e municipal”, em que Éverton Barbosa Correia (UFMS/Três Lagoas) analisa vários poemas do bardo pernambucano, sempre à luz do “Itinerário de Pasárgada”; e “O fragmento poético em *Cadernos de João*, de Aníbal Machado”, em que Adalberto Luis Vicente (UNESP/Araraquara), em boa hora, volta-se para o pouco estudado artista mineiro e ressalta a importância do fragmento poético-filosófico (de origem romântica) na configuração da economia do livro de 1957.

O terceiro bloco compreende quatro estudos que se voltam mais especificamente para a ambígua produção poética dos anos de 1970, no Brasil, e merece a acurada atenção do leitor porque desvenda aspectos ricos e contraditórios dessa produção: o ensaio de Wilberth Salgueiro (UFES), “A poesia brasileira como testemunho da história (rastros de dor, traços de humor): a exemplo de Chacal”, questiona as bases gerais, teóricas, da poesia de testemunho e esmera-se na análise de textos de Chacal, entre outros conhecidos “poetas marginais”, ao enfatizar os dúbios aspectos de dor e humor, crítica e resistência, riso e ironia que tal poesia explorou. O artigo seguinte, “Melancolia a pino, impasse no *locus* tropical: notas sobre o poema ‘Marinha’, de Ruy Espinheira Filho”, de Cristiano Augusto da Silva Jutgla (UESC), dialoga com o anterior porque o texto escolhido para análise (extraído do livro *Heléboro*, 1974) também é crítico à ditadura militar: não se tem, portanto, a ligação pelo viés da chamada “Poesia marginal”, mas pela contundência temática, uma vez que a construção do poema de Espinheira Filho repercute ainda a alta tradição moderna da lírica. O ensaio de Paulo Andrade (UNESP/Assis), “O discurso da distopia na poesia brasileira contemporânea”,

estabelece interessantes relações com os dois artigos anteriores, pois crê que certa poesia brasileira dos anos 70 a esta parte (o autor cita Sebastião Uchoa Leite, José Paulo Paes, Armando Freitas Filho e Régis Bonvicino), pós-utópica (nos termos de Haroldo de Campos), apresenta um sujeito lírico que “dramatiza a descrença na eficácia do discurso poético” e nas soluções da vanguarda. O quarto artigo deste bloco, “A Orfeu, dois poemas da estrangeira”, de Antônio Donizeti Pires (UNESP/Araraquara), talvez soe paradoxal e alienado em relação aos três anteriores, pois privilegia uma visão mais atemporal (metafísica? salvacionista?) de poesia lírica, onde é patente a negação indireta e a resistência simbólica da artista, por meio do resgate do mito (como diriam Adorno, Octavio Paz e Alfredo Bosi). É o que ressalta Pires ao assestar sua análise em dois poemas de Dora Ferreira da Silva dos anos 70 dedicados à figura mítica de Orfeu e à revisitação dos postulados órficos: são eles “Orfeu” (de *Uma via de ver as coisas*, 1973) e “Canto órfico” (só publicado em *Poemas da estrangeira*, 1995). Enfim, decida o leitor, mas leve em consideração as várias soluções diferentes encontradas pela poesia brasileira em um tempo insensível ao canto de Orfeu, bem como pese a multiplicidade de tendências individualistas e individualizantes que, a partir dos anos 70, vai se desenhando no panorama pós-utópico e pós-vanguardista da poesia brasileira.

Enfim, extremamente conectado ao anterior, o quarto bloco compreende a poesia brasileira “mais” contemporânea (dos anos 90/00), e abrange quatro estudos: o de Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS/Três Lagoas), “O substrato do poético em ‘As lições de R.Q.’, de Manoel de Barros”, em que analisa detidamente o famoso metapoema de *Livro sobre nada* (1996); o de Fernando Fábio Fiorese Furtado (UFJF), “‘Oceano coligido’: onde a linguagem faz questão”, em que o poeta-professor esmiúça com vagar o poema de seu conterrâneo e amigo Iacyr Anderson Freitas; enfim, o de Fabiane Renata Borsato (UNESP/Araraquara), “Memória e metalinguagem em *Cais*, de Alberto Martins” (em que estuda o livro de 2002 do poeta paulista), e o de Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG/Goiânia), “Geografia íntima das coisas: a poesia de Micheline Verunschik”. O estudo de Yokozawa apresenta duas direções principais: primeiramente, uma estimulante reflexão geral sobre a lírica, de Hegel aos contemporâneos, em que as questões fulcrais “subjetivação; objetivação; poesia do eu; poesia das coisas; despersonalização; materialidade da linguagem” são discutidas a fim de se compreender a poesia moderna e a contemporânea; após, a estudiosa debruça-se

sobre alguns poemas do livro de Micheliny Verunschik (*Geografia íntima do deserto*, 2003), ressaltando a voz original da jovem poeta de Pernambuco. As questões teóricas discutidas por Yokozawa embasam, mais imediatamente, os outros três textos alocados neste grupo, pois todos estão preocupados com aspectos materiais e metapoéticos da linguagem e com a construção do texto poético. Porém, a colocação estratégica do artigo de Yokozawa ao final deste volume da *TextoPoético* sinaliza para os problemas propriamente modernos da poesia lírica, cuja configuração (a melhor crítica o assinala) deve ser buscada nos primórdios dos Romantismos. Com isso, o ensaio da pesquisadora goiana ata-se, harmoniosa e sincronicamente, tanto aos textos de abertura deste número de nossa revista, quanto àqueles que, na sequência, enfocam a poesia modernista e contemporânea brasileira, evidenciando as preocupações que têm norteado, em grande parte, as pesquisas do GT Teoria do Texto Poético.

Araraquara/Goiânia, dezembro de 2010

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires

Profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa

Coordenadores do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL)

O POÇO DO POETA:

Entrevista com Donizete GALVÃO

Por Antônio Donizeti PIRES e Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA

Donizete GALVÃO nasceu em 24 de agosto de 1955, em Borda da Mata (MG), e estreou em 1988 com *Azul navalha* (Prêmio APCA de autor revelação e indicação ao Prêmio Jabuti), logo seguido de *As faces do rio* (1991), *Do silêncio da pedra* (1996), *A carne e o tempo* (1997; indicação ao Prêmio Jabuti e ao Prêmio Ciudad de Madrid, 1998), *Ruminações* (1999), *Pelo corpo* (2002; em parceria com Ronald Polito), *Mundo mudo* (2003) e *O homem inacabado* (2010). Galvão, um dos poetas mais destacados de sua geração, participou de várias antologias no Brasil e no exterior (França, Portugal, EUA) e tem merecido a atenção de seus pares e da crítica especializada brasileira. Na entrevista que se segue, concedida especialmente para a revista eletrônica *TextoPoético* (órgão de divulgação do GT Teoria do Texto Poético, da ANPOLL), dá-se a conhecer um pouco mais a trajetória pessoal e poética do autor.

1. Quais são as principais memórias de leitura de poesia que remontam à sua infância e adolescência? E outros tipos de leitura, inclusive atuais? Qual o papel delas na formação do poeta Donizete Galvão?

Na infância, lembro-me que no livro do segundo ano primário havia um poema do Carlos Drummond de Andrade justamente chamado “Infância”, que eu achei muito bonito porque falava sem afetação de um ambiente de roça que me era muito familiar. A poesia não estava muito presente a não ser nos poemas que as alunas do Colégio Nossa Senhora do Carmo declamavam. Lembro-me bem de “José”, também do Drummond, que era declamado com muita ênfase. E do poema do Alvarenga Peixoto para Bárbara Heliadora que também estava no livro do segundo ano e que todos decoraram.

No mais, lia muito gibi, gostava do Fantasma, livrinhos de faroeste, José Mauro de Vasconcelos e tudo que surgia na minha frente. Não poderia deixar de lembrar a coleção *Tesouros da juventude*, que li fascinado, e uma pequena coleção de três volumes, muito bem ilustrados do Hans Christian Andersen que li emprestado e não

queria devolver. Como morava em uma cidade sem biblioteca pública, o que me ajudou muito na minha formação poética foi o Suplemento Literário de Minas Gerais que existe até hoje e publicava poetas como Emílio Moura, Henriqueta Lisboa, Dantas Motta e Murilo Mendes. Vem daí que nunca tive muita afinidade com a poesia anterior ao modernismo. Uma coisa que me marcou bastante foi um grande estudo do Andrade Muricy, creio que em cinco volumes, onde ele mapeia todo o simbolismo brasileiro. A descoberta de Fernando Pessoa em uma antologia com seus heterônimos foi outro momento forte. Como foi também a leitura de *A luta corporal e novos poemas* do Gullar, já perto dos 20 anos.

Devo esclarecer que era uma leitura caótica e desigual. Num momento estava lendo *Recordações da casa dos mortos*, de Dostoievski, e no outro algum romance condensado da Seleções Reader's Digest. Até hoje sou assim, leio muita coisa ao mesmo tempo. É uma formação truncada, cheia de furos. Mas sou um bom leitor de ficção, principalmente romances. Philip Roth é o que tenho mais lido ultimamente.

- 2. Em depoimento para a revista *Xilo* (parcialmente reproduzido na “orelha” de *Ruminações*), você se diz “cada vez mais encantado pela língua portuguesa”, ao mesmo tempo em que repudia as “palavras ocas” e se intriga com o “significado preciso” de cada palavra, que sempre designa “um objeto ou uma técnica que tem sua razão e utilidade. É a palavra dita na concretude da labuta.” Fale um pouco mais, por favor, sobre esse amor à palavra e sobre seu processo criativo.**

Penso que todo escritor pretende dar vigor à língua, distendê-la, tencioná-la, recuperar palavras que estavam esquecidas, inventar novas. Daí a necessidade de precisão vocabular. É um ato de recusa aos jargões e à língua contaminada pelas expressões de auto-ajuda, publicitárias ou clichês. Quando escrevi “Carrear”, poema que resultou de uma conversa com meu sogro, percebi que cada um dos elementos do carro de boi tinha um nome. Os ofícios têm essa beleza da precisão dos nomes. Só depois de publicar este poema, me falaram do “Conversa de bois” do Guimarães Rosa e percebi as várias coincidências dos nomes. Para resumir, o que procuro nos meus versos

é sempre aquele correlativo objetivo de que falava T.S. Eliot. Imagens concretas e substantivas para transformar emoções em linguagem poética.

3. **No mesmo depoimento, você afirma: “Minha preocupação é com o vigor da língua e com o dar voz àqueles que estão mudos. Se a voz do poeta não consegue catalisar todas essas inquietações, ele corre o risco de estar falando apenas de si mesmo.”** Poemas mais recentes, como “Cabíria mineira” (*A carne e o tempo*), “Sexta-feira da Paixão” e “Curral” (*Ruminações*), ou “Objetos” e “Exílio” (*Mundo mudo*), seriam indícios dessa sua preocupação? Como você avalia a questão da “poesia social”, em específico?

Em seu livro, *Métodos*, Ponge diz que a impressão que ele tem é de que não só as coisas estão mudas, mas as pessoas também. “Dar voz” pode soar um tanto autoritário. Mas eu acho que é ouvir estas vozes, estar atento ao que elas têm a dizer. Acho que o compromisso primeiro do escritor é mesmo com a língua, mas alguns têm esta preocupação com os que estão calados. Vejo o trabalho do Luiz Ruffato, como seus vários romances, como uma tentativa de trazer para a literatura brasileira personagens, falas, modos de pensar, que estariam perdidos se não fossem a busca que ele tem de inseri-lo em seus romances. Entretanto, a forma é sempre importante. Deve haver uma procura para que este “social” soe mais “humano” do que simplesmente denúncia ou panfleto. No meu caso, até por causa da classe social de onde eu venho, seria impossível ignorar as vidas minúsculas. Mas não são poemas com intenção salvacionista.

4. **Você sempre ressalta, em sua poesia, a forte ligação com o mundo concreto da cidade pequena, da realidade rural e da família (lembro-me de poemas como “O poço”, de *As faces do rio*; “Invenção do branco”, de *Do silêncio da pedra*; ou “O grito” e “Picumã”, de *Ruminações*).** Por favor, comente essa relação “poesia e vida”, em sua obra. Em que medida, nesta, há o choque de sua origem mineira com a megalópole paulista?

Para mim, nada é exclusivamente pessoal. A experiência de vida mais modesta, mais diminuta, está perpassada por outras pessoas, suas falas, suas outras experiências, pela geografia, pelo contexto histórico. É neste sentido que o biográfico me interessa. Não como um exercício nostálgico de um paraíso perdido na infância. É a tentativa que na voz de um indivíduo, o poeta, apareça e fique nomeado um mundo que pode ser soterrado, esquecido, não nomeado.

Parece que a infância, memória e autobiografia são elementos menores de uma literatura que ser quer mais cosmopolita. Trabalho com elementos com os quais vivi intensamente, que ficaram impregnados em mim. Acho que mesmo o ato de lembrar já é outra linguagem, outro filtro. Não é mais a realidade pura e simples que ela já foi. A memória já supõe a criação de uma linguagem, da construção de uma mitologia pessoal. Eu nunca coloquei minha infância, minha cidade ou mesmo Minas como um lugar das epifanias e de um retorno nostálgico. Assim como a relação com a cidade, o meu jeito de tratar da infância é também cheio de atritos. Uma atitude conflituosa. Esta sensação de deslocamento, de estar sempre no lugar errado, sempre me acompanhou. Na cidade grande, claro, este conflito se acirra. Acho que em *O homem inacabado*, depois de 30 anos, reconheço São Paulo como minha cidade. A vida está para mim claramente enraizada no poema. Não há como separá-los. Não acredito nessas teorias da morte do autor. O que todo escritor pretende é que, em algum momento, a sua voz seja representativa da voz de muitas outras pessoas. Que seus poemas deixem uma marca no tempo.

5. **Mesmo em seus poemas mais metapoéticos e/ou metalinguísticos, a base é sempre a realidade concreta das coisas e/ou das atividades humanas: “Caça”, “Garimpo” e “Pesca” (*Azul navalha*); “Arte poética” (*Do silêncio da pedra*); “Da natureza” e “Domínio da noite” (*A carne e o tempo*); “Livro de cabeceira” (*Ruminações*). Gostaria que você comentasse tal constatação. E pergunto ainda: há, de sua parte, um programa deliberado de criação metapoética?**

Pode ser uma falha minha, mas sou um escritor preso à realidade. Não tenho grandes voos de imaginação, não atinjo culminâncias do sublime. Sophia de Mello Breyner-Andresen tem um texto em que diz que “Sempre a poesia foi para mim uma perseguição ao real. Um poema foi sempre um círculo traçado à roda de uma coisa, um círculo onde o pássaro do real fica preso”. Acho que ela explica bem esta posição. Mesmo para falar de **Arte poética** eu uso imagens bem concretas de vaca, cocho, sal. Quase tudo que escrevo é baseado no que vivi concretamente. Acho que o exercício metapoético é uma necessidade do autor contemporâneo de refletir sobre seu trabalho, uma auto-análise. Parte de uma necessidade interna, de suas dúvidas ou crises. Não são deliberados e hoje, prefiro evitá-los. Podem se tornar um cacoete poético.

6. Você se considera mais um “poeta artesão” ou um “poeta inspirado”, nos termos de Mikel Dufrenne e João Cabral de Melo Neto?

Eu creio, como defende T. S. Eliot, que há um processo inconsciente na criação e uma direção consciente. Podemos chamar de inspiração esta parte inconsciente. Eu acredito nela. Sem este incômodo opressivo, sem esta tensão de alguma coisa que busca germinar, eu não consigo escrever um poema. Portanto, sem esta chispa inicial que dá origem ao poema nada feito. Depois sim, vem um trabalho mais artesanal de dar uma ordem ao caos dos versos, cortar muitos deles, deixá-lo em repouso por um tempo. Esta parte consciente, que é a luta com as palavras, para conseguir a melhor expressividade não pode ser desmerecida. É um corpo-a-corpo com a palavra. No decorrer de alguns anos, você mexe com os poemas, abandona alguns, trabalha em outros. No momento de publicar, faz mais uma reavaliação. Entretanto, devo reconhecer: não consigo propor conscientemente um poema e executá-lo. Sem esta faísca inicial, ligada ao desejo, não consigo escrever nada. Por isso, sempre digo que ao terminar de escrever um livro não tenho a mínima certeza de que haverá um outro. A técnica se ergue e se desfaz a cada poema. Embora, contraditoriamente, eu tente sempre dar uma arquitetura aos meus livros.

- 7. Percebe-se claramente, na construção dos poemas, seu gosto pela forma livre, pelos versos livres e pelas rimas toantes, sobretudo, as quais podem aparecer interna ou externamente aos versos. Você poderia falar sobre esta sua predileção?**

Esta voz, esta dicção, a gente vai conquistando no decorrer da vida. Eu nunca tive vontade de lidar com formas fixas e métrica. Aliás, nem domino as tais regras. Quanto às rimas, acho que elas surgem sem que eu as procure deliberadamente. Eu gosto das rimas internas. O fato de eu não me sentir à vontade com as formas fixas não quer dizer que eu não admire poetas que trabalham muito bem com elas. Tem que soar contemporâneo. Eu não gosto é de anacronismo. O uso de formas fixas e uma linguagem que parece pastiche de outras épocas. O Paulo Henriques Britto é um bom exemplo de como a forma fixa pode ser moderna.

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

Como você disse, a posição de Mallarmé foi deliberada. Não sei se houve a mesma intenção no caso da poesia contemporânea brasileira. Eu percebo que o desacordo com o gosto médio faz parte deste mal-estar moderno. Ainda mais que as pessoas estão sempre à procura de certezas, de receitas de sucesso, de auto-ajuda, e a poesia só tem negações, dúvidas e angústias para oferecer. No meu caso, eu não gosto de obscuridade. Prefiro a clareza. Reconheço a importância da influência de Mallarmé, mas tenho pouca intimidade com sua poesia hermética, obscura. Eu tenho mais facilidade de lidar com poetas da língua inglesa que são mais objetivos, mais claros. Também não me preocupo muito com o público. Ele é tão pequeno. Não penso no público como um todo quando escrevo. Nem concordo com a tal máxima de que todo artista tem que ir onde o povo está.

9. **Por outro lado, no poema “Irmão inventado” (*Azul navalha*), você afirma: “Quem me lê é quem me cria.” Parece-me que você não volta a tratar da questão, em poemas posteriores. Qual sua relação (e/ou sua expectativa) em relação ao leitor? Ele é o “irmão inventado”, o “duplo” que o poema deixa entrever? Ou um “hipócrita” e “cúmplice”, na linha de Baudelaire?**

Em primeiro lugar, escrevo para mim mesmo pelos motivos mais egoístas possíveis. Ou seja, para tentar ordenar aquilo que está me aferroando. Para cristalizar uma emoção que há muito me incomoda. Depois do poema escrito, não tenho muito apego a ele. Principalmente, depois de publicado. É claro que você tem outra voz, dirigida ao leitor. Você quer e precisa ser lido. Esta história de “irmão inventado” deve ter surgido pelo fato de ser filho único. E de imaginar no leitor alguém que pudesse ser meu duplo. Talvez influenciado por algumas leituras de Octavio Paz que fazia na época. Parece confuso? O que quero dizer é que tenho um distanciamento muito grande depois que o livro sai publicado. Se há alguma resposta calorosa, claro que fico satisfeito. O mais comum, entretanto, é a indiferença. Esta é a reação mais difícil que um autor tem que enfrentar.

10. **Em seu depoimento “O poeta em pânico” (*Do silêncio da pedra*) você afirma que o poeta “Usa de artifícios, filtra e depura para transformar o desprezo, a humilhação e a decomposição do corpo e da mente em matéria poética.” E, consoante com Octavio Paz, você crê que a poesia é “a outra voz” que nem sempre querem ou podem ouvir, por descaso ou preguiça mental. Entendo a afirmação como um complemento à sua concepção de poesia e à sua arte poética, mas o depoimento apresenta um tom muito pessoal, de desabafo inconformado. Você assinaria algo semelhante, hoje? Crê que mudou algo, em relação à publicação e à recepção da poesia?**

Foi um equívoco publicar aquele texto em um lugar tão duradouro como um livro. Era, entretanto, um momento muito difícil onde não havia jornais literários, revistas, blogs, sites que pudessem dar espaço para a minha opinião. Por isso, resolvi colocar no livro. Acho que hoje mudou muito na questão da publicação e divulgação. A internet deixou tudo mais democrático. Podemos estabelecer contato com poetas dos vários pontos do país e com outros países. Há uma grande quantidade de revistas virtuais. O panorama mudou bastante. Você pode comprar livros que lhe interessam pela internet e em sebos virtuais. Agora, no atacado, pensando da ressonância que a poesia pode ter entre as pessoas acho que não mudou muita coisa. A poesia sempre será esta “outra voz”, distanciada do mercado, e que interessa a um grupo pequeno de leitores. O poeta vive a permanente crise de saber se o que escreve interessa ou não. O poeta alemão Hans Magnus Enzensberger fez uma brincadeira a que chamou de constante de Enzensberger. Diz ele que em qualquer país, por mais leitores que tenha, o número de leitores de poesia não ultrapassa a 3 mil. Eu acho que o poeta deve trabalhar sabendo que é uma luta vã. É como dizia o João Cabral de Melo Neto: entre o fazer e não fazer, melhor fazer.

11. Os vários livros que você publicou têm chamado a atenção de seus pares (Carlos Felipe Moisés, Augusto Massi, Régis Bonvicino) e da crítica especializada (você reproduz, como posfácio de *Mundo mudo*, o ensaio que Ivone Daré Rabello publicou em 2001 sobre seu trabalho). Pergunto: como você avalia o papel da crítica na recepção da poesia contemporânea? E em relação à sua própria criação poética?

Acredito que a crítica contemporânea esteja, sim, atenta ao que se produz. Claro que não se pode cobrar da Universidade que acompanhe, passo a passo, as realizações contemporâneas. Há que existir um espaço de tempo para que haja um distanciamento crítico. Muitos jovens críticos têm estudado poetas e escritores da atualidade.

A minha poesia não é de levantar poeira. Nunca foi recebida com alarde. Mas tenho uma fortuna crítica razoável, pena que não tenha tido a disciplina de organizá-la. Dois livros meus, *Do silêncio da pedra* e *Ruminações*, receberam longas resenhas do

Miguel Sanches Neto. O curioso é que não havia em Curitiba um exemplar dos livros para quem se interessasse em comprar. Mesmo o ensaio da Ivone Daré Rabello, bastante severo em alguns pontos, onde ela bate sem dó, não deixa de ser generoso com minha poesia. Eu respeito muito a crítica, sou um leitor de livros de crítica literária. Acho que ela é fundamental para iluminar a obra, apontar pontos que pareciam obscuros. Abre caminhos de leitura para os estudiosos e leitores. Mas devo dizer que para o artista, ela é de pouca ajuda. Você tem seus próprios impasses, seus fantasmas, suas dúvidas e o jeito de resolvê-los é fazer. Não há como você escrever pensando na crítica. Você tem que correr os riscos, errar por sua própria conta.

- 12. Seus livros, geralmente, se constroem em torno de uma imagem nuclear (a água, em *As faces do rio*; a pedra, em *Do silêncio da pedra*; o tempo fugaz e sua ação sobre o corpo, em *A carne e o tempo*; a memória e a Minas da infância, em *Ruminações* e *Mundo mudo*) – corrija-me, por favor, se eu estiver errado. Mas, eu gostaria que você falasse de duas imagens que chamam a atenção, pela insistência, em toda a sua obra: o “cão” e as “frutas”...**

Tem razão. Embora eu não seja um poeta construtivista, tento dar uma arquitetura aos meus livros. A base começa com o título e as epígrafes. O leitor pode não perceber, mas procuro certa unidade temática. Sempre trabalho dentro de um projeto em que há um núcleo catalisador, como um eixo imantado, aonde os poemas vão se aglomerando. Até agora não tinha me dado conta da insistência em “cão” e “frutas”. Eu repito mais “restos, restolhos”, há muitas imagens de cavalo em alguns poemas. Forçando um pouco, lembro-me que o poema “As peras” do Ferreira Gullar foi muito marcante na minha juventude. O léxico todo vem muito da vivência da infância no interior. Daí o aparecimento dessas palavras. A Dora Ferreira da Silva costumava chamar esses motivos que se repetem de “mitologemas”.

13. **Você já afirmou, mais de uma vez, seu gosto pela música, que está muito presente em seu trabalho (penso num poema como “Villa-Lobos, paisagista da alma”, de *A carne e o tempo*). Fale sobre isto, por favor, e do modo como a música se conecta à sua produção poética.**

Em primeiro lugar, devo esclarecer que não sou nenhum conhecedor da música erudita. Imagine! Eu fui criado ouvindo Cascatinha & Inhana, Tonico & Tinoco e Tião Carreiro. De forma alguma, quero ter a presunção de ser um refinado ouvinte de música clássica. Creio que há uns vasos comunicantes, umas conexões que se estabelecem misteriosamente sem que você tenha controle disso. Para mim, a música chega a regiões do nosso inconsciente em que a palavra não toca. A música acaba sendo mais um impulso criativo, uma “força estranha” que leva você para outras paragens. É assim quando ouço Villa-Lobos, Arvo Pärt, e Górecki. Tudo muito intuitivo, emocional, nada programático.

Já com relação à MPB, todos que têm minha idade são fortemente ligados a ela. Pegamos os anos 60 e 70 com uma produção de alto nível. Na falta de livros de poesia, tínhamos as canções de Chico Buarque, Caetano Veloso, Gil e tantos outros. Além disso, muitos poetas atuavam como letristas: Torquato Neto, Cacaso, Duda Machado, Waly Salomão. Discos como *Rosa dos ventos*, aquele álbum branco do Chico com as músicas proibidas de Calabar, *Clube da esquina*, *Gal a todo vapor* eram ouvidos até à exaustão. Depois disso, veio uma paixão pelas grandes cantoras americanas. Entre elas, a irritada, a difícil, dona de uma voz inconfundível, Nina Simone. E há tantos outros que ouço sempre: Jacques Brel, Leonard Cohen, Chet Baker... e por aí vai.

14. **Sua poesia também propõe um diálogo direto com a pintura, em poemas como “International Klein Blue” e “Oceano cinza” (*As faces do rio*); “Quarteto em K” e “Grafito para Renina Katz” (*A carne e o tempo*); “Estudos para Paulo Pasta” (*Mundo mudo*), entre vários outros. Haveria uma relação intrínseca entre seus poemas e a arte pictórica, no que se refere à obsessão pelo olhar, à representação da realidade exterior? Tal relação seria herança cabralina? É pertinente considerarmos, no seu caso, uma**

“poética do olhar” conjugada a uma “poética do ouvido”? Se a pergunta é válida, como se daria isto?

No caso das artes plásticas, é um envolvimento que busquei desde o início. Um dos meus primeiros poemas publicados citava uma aquarela da Fayga Ostrower. Quando fui publicar meu primeiro livro, *Azul navalha*, escrevi para ela tentando que cedesse uma de suas aquarelas que eu tinha visto em uma revista. Ela nem deu muita atenção para o caboclinho. O segundo livro teve como *leitmotiv* um quadro de Jackson Pollock chamado *Ocean Greyness* e definiu o tema do rio que passa e dos olhos dos mortos. O gosto por poemas sobre pinturas ou esculturas pode vir também da leitura de Cabral e de Murilo Mendes.

A partir de *Mundo mudo*, passo a trabalhar com o Rogério Barbosa e aí sim se estabelece um diálogo. Falamos pouco, mas ele compreende muito bem o que pretendo com minha poesia. Ele fez desenhos exclusivamente para este livro e para o atual *O homem inacabado*. Tenho a maior afinidade com o trabalho dele que tem uma grande força expressiva.

Pode parecer estranho, mas acho que a poesia tem mais parentesco com a música e com as artes plásticas do que com a literatura de ficção, propriamente dita. Eu fiquei perplexo diante de uma exposição de Antoni Tàpies. Teve o período da obsessão com o *Parque dos ídolos* do Paul Klee. Eu gosto de acompanhar o trabalho de artistas como o Paulo Pasta, Germana Monte-Mór e Niura Bellavinha. Os poemas sobre suas obras são exercícios de admiração, tentativa de se aproximar deles com a palavra poética. Eu preciso mais deles para alimentar minha poesia do que eles dos meus poemas. Eu me interesso pela materialidade, pela fisicalidade, da pintura, mas também pelas reverberações espirituais que ela provoca em mim. Posso dizer que é mais um monólogo, uma litania, do que um diálogo.

- 15. Qual a relação de sua poesia com a “tradição moderna” da poesia brasileira? E a estrangeira (você parece apreciar bastante o trabalho de Wallace Stevens)? E outras tradições, como a clássica e a medieval? Elas fazem parte de suas cogitações poéticas?**

Estas veiculações são sempre um perigo. Parece que você está querendo criar ascendentes que legitimem a sua obra. Como se fosse uma garantia de *pedigree*. O fato de você admirar determinados autores nem sempre significa que sua poesia esteja à altura do trabalho deles. A minha filiação à tradição moderna é a de todos os poetas brasileiros que leram Drummond, João Cabral de Melo Neto, Manuel Bandeira, Cecília Meirelles, Murilo Mendes, Ferreira Gullar e José Paulo Paes. Gosto muito de alguns autores que mereciam maior destaque como Dante Milano, Henriqueta Lisboa ou Emílio Moura. *Cadernos de João*, do Aníbal Machado, foi uma descoberta tardia e que me encantou. Também gosto muito da obra do Armando Freitas Filho.

E, como já disse, aprecio a clareza e a objetividade dos ingleses e americanos. Leio poetas como Wallace Stevens, Elizabeth Bishop, W. H. Auden. Cito sempre o Ponge como um poeta admirável. Pensando bem, parece um gosto bastante conservador. Devo admitir. Ainda aprecio poemas como os de Auden ou do Philip Larkin que têm tema, começo, meio e fim. Eu estou naquela fase de ler e reler os mesmos poetas. Acho que meu gosto novidadeiro arrefeceu. E agora estou muito velho para ler os clássicos, os medievais, os românticos... Li recentemente para escrever uma notinha *Sementes aladas* de Shelley e confesso que foi com dificuldade. Tenho o fôlego curto para ler poemas longos como *Julian e Maddalo: uma conversa*ção.

16. Nota-se uma diversidade muito grande na produção poética brasileira contemporânea. Mas é possível, em meio a essa diversidade, pensar alguns denominadores comuns entre os poetas novos. Se essa observação procede, que linhas de força mais lhe chamam a atenção na nossa poesia contemporânea? Citaria alguns nomes?

Há sim esta diversidade, mas não vejo linhas de força claramente estabelecidas. Até porque acho que falta organicidade na poesia contemporânea. Ela está muito chique, muito erudita e bastante inflada. Há muita badalação, muitos eventos, muitos sites, mas poucos têm alguma consistência. Sobressaem os talentos individuais. Eu já acompanhei mais de perto a poesia contemporânea. Hoje, menos. Os trabalhos que me

surpreendem têm buscado um certo enfrentamento com a rua, com o espaço público, com a solidão humana nas cidades. Neste sentido, penso que Tarso de Melo, Paulo Ferraz e André Luiz Pinto têm feito trabalhos vigorosos. Sinceramente, eu julgava que *De novo nada*, do Paulo Ferraz, fosse merecer mais atenção da crítica do que mereceu. Há ainda aqueles poetas fora de qualquer grupo que também precisam ser estudados e não o são. Um exemplo, Ronald Polito. Acho que o tempo vai dar uma depurada e espero, sinceramente, que os verdadeiros valores sobrevivam. No momento, o cenário é bem confuso.

17. Você poderia escolher, de cada livro publicado seu, um poema (um ou dois, no máximo) para divulgação numa “antologia pessoal”?

Não. Há uma história engraçada sobre o Hélio Pellegrino quando ele foi convidado para publicar naquela coleção *Os melhores poemas*, feita pela Editora Global. Ele brincava que os outros seriam então os piores? Acho que é um trabalho para uma terceira pessoa, com mais distanciamento crítico. Quem se dispuser, está livre. Você mesmo pode fazer.

18. O que é o sagrado, para o poeta Donizete Galvão? Sua obsessão pela cor “azul” teria relação com ele? Em que medida o apego à concretude das coisas, na sua obra até agora, revela o sagrado?

Nossa, que questão difícil de responder. Acho que não tenho forças para tentar clarear esta minha difusa e confusa noção de sagrado. Penso que sou um **materialista místico**, se é que esta categoria existe. Mesmo sem acreditar em Deus, não posso negar na minha poesia uma percepção do sagrado que perpassa as coisas. O que está mais próximo da minha visão é o livro *Ascese* de Nikos Kazantzákis. Não que eu esteja à altura das rigorosas exigências que ele faz ao ser humano. Mas creio em um Deus, se é que ele existe, que depende dos homens para ser salvo. Um Deus mais imanente, do que transcendente. Aferrado à matéria. Presente nas coisas, nos animais, nas plantas, na

carne dos homens. Kazantzákis usa muito a imagem da lama. Diz que somos bolas de lama, pequenos, mesquinhos. E que, no entanto, em cada homem há uma essência que busca a ascensão. Ele diz alguma coisa como fazer com que da lama da nossa carne e mente brote uma flor. Estou simplificando tudo. Melhor mesmo é ler o livro que tem um esplêndido estudo introdutório do José Paulo Paes. A tradução também é dele. Pena que esteja esgotado. É um livro terrível na proposta que faz ao homem de continuar a lutar, mesmo sabendo que este UM pode não existir. A virtude está na luta pela liberdade. Tem um parentesco com o budismo.

No que se refere ao azul, tenho esta obsessão desde criança quando minha avó usava as pedrinhas de anil para enxaguar a roupa. Quando teve uma sala especial do Yves Klein em uma das bienais, fui umas cinco vezes. Sentia-me fígado por aquela cor. Gosto também do azul de certas instalações do Anish Kapoor. Elas têm alguma coisa de transcendência, de metafísica, embora possa até ser uma transcendência vazia. Para finalizar, posso dizer que este sagrado pode ter um sentido mais pagão do que cristão.

19. O “homem inacabado” a que se refere o título de seu último livro, é o Poeta? O poeta Donizete Galvão? O Homem, sempre às voltas com sua incompletude? Em que medida as questões que discutimos aqui estão presentes no seu último livro?

O homem inacabado surgiu através do livro do Aníbal Machado, *Cadernos de João*, onde ele escreve várias seções com o mesmo título. Numa delas, ele fala deste homem que não se completou. Parte dele ficou perdida em uma cidade e a outra parte forma-se na cidade dividida. As duas partes nunca se encontram. Claro que tem muita coisa de autobiográfico, porque sinto esta sensação de deslocamento, de desenraizamento, de não ser de lugar algum. O que busquei é que essa trajetória individual representasse o conflito, mais amplo, de todo homem com a grande cidade. É um livro que fala da busca de um lugar, de um abrigo, da maturidade e da solidão que vem com ela. Ele está inserido dentro deste contexto histórico do homem ao sentir que é

mais uma coisa que caiu em desuso. Que sua vida não teve nada de especial e, no entanto, como ela dói.

20. Para terminar, gostaria de fazer uma citação e uma pergunta: em 6 de abril de 2006 você escreveu o belíssimo poema “Último outono”, dedicado à poeta Dora Ferreira da Silva, e que faço questão de reproduzir:

A acácia insiste em derramar seus cachos amarelos.
O verão já passou e deixou os estragos de uma ventania.
Em vão, espalmei as mãos em busca de um contato.

Choveu forte em seu jardim nestas últimas semanas.
Nenhuma mensagem ultrapassou a barreira dos tijolos,
nem impregnou os tubos e metais de sua cama fria.

Não peço um outono a mais para você.
Só mais um pedido: Átropos, que tanto hesita e demora,
corta logo o fio que se esgarça em agonia.

Além deste (lido em cerimônia de homenagem à memória da poeta, na Casa da José Clemente, em São Paulo, no dia 1º de julho de 2006), há vários outros poemas seus (bem como o livro *Mundo mudo*) dedicados a ela. Pergunto: qual sua relação com a poeta Dora Ferreira da Silva? Como você avalia o legado dessa poeta singular para a nossa literatura?

Este poema tem uma história estranhíssima como tudo o que envolve a Dora. Eu escrevi no dia da sua morte, dia 6 de abril de 2006. Acabei lá pelo meio dia e uma hora ou duas depois soube de sua morte. Ela estava em coma há vários dias. Eu não acredito muito nessas coisas de comunicação, mas ela sim. Tentei, então, me comunicar com ela. Pedia para sonhar alguma coisa. Não aconteceu nada. Nossa ligação sempre foi através da poesia. Eu fiz um plaquete para a missa de sétimo dia e acho que li na homenagem na própria casa dela, em primeiro de julho, rua José Clemente.

Eu ainda acho doloroso recordar a minha amizade com a Dora. Comecei a frequentar a casa dela em 96. Ela saía pouco. Dos poetas que conheci, ela era o único

que respirava poesia permanentemente. Estava sempre com a mente aberta para a poesia. Diferente de nós, que temos sucessivas crises com a palavra, ela tinha verdadeira convicção do poder da palavra poética. De uma certa maneira, não era moderna. Era eterna. Não tinha a negatividade que o poeta moderno traz consigo. Era solar. Estava muito ligada aos poetas românticos alemães como Hölderlin, a poetas difíceis como Rilke e Saint John Perse. A poesia dela é sempre de alto voo, sublime, mas nunca parece forçada. Às vezes, penso que uma parenta dela é a Sophia de Mello Breyner-Andresen. Ambas têm a mesma paixão pela Grécia, pela natureza, pela luz mediterrânea. Dora nunca perdia tempo com frivolidades ou fofocas. Sempre ensinava muito, mas sem ter um jeito professoral. Bastava entrar na casa dela, rodeada de verde, e a realidade da rua parecia ficar distante. Ela sempre trabalhando, sempre traduzindo. Da última vez que a vi traduzia os líricos gregos. Sempre animada, vitalista, cheia de energia criativa. Quem conviveu com a Dora sabe o privilégio que isto significava. Um tanto aérea para vida prática, mas ligadíssima e intensa nas questões da poesia. Nas cartas para ela, Drummond a chamava de “Dora Poesia”.

Na casa da Dora e do Vicente Ferreira da Silva, aconteceram coisas muito importantes para a cultura brasileira. Professores estrangeiros por lá passaram. Desfrutaram da amizade de Flusser, de Agostinho da Silva, de Guimarães Rosa. A revista *Diálogo* foi muito rica. Como também foi a *Cavalo azul*. É uma história que aconteceu fora da universidade. Que precisa ser contada. Até uma exposição curta de Paul Klee foi feita na casa da José Clemente. O Rodrigo Petronio vem fazendo um trabalho grande para relançar a obra do Vicente Ferreira da Silva e reeditar os números da *Diálogo*.

Acho que a obra dela precisa ser reavaliada. Graças ao empenho do Ivan Junqueira parte da produção dela foi reunida em um único volume. Esta tese do Alexandre Bonafim já é um começo. Entretanto, a história de tudo o que aconteceu na José Clemente precisa ser registrada. Quase todos os envolvidos desde o início já morreram. A Judith Cortesão morreu em 2007, aos 92 anos. O período da “república socialista” do Agostinho da Silva em Penedo precisa ser contado. A família da Dora foi cuidadosa e todo o acervo está hoje no Instituto Moreira Salles. Espero que as novas gerações aproveitem bem o legado de Dora.

Araraquara/São Paulo, setembro/outubro de 2010

O DESABRIGO DA SUBJETIVIDADE EM DOIS POEMAS DE ÁLVARES DE AZEVEDO

THE FORLORNESS OF SUBJECTIVITY IN TWO POEMS OF ÁLVARES DE AZEVEDO

Alexandre PILATI¹

RESUMO: “Fragmento de um canto em cordas de bronze” e “Meu sonho” são dois poemas decisivos para a compreensão do alcance do posicionamento crítico em relação à modernidade da lírica de Álvares de Azevedo. Tipicamente românticos, os poemas estabelecem uma arquitetura formal que se alimenta dos dilemas da subjetividade, ao mesmo tempo em que os aprofundam. Tendo em vista isso, o objetivo principal do trabalho é propor uma leitura dos dois textos de modo a evidenciar como, em termos de fatura, eles conseguem apresentar uma visão dilacerada da condição de isolamento e alienação da subjetividade moderna.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia romântica brasileira; Álvares de Azevedo; Subjetividade lírica; Modernidade.

ABSTRACT: When reading the poems “Fragment of a song in strings of bronze” and “My dream” we can understand the scope of the critical position regarding modern poetry of Alvares de Azevedo. This two romantic poems establishes a formal architecture that feeds the dilemmas of subjectivity, while turn then deeper. Considering this, the main objective of this work is to propose a reading of the texts in order to highlight how, in terms of literary structure, they can present a view torn about the condition of isolation and alienation of modern subjectivity.

KEYWORDS: Brazilian romantic poetry; Álvares de Azevedo; Lyrical subjectivity; Modernity.

São duas as abordagens críticas dominantes em relação à produção poética de Álvares de Azevedo. A mais comum, nascida com as primeiras leituras de sua obra,

¹ Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL). Programa de Pós-Graduação em Literatura – Instituto de Letras – Universidade de Brasília (UnB) – CEP 70910-900 – Brasília – DF – Brasil – E-mail: alexandrepilati@unb.br

realizadas ainda no século XIX, baseia-se em uma pretensa correspondência entre a obra e os acontecimentos que marcaram a vida do autor. A outra, que busca apoio nos discursos de identidade nacional nascidos no seio do próprio Romantismo, toma a obra do autor como uma espécie de expurgo nacionalista, como negação da representação da nacionalidade brasileira e, portanto, como artificialismo de importação. Uma ou outra tendência, levada ao extremo, pode, certamente, abranger de modo insuficiente a dinâmica de contradições que anima a obra deste romântico brasileiro que está entre as mais reconhecidas do Brasil do século XIX.

Por um lado, podemos ser levados a crer que a poesia de Álvares de Azevedo é mera correspondência de sua experiência individual de adolescente, de amores frustrados, decepções com o mundo real e sofrimentos advindos da doença que lhe consumiu muito cedo a vida. Sob esse prisma, o problema seria apostar demais no espontaneísmo literário, não apenas do autor, mas também do modelo poético romântico em termos gerais. Acerca disso, lembremos que a obra de Álvares de Azevedo reflete uma privilegiada consciência de autor literário e, portanto, dos mecanismos de artifício de que se compõe o texto poético. Não se trata, certamente, da tibia obra de um hiperespontâneo adolescente em crise.

Por outro lado, poderíamos ser levados a tomar a obra do poeta da *Lira dos vinte anos* como mera aplicação de tendências byronianas na literatura brasileira, sem qualquer tipo de mediação consciente das formas. Isso também nos faria pensar que se trata de uma produção imatura, animada pela cópia de modelos consagrados, e que, portanto, não soubera trabalhar de forma livre com as tendências europeias do Romantismo. A permanência dessas abordagens em boa parte da fortuna crítica atual da obra de Álvares de Azevedo exhibe o traço conservador da crítica e da historiografia literária brasileira, as quais, não raramente, leem a poesia sem considerar o artefato literário como mediação, ou seja, o horizonte das convenções poéticas, realizando uma espécie de naturalização do trabalho poético como resultado de traços de psicologia individual e de substancialismo.

Escapando à irrestrita ligação com essas interpretações, este trabalho propõe a leitura de dois poemas de Álvares de Azevedo: “Meu sonho”, que integra a *Lira dos vinte anos*, e “Fragmento de um canto em cordas de bronze”, uma das mais contundentes peças das *Poesias*, publicadas em 1853. O que se pretende com a

interpretação dos textos é mostrar que há uma possibilidade de enxergarmos na obra do autor uma consistente articulação poética das contradições históricas de seu tempo. Isso faz com que Álvares de Azevedo, embora muito jovem, consiga dar acabamento estético bastante eficiente ao impacto da experiência da modernidade sobre a arte e sobre as mais fundas estruturas subjetivas.

Cumprido ressaltar ainda que o presente trabalho é parte de um projeto mais amplo, o qual tem por objetivo observar a poesia de Álvares de Azevedo sob o prisma da conjugação tensa de tendências universalistas com algo da matéria local que catalisa seu impulso poético. Por limitação textual imposta pela própria ocasião, deixaremos para outro momento a análise do modo como a matéria local articula-se, via trabalho poético, às tendências gerais do Romantismo, especialmente pelo confronto de grotesco concreto que se impõe à idealização dos temas tradicionais da estética romântica. Aqui, por isso, abordaremos, de modo predominante, a forma como o autor trabalha em termos poéticos as referidas tendências gerais do Romantismo, sobretudo no que tange à maneira crítica segundo a qual aventura-se no tensionamento dos limites do ideograma central da modernidade, ou seja, o domínio subjetivo particular.

A interrogação central deste trabalho será, pois, relacionada com o modo como as contradições históricas do tempo assomam a estrutura literária dos poemas “Meu sonho” e “Fragmento de um canto em cordas de bronze”, na tentativa de estimular também uma leitura da dinâmica do mundo moderno. Para isso, propomos a interpretação dos poemas primeiramente como poemas, isto é, como resultado de um trabalho do artista com a linguagem e em desafio aos limites dessa mesma linguagem.

Esclareçamos ainda outro pressuposto: ao interpretar “Meu sonho” e “Fragmento...”, tomaremos como princípio crítico o fato de que também a lírica possui uma capacidade mimética, embora esta tenha sido historicamente abafada pela crítica e pelas teorizações dos gêneros literários. Desde o Romantismo, a tradição da teoria da poesia preferiu reduzir a lírica a uma dimensão expressivo-emotivo-subjetiva, conforme afirma Yvancos (1997). Entretanto, também é possível argumentar que a dimensão subjetiva predominantemente no gênero é, ela mesma, dotada de um potencial mimético, capaz de fazer o texto religar-se ao mundo, embora performatize um abandono dele, por meio do mergulho irrestrito em idealizações de subjetividade ou em individualismos de toda sorte. Entender a capacidade mimética da lírica, ou, em outras palavras,

compreender com que especificidades a totalidade histórica adensa-se nas estruturas peculiares do lirismo, mesmo (e talvez especialmente) naquele produzido no período romântico, exige reposicionar o olhar crítico para a dialética original da voz poética, que se refere ao atrito entre tendências de objetividade e de subjetividade.

Leiamos, então, cada um dos textos com atenção:

Meu sonho

Eu

Cavaleiro das armas escuras,
Onde vais pelas trevas impuras
Com a espada sangüenta na mão?
Por que brilham teus olhos ardentes
E gemidos nos lábios frementes
Vertem fogo do teu coração?

Cavaleiro, quem és? o remorso?
Do corcel te debruças no dorso...
E galopas do vale através...
Oh! da estrada acordando as poeiras
Não escutas gritar as caveiras
E morder-te o fantasma nos pés?

Onde vais pelas trevas impuras,
Cavaleiro das armas escuras,
Macilento qual morto na tumba?...
Tu escutas... Na longa montanha
Um tropel teu galope acompanha?
E um clamor de vingança retumba?

Cavaleiro, quem és? – que mistério,
Quem te força da morte no império
Pela noite assombrada a vagar?

O Fantasma

Sou o sonho da tua esperança,
Tua febre que nunca descansa,
O delírio que te há de matar!...

Fragmento para um canto em cordas de bronze²

Deixai que o pranto esse palor me queime,
Deixai que as fibras que estalaram dores
Desse maldito coração me vibrem
A canção dos meus últimos amores!

Da delirante embriaguez de bardo
Sonhos em que afoguei o ardor da vida,
Ardente orvalho de febris pranteios,
Que lucro à alma descrida?

Deixai que chore pois. – Nem loucas
venham
Consolações a importunar-me as dores;
Quero a sós murmurá-la à noite escura
A canção dos meus últimos amores!

Da ventania às rábidas lufadas
A vida maldirei em meu tormento
– Que é falsa, como em prostitutas lábios
Um ósculo visguento.

Escárnio! para essas muitas virgens
Como flores – românticas e belas –
Mas que no seio o coração tem árido,
Insensível e estúpido como elas!

Quero agreste vibrar ruja-me as cordas
Mais selvagens d'est' harpa – quero
acentos

² Este é um poema cuja estrofação e mesmo algumas palavras apresentam-se de modo divergente em várias publicações; optou-se aqui por reproduzi-lo conforme aparece em *Apresentação da poesia brasileira*, de Manuel Bandeira (2009), uma vez que nesta edição o poema é reproduzido do original *Poesias* (1853), após cotejo com a versão da cuidadosa edição completa dos poemas de Álvares de Azevedo organizada por Iumna Simon (2002).

D'áspero som como o ranger dos mastros
Na orquestra dos ventos!

Corre feio o trovão nos céus bramindo;
Vão torvos do relâmpago os livores –
Quero às rajadas do tufão gemê-la,
A canção dos meus últimos amores!

Vem, pois, meu fulvo cão! ergue-te
asinha,
Meu derradeiro e solitário amigo!
– Quero me ir embrenhar pelos desvios
Da serra – ao desabrigo...

Aclarados os pressupostos, iniciemos a análise dos poemas, concentrando-nos primeiramente no texto “Meu sonho”, o qual tem o seu valor estético sobretudo na força com que consegue ajustar oposições de toda ordem num sentimento crítico do isolamento individual, numa situação em que, buscando a outro, o eu encontra a si mesmo e ao perigo do vazio.

Antonio Candido (2007) realizou uma brilhante leitura desta densa e inquietante “balada íntima” de Álvares de Azevedo. Sua interpretação do poema abrange a camada sonora e rítmica, a dimensão imagética e metafórica e também aquilo que pretensamente o poema daria a ver, em termos literários, como expressão do inconsciente ou da subjetividade mais profunda e de seus recalques. Candido (2007) alude ao tensionamento de forças estéticas opostas presente no poema; forças que representariam, por um lado, tendências de unificação e, por outro, tendências de cisão. Nesse sentido, por exemplo, o crítico sublinha o papel do ritmo como elemento unificador do texto. Dividido em duas falas, a do “Eu” e a do “Fantasma”, encontrar-se-ia, no ritmo, “o traço formal mais importante deste poema, que obedece a uma regularidade absoluta” (CANDIDO, 2007, p.42). Como se pode perceber, todos os versos são eneassílabos (ou novessílabos), apresentando acentos tônicos na 3ª, na 6ª e na 9ª sílabas. Isso faz com que cada verso apresente, em termos de métrica quantitativa, três segmentos regulares de três sílabas cada, o que, convertido em métrica silábica, geraria três sequência iguais, compostas por duas sílabas átonas e uma tônica, às quais a teoria do verso denomina trímeros anapésticos.

Aproveitando essa abordagem da regularidade métrica/rítmica unificadora proposta por Candido (2007), seria interessante observar em que medida, para atendermos à proposta do presente trabalho, poder-se-ia considerar tal regularidade como elemento representativo da exposição literariamente crítica da subjetividade em desabrigo feita por “Meu sonho”. Tal regularidade é decisiva para essa exposição, se for compreendida como uma engrenagem fundamental do poema, que se põe em movimento contraditório em relação a outras, com sinal semântico diferente. Uma das mais evidentes entre essas contradições está no fato de que a regularidade rítmica no texto está posta a serviço da revelação de uma condição sentimental opressiva, marcada por uma provável culpa, que é reforçada ou agravada pelo cabedal imagético do poema como um todo. Trata-se de uma regularidade que, contraditoriamente, representa a irregularidade dos movimentos da própria alma, exibida em sonho (ou pesadelo) ao leitor/espectador. Uma alma ofegante, angustiada, inquieta, é expressa por um ritmo regular, que podemos encontrar facilmente nas marchas e em cantos de compasso mais regular, conforme nos lembra o próprio Candido (2007). Também é de Candido (2007, p.43; aspas do autor) o alerta de que “A força unificadora do anapesto, extremamente eficaz, supera o desequilíbrio das partes, fundindo o “Eu” e o “Fantasma” num só movimento”.

No diálogo entre o “Eu” e o “Fantasma” está uma evidente contradição do poema, cuja qualidade estética se deve, como já dissemos, basicamente ao embate consequente de elementos opostos. Aparentemente dividido em duas partes distintas e também aparentemente estabelecido em forma de diálogo, “Meu sonho” pode ser considerado também o retrato de uma tensa e contraditória unidade subjetiva, que, no poema, cinde-se a fim de tentar compreender-se, exibindo-se em forma de pensamento estético sobre a condição abissal da subjetividade. Poderíamos lembrar aqui a análise que Safranski (2010) faz do lugar do eu no pensamento de Fichte, autor romântico alemão. Segundo ele:

O eu é algo que instituímos apenas através do pensamento, e ao mesmo tempo a força que faz surgir as coisas é a identidade em nós mesmos, que fica além do pensamento. O eu pensante e o eu pensado movimentam-se realmente num círculo, mas tudo depende de se entender que para Fichte trata-se de um círculo ativo, produtivo. Não se trata de o eu só se fundamentar através

da contemplação, mas de que ele se produza a si mesmo na reflexão, que por sua vez é uma atividade; ele se estabelece. Isso quer dizer que esse eu não é um fato, uma coisa, mas um acontecimento. (SAFRANSKI, 2010, p.71).

A subjetividade lírica é, portanto, movimento. E é nas tramas poéticas do seu processo de construção, via trabalho poético, que ela se revela como algo não previamente dado. O eu poético de “Meu sonho” (que é tanto o “Eu” quanto o “Fantasma”, não sendo isoladamente nenhum dos dois) constrói-se e assume-se como resultado de uma dialética entre o desejo de unificação (talvez impossível) e a constatação da fratura (talvez inexorável). Isso ocorre graças à representação do diálogo entre dois personagens que, no fundo, simbolizam vozes distintas de uma mesma fonte elocutória. Tal fonte elocutória mais do que representar as agruras juvenis do moço Álvares de Azevedo constrói-se via tradição literária, alimentando-se de imagens comuns no estoque simbólico romântico (“noite”, “trevas”, “cavaleiro”), de gêneros e modos poéticos consagrados por esse estilo (como a “balada”) e de estruturas rítmicas que dão ossatura poética ao que pode aparentar ser apenas um devaneio ou visão onírica destituída de relação com o mundo fora do sonho.

Foi dito, poucos parágrafos antes, que a lírica guarda um potencial mimético que é mais amplo do que aquele que abrange a apresentação direta de emoções, expressões, sentimentos individuais. Sob esse prisma, “Meu sonho”, pelas tramas da linguagem poética, estabelece-se como uma visão crítica e dilacerada do desabrigo a que a subjetividade empírica está condenada na modernidade, ou, em outras palavras, no mundo da alienação e da coisificação. Perceber-se em desabrigo é perceber-se em perigo de alienação. Se o eu do poema se constrói pelos mecanismos literários, ele o faz como forma de resistir ao mundo da reificação, assumindo, no entanto, o perigo de replicar o gesto reificador sobre si mesmo. Aqui cabe lembrar que uma das formas segundo as quais podemos tomar em termos históricos a atitude do Romantismo é ligada à luta por estabelecer uma cosmovisão crítica da modernidade. Afirmam Löwy & Sayre (1995, p.34; aspas dos autores), lembrando Gérard Nerval, que o Romantismo é “iluminado pela dupla luz da estrela da revolta e do ‘sol negro da melancolia’”, numa reação de oposição aos elementos organizadores da civilização capitalista moderna. Tal reação é mais consequente quando é exibição incômoda do principal ideograma dessa mesma modernidade capitalista. Assim, o eu, a amplidão do domínio subjetivo, ao

mesmo tempo **esbate-se contra e é fruto das** características levantadas pelos autores: “o espírito de cálculo, o desencantamento do mundo, a racionalidade instrumental, a dominação burocrática” (LÖWY & SAYRE, 1995, p.35). Não há um unilateral e definitivo abandono do mundo na postura romântica de entrega ao domínio individual. Por mais que se recuse o mundo calculista, burocrático, racional e desencantado da modernidade, a possibilidade literária de a voz individual recusar-se a ele é dada por esse mesmo mundo. O romântico, individualizando violentamente o poético, enraíza-o no espírito da modernidade, possibilitando, assim, a exibição dos modos segundo os quais essa mesma modernidade condena o sujeito ao isolamento, à alienação, ao desabrigo.

Um elemento que pode ajudar a enxergar essa condição poeticamente construída de desabrigo é o fato de que este poema de Álvares de Azevedo quer-se deliberadamente como algo desconectado das aparências imediatas do mundo real. O título “Meu sonho”, sob certos aspectos, dirige o olhar do leitor para o íntimo tenebroso dos segredos subjetivos, para o onírico, ou para o pesadelo. Entretanto, é neste ambiente de sonho, como evasão da realidade, que a subjetividade se mostrará mais exposta, aberta a potenciais desrecales, dada a sua condição de desabrigo. A forma romântica de exibição das contradições do eu possibilita a sua abertura ao desrecale de um dado fundamental e terrível de uma narrativa maior; um dado que, todavia, impacta decisivamente na narrativa pontual como sintoma.

Em “Meu sonho”, o poeta apresenta um eu que é só indagação, que é só pergunta. Nisso há uma reversão do gênero poético balada, que, no caso em análise, evidencia-se como “um tipo extremo, não previsto, de hipertrofia do elemento lírico” (CANDIDO, 2007, p.48). Será bom recordar, com Candido (2007), que a balada como gênero poético romântico caracteriza-se por ser “um poema narrativo de origem popular, que conta fatos e aventuras de guerra, caça, amor e morte, com uso do diálogo, recorrência de versos e palavras, apresentação de tipo dramático” (CANDIDO, 2007, p.47). No entanto, em “Meu sonho” o diálogo é falso, trata-se do solilóquio de um eu fendido. Voltemos ao texto: a contemplação pelo “Eu” da pretensa fuga do cavaleiro não aparece a este mesmo “Eu” na totalidade da significação. Embora enxergue o cavaleiro entre as trevas, não é dado a ele conhecer a história desse personagem enigmático, que foge a galope, movido, talvez, pela culpa por ter praticado algo terrível.

Assim, a primeira parte do poema termina sob o signo da dúvida e da incerteza por um lado, mas também, por outro, sob o signo da esperança de que o indivíduo interrogado possa apaziguar esse sentimento que inquieta o seu interlocutor. Tal apaziguamento, contudo, é frustrado, uma vez que, utilizando um fraseado e um léxico (“sonho”, “febre”, “delírio”) também resgatados junto ao repertório romântico, o “Fantasma” não responde ao “Eu” e o coloca em situação mais desamparada ainda, pois demonstra saber algo mais. Colocando o “Eu” na sua resposta, o “Fantasma” faz abrir-se o chão sob aquele que perguntou, primeiramente porque atesta, por meio dos pronomes possessivos, a intrincada ligação entre um e outro. O “Fantasma”, portanto, nessa balada dialogada e não narrativa, exhibe-se como uma camada mais profunda do “Eu” que pergunta, revelando que há mais por perguntar; ou, quiçá, que as perguntas feitas pelo “Eu” não são as que importam. Há segredos que desamparam na constituição deste “Eu” que interroga. As respostas que lhe chegam não lhe dão certeza alguma; apenas geram mais dúvidas, mais incerteza, mais desabrigo.

Álvares de Azevedo constrói, portanto, em “Meu sonho”, uma poetização dilacerante do abandono do indivíduo na modernidade fazendo o sonho (como categoria literária e não como sonho mesmo) apresentar-se como tempo/espaço de revelações. Poderíamos afirmar que as próprias estruturas profundas que guiam a vida moderna introjetam-se no sonho e replicam nele a condição alienante do mundo referencial de que o lirismo romântico em geral tanto tentava escapar. Só chegamos a tal ilação graças ao trabalho que Álvares de Azevedo realiza no sentido de, ao tratar do sonho e de subjetividade, evidenciar que seu poema nem é um sonho, nem o reflexo imediato de uma subjetividade. Este trabalho exhibe o poema como poema, ou seja, como uma mediação entre indivíduo e mundo, com capacidade mimética de dar forma a uma faceta da lógica da experiência histórica que o romântico tratou de confrontar. Hermenegildo Bastos (2009), ao falar das relações entre a poesia e o mundo da mercadoria que a modernidade instaura amplamente, pondera que:

Do mundo coisificado faz parte o poeta e também o seu poema. A lucidez do poeta o impede de se comprazer com a subjetividade moderna. Quando se torna a única realidade para si mesmo, o sujeito, pelas contradições do mundo da mercadoria, torna-se um objeto a mais. (BASTOS, 2009, p.120).

Talvez possamos dizer que em “Meu sonho” está impresso esse risco de coisificação, que aqui, uma consciência autoral, que não é nem apenas o personagem “Eu” nem apenas o “Fantasma”, sendo ao mesmo tempo os dois e um pouco além deles, não deixa ocorrer de modo completo. Tal consciência autoral, que guia as oposições fundamentais que animam o texto, é o recurso da literatura para a reação à lógica do fetiche; ela é eco de uma possível emancipação, pela via do trabalho relativamente livre que é o do poeta. Marca esse trabalho algo de assombro (ao qual nós mesmos como leitores aderimos) que tem a ver com o incômodo de nos vermos desabrigados em nossa própria consciência de frágil liberdade, historicamente marcada pelas estruturas da modernidade, atacados que somos cotidianamente por respostas que nos repõem a interpelação.

Como nos grandes românticos, essa estrutura construída pelo trabalho do poeta erige-se de tal forma que é percebida como ausência de estrutura, como correspondência do sonho ou do íntimo biográfico, nisso espelhando a própria lógica da reificação que a cada evento da vida comum se estabelece, como se fosse não um replicar de coisas, mas a superação do estatuto de coisa em nome da emancipação. Com isto tem a ver o desabrigo da subjetividade em “Meu sonho”: com a capacidade de o texto romântico representar um dilaceramento crítico e uma desilusão com as possibilidades da arte no mundo guiado pela mercadoria. Referindo-se à poética de Álvares de Azevedo, João Adolfo Hansen (1998) afirma que o

[...] grande tema dessa poesia é o da sua possibilidade mesma no mundo da mercadoria, uma vez que figura a própria gênese do poema nas metáforas, hipérboles e antíteses típicas do sistema dual que torna sensível a unidade apalpada pela intuição, pluralizada pela imaginação e nadificada pela ironia. (HANSEN, 1998, p.14).

“Meu sonho” atesta que, por meio das lacerações ligadas ao processo literário de representação do “Eu” (que a própria estética romântica consolidou), estamos diante de uma prática poética idealista, mas não como mera fuga ao real, numa possível evasão para um templo intemporal de perfeição. Sob a lógica desta poética, ensinaram toda uma plêiade de românticos alemães e ingleses, nega-se o presente da experiência histórica e afirma-se a Forma absoluta. É nesse nível que cada poema expressa, em

chave de *pathos*, seu autodilaceramento, configurando-se como insuficiência e imperfeição artística, sempre aquém da pura síntese que o mesmo idealismo apregoaria. O trabalho do poeta, em “Meu sonho”, é o de acirramento das contradições no nível da linguagem (o ritmo, as imagens, o gênero, a subjetividade criada), por meio de mecanismos que, articulados, conduzem a uma abordagem crítica de estruturas profundas da condição histórica moderna, pautada no isolamento dos indivíduos, em seu desabrigo diante do mundo desencantado e fundamentalmente racionalizado. Na postura dilacerada do romântico estão a negação do imediato e a contemplação do todo ausente (que se toma normalmente como impossível). Nesse sentido, o desabrigo da subjetividade é não apenas uma questão relativa à alma, mas também e, sobretudo, relativa às possibilidades de cognição da totalidade e de realização da literatura. É possível ao poema dar integridade estética a uma experiência que só se estabelece pela fragmentação? Cada poema mantém vivo esse desejo, na potência que guarda de mimetizar a experiência do indivíduo na modernidade.

No caso de “Meu sonho”, isto se dá, precisamente, pela postura de não unificação de oposições, pela manutenção delas como esteio formal da angústia do “Eu” que pergunta e apenas se reconhece como “Fantasma” de si mesmo, exaurindo as possibilidades cognoscitivas do cartesiano “penso, logo existo”. Pensar neste poema é sentir, ou dar forma estética ao insolúvel caráter de isolamento humano na modernidade, é dar forma a um sentimento de que o existir pleno está perdido para além (ou aquém) da racionalização. Das profundezas da subjetividade construída pelo poema em situação de isolamento, que se contempla como única e última realidade, erige-se uma riqueza linguística, de símbolos, de imagens, de ideias e de sonhos. Tudo isso está acompanhado, contudo, do “Fantasma” ocidental que é o de reconhecer-se como um ente isolado (fato que é negado pela via da ideologia do capital), a perigo de assumir-se como coisa entre coisas, abandonado ao destino de meras interrogações que não encontram interlocução.

Tal é a dinâmica de “Meu sonho”, que poeticamente conduz à leitura do desabrigo do “Eu”. A liberdade subjetiva e a potência genial e melodramática são uma recusa à dinâmica histórica acirrada pelas revoluções burguesas. Ao mesmo tempo, tal liberdade é uma integração inexorável a ele. Se a modernidade é a negação irrestrita do acesso ao absoluto, a estética romântica é uma busca incessante por ele e também

testemunha da impossibilidade de acessá-lo. Novalis e Fichte concordam em perceber que é nessa busca que surge “a atividade livre em nós”, bem como a sensação de que a subjetividade só se põe em pé pelo seu desabrigo. Tais afirmações ganham ainda mais vigor se consideramos, juntamente com Peixoto (2009, p.119) que “a interioridade suprema está sempre além do que a obra de arte pode exprimir na sua eterna busca de dar forma ao infinito que é esse eu.”

Tomemos agora o poema “Fragmento de um canto em cordas de bronze” para refletirmos sobre como essa dinâmica que temos mostrado até aqui pode ser discutida a partir dele. Lembremos outra vez que intentamos dar visibilidade aos efeitos do trabalho literário com os materiais que a tradição põe ao dispor do poeta, possibilitando à lírica condensar, em termos de redução estruturante, a lógica histórica de onde parte a enunciação que é o próprio poema.

Este belíssimo poema pode ser lido como uma tentativa de reencantamento do literário e do mundo pela frágil estrutura do fragmento. O fragmento, como gênero poético, atesta a cassação do absoluto. Dissemos há pouco, noutros termos, que o mundo da modernidade abrogou os absolutos, propondo ilusões de infinito no mais rasteiro e avassalador caminhar do dinheiro e da mercadoria, através dos processos de fetichismo, reificação e alienação. Nesse sentido, podemos considerar o “Fragmento...” como um grito de grotesco e de natureza contra a administração do mundo imposta pela racionalização das relações sociais.

A poesia, nesse mundo de racionalização irrestrita, parece atestar o poema de Álvares de Azevedo, apresenta-se como uma espécie de “magia compensatória” (BASTOS, 2009, p.122) que faz estremecer a linguagem exibindo o seu caráter de coisa indócil, revelando a suave violência que o gesto poético guarda na sua forma de impor-se como experiência humana em contraponto às “formas finitíssimas da mercadoria” (HANSEN, 1998, p.13). Essa magia a que nos referimos, contudo, no caso deste “Fragmento...”, bem como no caso de outros poemas de Álvares de Azevedo, é não apenas intentada, mas também questionada pela forma poética. Isso mostra como nesse precoce autor romântico periférico há um sério questionamento do caráter mágico e divino da poesia, que, de resto, podemos considerar original para a época, especialmente no caso brasileiro.

Exerce importante papel neste poema a utilização de uma dicção e de uma imagética que se aproveitam do grotesco, a qual também tem a ver com o sintoma desta lógica de absurda imediatez que é a da alienação. Os elementos grotescos do poema são, assim, filtros por onde podemos ver a reação da subjetividade ao mundo chão. Esses elementos patenteiam-se, exibem-se no poema como que fazendo propaganda de si mesmos: são “fibras que estalaram dores desse maldito coração”; são “ardente orvalho de febris pranteios”; são “em prostitutas lábios um ósculo visguento”; são “os livores”. Nestes elementos, interceptamos uma consciência que se deseja distinta do conceito de poético como harmonização das contradições. Trata-se aqui, pelo contrário, de deixar tais contradições ainda mais acirradas pelos filtros poéticos do excêntrico conjunto imagético e tonal de que lança mão a voz lírica. Conforme afirma Peixoto (1999, p.110): “Álvares de Azevedo é o poeta que mais se aproxima do mundo moderno, um mundo em que a arte assume um papel eminentemente crítico, contestatório e rebelde.”

Mas onde está a contestação de “Fragmento de um canto em cordas de bronze”? Salvo engano, ela começa pela escolha de um gênero não canônico ou não integralizado, mas que teve presença marcante em muitas das elaborações filosóficas e poéticas do Romantismo. Assumindo-se como fragmento, o poema exhibe sua força de contestação ao mundo administrado, primeiramente, por assumir-se como algo incompleto, relativamente não domado, indocilmente resistente à reificação. O fragmento é uma forma poética que expressa, de modo radical, que o conteúdo permanece intotalizável; que ele permanece não captável pela expressão poética, residindo em substância absoluta na alma, na natureza ou na intuição, categorias ou veículos naturais de expressão do incognoscível. Este é um conteúdo para o qual a expressão poética será sempre (mesmo quando não o seja expressamente) algo aquém da ideia, algo fragmentário. Experiência e ideia, assim, permanecem como infinitos diante das finitas formas literárias. Poderíamos, portanto, considerar o próprio gênero fragmento também como grotesco (um dos sentidos da palavra é “excêntrico”), uma vez que é, contra as convenções já racionalizadas pela tradição, uma maneira inesperada de intentar poeticamente a captação do sublime não disponível ao existir planificado da modernidade.

Não é exagero dizer que o fragmento é o gênero romântico por excelência, pois conforme afirmam Lacoue-Labarthe e Nancy (1988):

[...] designa a exposição que não pretende ser exaustiva, e corresponde à idéia sem dúvida propriamente moderna de que o inacabado pode, ou mesmo deve, ser publicado (ou ainda a idéia de que o publicado nunca está acabado...). Desta maneira o fragmento se delimita por uma dupla diferença: se por um lado ele não é meramente um pedaço também nenhum desses termos-gêneros dos quais se serviam os moralistas: pensamento, máxima, sentença, opinião, anedota, aviso, estes equivalem mais ou menos à idéia de pedaço. O fragmento, ao contrário, compreende um inacabamento essencial. (LACOUÉ-LABARTHE & NANCY, 1988, p.52).

O inacabamento essencial do fragmento, então, transgride regras racionalistas de produção e elocução poética. Mas o “Fragmento...” de Álvares de Azevedo possui uma espécie de dicção de transgressão desencantada; uma transgressão que faz o comportamento rebelde girar sobre si mesmo, numa volta perfeita que o confronta novamente com a condição de desabrigo, esta, aliás, a última palavra do poema, o que acaba por reforçar esse mesmo inacabamento que está no magma desse gênero poético tão romântico. O “Fragmento...” crítico do poeta brasileiro, assim, parece atestar a concepção de Schlegel, segundo a qual a poesia romântica é “um eterno vir a ser e jamais se completar”. O próprio poema não se completa, pois tanto o seu início como o seu desfecho fazem o leitor intuir que, como fragmento, haveria algo aquém e além da situação exposta pela voz lírica, algo sonegado pela própria condição fragmentária deste canto (condição, aliás, que o fragmento divide com qualquer canto, ainda que este performatize o acabamento).

A violência com que o poeta, em “Fragmento...”, joga com recursos do grotesco e com uma atitude lírica de revolta pode dar a ver que um poema também é, sob certos aspectos, a administração ou a racionalização do sentimento, ainda que performatize um grito direcionado à irmanação com a natureza. Segundo Peixoto (1999, p.117), “Quando a alma fala, já não é mais a alma que fala; o que temos é um arremedo dessa interioridade vazado em uma linguagem que destrói toda a emoção por ela vivida”. Entretanto, se destrói a emoção, o poema é capaz de conservar o movimento em direção a ela, que tem a ver com um conteúdo de verdade da experiência humana que não se deve simplificar com perspectivas unilaterais. Por meio de uma mirada dialética, esse conteúdo parece assomar em cada camada do poema que se observa criticamente.

A intenção aqui é verificar de que modo esse sentimento do fragmento, que é tributário também do isolamento e do desabrigo da subjetividade moderna, invade alguns aspectos essenciais do poema de Álvares de Azevedo, animando-o com um violento desejo de recusa. Abordar dois aspectos do poema será importante para compreendermos a importância estética dessa noção de fragmento: a relação da subjetividade com a natureza e a forma de canto indócil que o poema assume em diversos níveis.

O canto do poema “Fragmento...” é dissonante. E dizer isso equivale a afirmar que ele se impõe como estrutura crítica no que diz respeito às camadas que compõem a sonoridade do poema e à musicalidade diáfana ou edulcorada de certos segmentos do Romantismo. O canto, aqui, pelas dissonâncias com que se forma, é em direção ao natural, ou seja, é quase grito. Tal resgate do canto ainda bruto, em estado de grito ou de quase natureza, todavia, exerce-se graças a um profundo conhecimento dos mecanismos poéticos que constroem essa dimensão dissonante em termos literários. Peixoto (1999) dirá que

[...] em Álvares de Azevedo a musicalidade das palavras e do verso é uma preocupação estética consciente. Para ele, a palavra poética e o ritmo do poema podem ser capazes de produzir o que se passa na alma do poeta, e o autor se rebela contra os que ‘acham absurdo para traduzir o incerto sentimento ou o vago das formas buscar o flutuar vaporoso das expressões’. (PEIXOTO, 1999, p.112; aspas do autor).

Se concordarmos que é consciente a preocupação do poeta com a musicalidade, aceitaremos que também são fruto de trabalho poético e não de espontaneísmo a perversão da musicalidade das palavras e do verso, a injeção na métrica de ritmos e sonoridades irregulares, a escolha de ordens sintáticas e itens lexicais dissonantes. A dissonância poética no “Fragmento...” de Álvares de Azevedo parece estabelecer-se como retrato de um incômodo relativo à idealização do canto sob a forma de fluido encantamento. O ritmo irregular e a sintaxe quebrada são índices de uma poética construída na contramão do encantamento, da magia verbal do canto; por isso, contaminam-se com certa selvageria que é a da alma consciente do seu desabrigo, dirigindo-se à natureza. Em termos rítmicos, por exemplo, podemos perceber uma forte oscilação que dá ao poema (como no caso de “Meu sonho”), uma ossatura expressiva de

irregularidade. A escolha oscilante entre os decassílabos sáficos e heróicos, sem regularidade aparente, dá ao texto uma aproximação de seu ritmo profundo com os movimentos vigorosos da alma que canta, ou grita, e os movimentos, não menos violentos, da natureza que vibra também a inquietação desta mesma alma. Também a métrica oscila e nos últimos versos das estrofes pares achamos cinco sílabas e não as dez que dominam o restante do texto. Vale lembrar ainda como a sintaxe revolve-se sob o signo da dissonância e apresenta impressionantes inversões que convidam o leitor a deixar a lógica e quedar-se absorto diante da própria confusão que a ordem improvável dos termos da oração provoca. Note-se o caso cabal da segunda estrofe, em que a pergunta é quase toda iconicamente apenas espanto e não perquirição (nem sequer retórica). Tal é a canção inquieta e crítica do poeta que, estranhamente, começa seu canto dirigindo-se a um interlocutor desconhecido, a quem pede que o deixe seguir o canto dissonante feito com a corda das fibras do coração desiludido. O canto lacerante vem não apenas do abandono pelos “últimos amores”, mas, sobretudo, do desejo de abandono. Será um canto de testamento de uma subjetividade que se reconhece como fragmento desgarrado de uma totalidade que se poderia considerar a própria natureza?

Pela dissonância do canto, a subjetividade que se apresenta desgarrada no poema intenta religar-se com a natureza. Afirma a voz lírica o seu desejo de integração à potência não reificada dos elementos naturais referindo-se ao “ardente orvalho de febris pranteios”, às “rábidas lufadas” da ventania, às “flores – românticas e belas – mas que no seio o coração têm árido”, ao “áspero som como o ranger de mastros na orquestra dos ventos”, às “rajadas do tufão”, aos “desvios da serra”. São elementos de ordem natural trabalhados por um tipo especial de ironia, que não é aquela do riso, ou do gracejo. Trata-se de uma ironia tétrica, tipicamente romântica, que faz com que se estabeleça em textos como o “Fragmento...” algo que remete a um sentimento poético duplo, que oscila entre tomar a sério a realidade e a arte e, ao mesmo tempo, não acercá-la de modo solene. Num certo sentido, esse canto que não é canto, posto que deliberadamente fragmentário, é insolente com relação à poesia como música encantatória e ao mundo da mercadoria que se reencanta, rasteiramente, com enganos de alienação e fetichismo, dada a impossibilidade de apreensão pela via da palavra, no contexto moderno, das categorias da totalidade ou do absoluto.

A potência não racionalizada que o poeta busca na violência e na agressividade da natureza incontrolada, a qual transforma o cantar em grito, é tanto uma reação à lógica da modernidade, que é a de insolente administração da potência de ferocidade natural, quanto um atestado de que a alma tempestuosa do poeta é um fragmento desabrigado dessa mesma natureza. Não por acaso, o poema termina com o desejo de o poeta embrenhar-se nos “desvios da serra”, num ideal reencontro com as potências indóceis dos movimentos de uma natureza que assoma ao texto como única possibilidade de absoluto, de que o canto torto do poeta e sua subjetividade são meros fragmentos.

Esperamos que este trabalho possa ter contribuído, após as breves leituras dos poemas “Meu sonho” e “Fragmento de um canto em cordas de bronze”, com indicações de novos caminhos para a leitura da poesia de Álvares de Azevedo. Como se viu, essa poesia é capaz de condensar, na sua estrutura estética, as contradições de seu tempo, as quais estão relacionadas com os mecanismos históricos de acirramento da lógica da modernidade ocidental. Portanto, na lírica de Álvares de Azevedo, caracterizada pelo desencanto e pela radicalização do sentimento de abandono, verificamos uma profunda sintonia não apenas com as tendências estéticas e filosóficas dominantes do século XIX, mas com dinâmicas profundas do mundo da modernidade.

REFERÊNCIAS

ÁLVARES DE AZEVEDO, M. A. **Poesias completas**. Org. Iumna Maria Simon. Campinas, SP: UNICAMP; São Paulo: Imprensa Oficial, 2002.

ALVES, C. **O belo e o disforme**: Álvares de Azevedo e a ironia romântica. São Paulo: EDUSP, 1998.

ANDRADE, A. de M. Álvares de Azevedo e Friederich Schiller: possíveis diálogos entre a literatura e a filosofia do Romantismo. Revista **Crioula**, São Paulo, n.5, v.1, 2008.

BANDEIRA, M. **Apresentação da poesia brasileira** (seguida de uma antologia). São Paulo: CosacNaify, 2009.

BASTOS, H. Três poemas portugueses e um impasse. Revista **Crítica marxista**, n. 28, p.109-126, 2009.

- CANDIDO, A. Álvares de Azevedo ou Ariel e Caliban. In:_____. **Formação da literatura brasileira**. Rio de Janeiro: Ouro sobre Azul, 2008. p.159-172.
- _____. A educação pela noite. In:_____. **A educação pela noite e outros ensaios**. São Paulo: Ática, 2000. p.10-22.
- _____. Cavalgada ambígua. In:_____. **Na sala de aula**. São Paulo: Ática, 2007. p.38-53.
- HANSEN, J. A. Forma romântica e psicologismo crítico. In: ALVES, C. **O belo e o disforme: Álvares de Azevedo e a ironia romântica**. São Paulo: EDUSP, 1998. p.9-23.
- LACUE-LABARTHE, Ph.; NANCY, J.-L. **The literary absolute** – the theory of the literature in german Romanticism. New York: State University of New York Press, 1988.
- LÖWY, M.; SAYRE, R. **Revolta e melancolia: o Romantismo na contramão da modernidade**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1995.
- PEIXOTO, S. A. Álvares de Azevedo: fracasso e superação. In:_____. **A consciência criadora na poesia brasileira**. São Paulo: Annablume, 1999. p.110-135.
- SAFRANSKI, R. **Romantismo, uma questão alemã**. São Paulo: Estação Liberdade, 2010.
- YVANCOS, J. M. P. Lírica y ficción. In:_____. DOMINGUES, A. G. **Teorías de la ficción literaria**. Madrid: Antonio Arco Libros, 1997.

Artigo recebido em 27/08/2010

Aceito para publicação em 16/10/2010

EMILY DICKINSON E A POESIA DE AUTORIA FEMININA**EMILY DICKINSON AND THE POETRY OF FEMALE AUTHORSHIP**Alcides Cardoso dos SANTOS³

RESUMO: Faremos uma leitura do poema 754 de Emily Dickinson, “*My Life had stood – a Loaded Gun*”, à luz da teoria feminista de Sandra Gilbert e Suzan Gubar com o intuito de entender o dilema da autoria feminina no século XIX: a necessidade de auto-afirmação poética em contraposição à impossibilidade de auto-afirmação como mulher em uma sociedade patriarcal. O poema 754 dramatiza esse dilema criando uma cena pastoril na qual é a personagem feminina que fala e age em nome do homem, invertendo os papéis do gênero pastoril e da sociedade norte-americana da época. Esta inversão é que possibilita a superação do dilema, na medida em que pressupõe um eu-lírico de voz forte e eloquente, capaz de se pronunciar afirmativamente sobre assuntos do universo masculino enquanto silencia a voz masculina.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia norte-americana; Dickinson; Crítica feminista; Autoria feminina.

ABSTRACT: In this work we shall analyze Emily Dickinson’s “My Life had stood – a Loaded Gun” (Poem 754) through Sandra Gilbert and Suzan Gubar’s feminist poetic theory with the aim of understanding the dilemma of female authorship in XIX century North-American poetry: the need for poetical self-assertion in contrast to the personal self-denial of a woman in a patriarchal society. Poem 754 dramatizes such dilemma in a pastoral scene in which the female character speaks and acts on behalf of the man, inverting the roles of the pastoral genre as well as of Dickinson’s contemporary North American society. It is such inversion of roles the

³ Departamento de Letras Modernas. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Araraquara – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil – E-mail: alcides@fclar.unesp.br

enables the female poet to overcome the dilemma by creating a lyrical self empowered by a strong and eloquent voice who is able to speak up affirmatively upon man's affairs while silencing his voice.

KEYWORDS: North American poetry; Dickinson; Feminist criticism; Female authorship.

A evolução de um artista é um contínuo auto-sacrifício, uma contínuo extinção da personalidade.

T. S. Eliot

O drama da mulher é esse conflito entre a reivindicação fundamental de todo sujeito que se põe sempre como o essencial e as exigências de uma situação que a constitui como inessencial.

Simone de Beauvoir

Gostaria de, no curto espaço deste texto, levantar e discutir uma questão que creio ser de fundamental importância no estudo da poesia: a autoria feminina tem alguma relevância para o estudo da poesia lírica? Se a resposta for positiva, como acredito que será, gostaria de entabular sequência a ela: qual é a importância da autoria feminina da poesia lírica? Vou tentar indicar alguns possíveis encaminhamentos para esta discussão a partir do caso de Emily Dickinson (1830-1886), uma das poetas cuja obra faz confluír poesia e biografia num jogo de *personas* cujo alcance embaralha as distinções mais tradicionais de vida e obra, feito singular na história da poesia e que permitiu à poeta criar uma voz lírica forte o bastante para administrar poeticamente os impulsos de auto-afirmação poética e o de auto-negação pessoal. Partimos do pressuposto de que este conflito é inerente à poesia de autoria feminina e de que as soluções encontradas pelas poetas de diferentes épocas podem ser pensadas conjuntamente como uma “poética feminista”, como o fazem Gubar e Gilbert (2000).

Esta conjugação dupla de impulsos contraditórios criou uma complexidade na poesia de Dickinson que culminou, até muito recentemente, em avaliações nem tanto meritórias, como afirma Camile Paglia no capítulo dedicado a Emily Dickinson em *Personas sexuais* (1990, p.571-572):

Nenhuma grande figura na história literária tem sido mais mal-entendida. Ignorada por sua própria época, Emily foi sentimentalizada em sua renascença. Após trinta anos de estudos, reconhece-se universalmente a complexidade modernista de seu alto estilo. Mas a crítica ainda ignora o grosso da lírica sentimental em suas obras completas. Não há integração de seus alto e baixo estilos.

Longe de querer reanimar teorias novecentistas do autor, concordamos com Simone de Beauvoir quando esta afirma, na introdução a *O segundo sexo*, que “A humanidade é masculina e o homem define a mulher não em si, mas relativamente a ele; ela não é considerada um ser autônomo” (1970, p.10) e reclama que as mulheres “não se põem autenticamente como Sujeito” (p.13). Assim como fez a própria Simone de Beauvoir, cremos que ao assumir a escrita, sobretudo a literária e principalmente a poética, a autora se coloca como sujeito de sua própria história e, por conseguinte, assume um papel ativo que contradiz a passividade a que a mulher foi relegada historicamente, isto é, a mulher, ao se tornar poeta, ajuda a construir uma tradição feminina na literatura, pois “Todos podemos unir-nos nessa devota esperança, mas é duvidoso que a poesia possa emergir de uma incubadeira. A poesia precisa ter uma **mãe** e também um pai” (WOOLF, s/d, p.126; grifos meus), como bem lembra Virginia Woolf em *Um teto todo seu*, texto escrito em 1928.

Como afirma Harold Bloom em *A angústia da influência* (1991), o poeta tem um pai literário como principal antagonista de sua auto-afirmação poética e uma longa tradição que autoriza a sua voz poética, ou seja, o efebo está autorizado a lutar por um espaço no panteão dos grandes poetas pelo simples fato de sua pertença ao gênero masculino, pois o elo que fundamenta toda tradição, a *philia*, só se estabelece entre sujeitos, como afirma Jacques Derrida em *The politics of friendship* (2005, p.10). Não podendo historicamente se colocar como sujeitos e não tendo podido construir uma

tradição feminina na literatura até o século XX, as poetisas não tiveram nem mães literárias para indicar o caminho e nem uma tradição feminina como referência, o que faz da autoria feminina, na definição de Gubar e Gilbert, não mais uma “angústia da influência”, mas uma “angústia da autoria”, na qual a poeta experimenta “um medo radical de que ela não possa criar, de que pelo fato de ela nunca poder se tornar um ‘precursor’, o ato de escrever causará seu isolamento ou destruição” (2000, p.49; tradução minha).

Discuto, aqui, especificamente a autoria de poesia no século XIX, uma vez que o romance parece ter sido, ainda nas palavras de Gubar e Gilbert, uma invenção feminina novecentista, pois “...tanto a história da literatura inglesa quanto a norte-americana registram as realizações de numerosas e distintas de prosistas – ensaístas, diaristas, jornalistas, missivistas e (especialmente) romancistas” (GUBAR e GILBERT, 2000, p.542), realizações estas que inclusive garantiram o sustento material de muitas delas, como nos diz Virginia Woolf (WOOLF, s/d, p.81):

O marido poderia morrer, ou alguma desgraça atingir-lhe a família. Centenas de mulheres começaram, no decorrer do século XVIII, a contribuir para o provimento das despesas pessoais ou ir em socorro da família, fazendo traduções ou escrevendo os inúmeros romances de má qualidade que deixaram de ser registrados até mesmo nos compêndios, mas que podem ser obtidos nas caixas de quatro *pence* na Charing Cross Road.

Porém, o caminho das mulheres em direção à autoria da poesia foi – e por que não dizer tem sido até bem recentemente – bastante mais difícil, pois sem ter uma linhagem de poetisas mulheres para dar continuidade, as poetisas tiveram que partir da tradição poética estabelecida como referência para sua criação e para fazê-lo tiveram que se integrar à tradição do poeta demiurgo, aquele que escreve “[...] o que os poetas masculinos escrevem – isto é, sobre Deus, o destino, o tempo e a integridade...”, o que teria sido, pelo menos até meados do século XX, senão um absurdo, pelo menos algo risível, pois o senso comum dizia que “[...] a arte de uma mulher poeta deve, em algum sentido, surgir de sentimentos ‘românticos’ (no sentido popular e sentimental), deve

surgir ou como resposta a um romance real ou como uma compensação por um romance não vivido.” (GUBAR e GILBERT, 2000, p.542/543; tradução minha).

A criação poética, no caso das poetas mulheres⁴, sofre, então, a dupla injunção da ausência de uma tradição feminina e de uma negação do acesso aos temas “sérios”, resultando na já conhecida proximidade da literatura de autoria feminina (sobretudo a produção em prosa) com o tema da domesticidade, como podemos perceber nos romances da Jane Austen, das irmãs Brönte e mesmo de Virginia Woolf. É claro que a aceitação da domesticidade como tema “feminino” não acontecerá sem que esta escrita feminina seja permeada por um subtexto subversivo e até mesmo irônico das regras e convenções criadas pelos homens, principalmente das imagens de anjo e monstro criadas para representar/aprisionar as mulheres em estereótipos fixos. Como dizem Gubar e Gilbert (2000, p.73; tradução e ênfase minhas),

[...] as mulheres, de Jane Austen e Mary Shelley a Emily Brönte e Emily Dickinson produziram obras literárias que são de alguma forma *palimpsestos*, obras cujo conteúdo superficial esconde ou obscurece camadas de sentido mais profundas e menos acessíveis (e menos aceitas socialmente). Portanto, estas autoras conseguiram a dupla tarefa de obter uma autoridade literária feminina real simultaneamente se conformando e subvertendo os padrões literários patriarcais.

Se na prosa as autoras novecentistas conseguiram o duplo feito de aceitar e subverter a tradição patriarcal por meio da escrita em palimpsesto, no caso da poesia lírica, este gênero literário que na tradição poética é visto como “inerentemente incompatível com a natureza ou essência da feminilidade” (GUBAR e GILBERT, 2000, p.541), esta dificuldade aumentava exponencialmente, pois “A indiferença do mundo, que Keats e Flaubert e outros homens de gênio tiveram tanta dificuldade de suportar, não era, no caso da mulher, indiferença, mas sim hostilidade.” (WOOLF, s/d, p.66) A loucura platônica que permitia ao poeta transcender a existência e se tornar, ao mesmo

⁴ Insistirei na marcação do gênero além do artigo definido para enfatizar o tema aqui discutido. Desta forma, me referirei às autoras de poesia como “Poetas mulheres”.

tempo, um ser divino e diabólico, nas poetisas mulheres era considerado como sandice ou, nos casos mais graves, insanidade: “Agitar o punho prometeico masculino ‘contra Deus’ é uma estratégia poética perfeitamente razoável, aparentemente, mas bater o ‘minúsculo’ pé feminino é outra completamente diferente” (GUBAR e GILBERT, 2000, p.542).

Como bem apontam Gubar e Gilbert (2000), a prosa de ficção permitia às autoras transferir para seus personagens as tensões da autoria feminina em uma sociedade patriarcal por meio da criação de uma variedade de personagens femininos que abrangem desde os extremos do “anjo do lar” à “*queenly woman*”, como dizia Virginia Woolf, o que não acontecia na poesia, pois

[...] enquanto a mulher romancista pode evadir ou exorcizar suas angústias da autoria escrevendo *sobre* loucas e outros duplos demoníacos, parece que a mulher poeta deve literalmente *tornar-se* uma louca, interpretar o papel diabólico e se prostrar dramaticamente morta na encruzilhada da tradição e gênero, sociedade e arte. (GUBAR e GILBERT, 2000, p.545).

O eu-lírico, cuja visão de mundo o poema transparece, está irremediavelmente constricto ao mundo que o cerca e suas complexidades, o que não significa dizer que será um reflexo deste. Pelo contrário, o que nos interessa, no caso da autoria poética feminina, é deslindar algumas estratégias poéticas que permitiram às poetisas habitar poeticamente a tradição eminentemente masculina, pois cremos, com Heidegger (1971), que entre a existência histórica do poeta e a voz lírica em ação há a poesia, que a ambos cria e que abre a clareira do ser para existência histórica da humanidade tanto quanto da poesia. Se o eu-lírico, na tradição poética, é revestido de autoridade para falar sobre Deus, o mundo e os homens e sua voz é portadora de autoridade e força – como o eu-lírico whitmaniano que, a plenos pulmões bradava, em *Folhas de relva*, “*I speak the password primeval, I give the sign of democracy*” – o eu-lírico feminino manifesta um dos sinais mais visíveis da exclusão da autoria poética feminina diante da tradição, que é o **apequenamento** do eu-lírico, como vemos neste poema em que Emily Dickinson parece se dirigir a uma leitora mais que a um leitor: “Não sou Ninguém! Quem é você? /

Ninguém — Também? / Então somos um par? / Não conte! Podem espalhar!” (poema 288 na tradução de Augusto de Campos) (DICKINSON, 1986, p.116-117).

Outro exemplo eloquente do apequenamento do eu-lírico pode ser visto nos versos iniciais do prólogo de *The tenth muse*, a principal obra da primeira poeta norte-americana, a seiscentista Anne Bradstreet (apud BRADLEY, 1974, p.22):

*To sing of wars, of captains, and of kings,
Of cities founded, commonwealths begun,
For my mean pen are too superior things;
Or how they all, or each, their dates have run;
Let poets and historians set these forth;
My obscure lines shall not dim their worth.*

Outro exemplo, dos inúmeros que poderíamos citar para ilustrar a estratégia poética do apequenamento da voz lírica feminina, são estes versos do poema “Grande desejo”, da poeta mineira Adélia Prado em seu livro de estréia *Bagagem*, de 1976 (PRADO, 2007, p.10):

Não sou matrona, mãe dos Gracos, Cornélia,
Sou é mulher do povo, mãe de filhos, Adélia.
Faço comida e como.
Aos domingos bato o osso no prato pra chamar o cachorro
E atiro os restos.
Quando dói, grito ai,
Quando é bom, fico bruta,
As sensibilidades sem governo.

Porém, o apequenamento da voz lírica feminina geralmente traz consigo um subtexto irônico, um palimpsesto, no qual a voz poética masculina é esvaziada de sua autoridade, potencializando a linguagem do poema com a tensão entre a autonegação pessoal e a auto-afirmação poética da voz lírica feminina, entre a existência histórica da poeta e sua existência poética na forma de um sujeito lírico, elo que a tradição poética modernista, sobretudo a de extração anglo-saxônica, buscou apagar, como foi lembrado por meio da epígrafe a este texto, retirada do famoso ensaio de T. S. Eliot, “Tradição e talento individual” (1989, p.42). Tal subtexto irônico permite à poeta o duplo movimento de acatar e tornar risível uma tradição fortemente alicerçada no platonismo tanto quanto no cristianismo, como explica Simone de Beauvoir (1970, p.16): “Mas os homens não podiam gozar plenamente este privilégio [de serem homens], se não o houvessem considerado alicerçado no absoluto e na eternidade: de sua supremacia procuraram fazer um direito.”

O subtexto irônico na poesia de autoria feminina – que se associa ao prazer feminino, que as feministas denominaram, no esteio de Jacques Lacan, *jouissance* – produzirá o efeito de corroer sutilmente a autoridade de uma voz poética alicerçada na tradição por meio da sutileza mais do que pelo enfrentamento aberto. Vejamos como a estrofe 5 do prólogo de *The tenth muse* evolui do apequenamento do sujeito lírico feminino nos primeiros versos para a derrisão da voz lírica masculina (apud BRADLEY, 1974, p.23):

*I am obnoxious to each carping tongue
 Who says my hand a needle better fits;
 A poet's pen all scorn I should thus wrong,
 For such despite they cast on female wits.
 If what I do prove well, it won't advance;
 They'll say it was stol'n, or it was by chance.*

Também encontraremos este movimento de derrisão da tradição masculina na poesia de Adélia Prado, como vemos nos versos finais do poema “Com licença poética”, em que a poeta mineira faz clara alusão à tradição modernista brasileira: “Minha tristeza não tem pedigree, / já a minha vontade de alegria, / sua raiz vai ao meu mil avô. / Vai ser coxo na vida é maldição pra homem. / Mulher é desdobrável. Eu sou.” (PRADO, 2007, p.9).

O apequenamento do eu-lírico como estratégia poética é, na verdade, uma manifestação da dupla injunção da autoria poética feminina, a necessidade de auto-afirmação poética contraposta à impossibilidade de auto-afirmação pessoal, que pode ser percebida no poema pelos vetores complementares de aceitação e derrisão da tradição e da voz poética eminentemente masculinas. Podem ser uma importante chave de leitura da poesia de Emily Dickinson e, por extensão, da poesia de autoria feminina. Leiamos o poema 754, “*My Life had stood – a Loaded Gun*” por meio da dupla injunção da poesia de autoria feminina que, acreditamos, pode se uma importante chave na leitura da poesia de Emily Dickinson. Apresentamos o poema no original e em sua tradução feita por Ana Luisa Amaral (disponível em: <http://www.lunaeamigos.com.br/fragrancia/emilydickinson.htm> – acesso em 25/07/2010):

*My Life had stood - a Loaded Gun -
In Corners - till a Day
The Owner passed - identified -
And carried Me away -*

*And now We roam in Sovereign Woods -
And now We hunt the Doe -
And every time I speak for Him -
The Mountains straight reply -*

*And do I smile, such cordial light
Upon the Valley glow -
It is as a Vesuvian face
Had let its pleasure through -*

*And when at Night - Our good Day done -
I guard My Master's Head -
'Tis better than the Eider-Duck's
Deep Pillow - to have shared -*

*To foe of His – I'm deadly foe -
 None stir the second time -
 On whom I lay a Yellow Eye -
 Or an emphatic Thumb -*

*Though I than He - may longer live
 He longer must - than I -
 For I have but the power to kill,
 Without--the power to die--*

Espingarda Carregada - a minha Vida -
 Por Cantos - assim for a
 Até passar o Dono - Me marcar -
 E Me levar embora -
 E agora erramos em Bosques Reais -
 E perseguimos uma Corça agora -
 E cada vez que falo em Sua vez -
 As Montanhas respondem sem demora -
 E se eu sorrio, uma amigável luz -
 No Vale se faz ver -
 É como se uma face de Vesúvio
 Soltasse o seu prazer
 E quando à Noite - já cumprido o Dia -
 Guardo a Cabeça do Meu Dono -
 Melhor do que Almofada em Penas Suaves
 Partilhada - no sono -
 Do inimigo Seu - sou-o, mortal -
 Não se torna a agitar -
 Esse em quem pouse o meu Olho Amarelo -
 Ou enfático Polegar -
 Embora eu possa viver mais - do que Ele

Ele mais do que eu - deve viver -

Que eu só tenho o poder de matar,

Sem - o poder de morrer -

O poema reproduz uma cena pastoril, com os seus elementos temáticos claramente estabelecidos: a natureza⁵ (“Woods”, “Mountains”, “Valley”), a caçada (“Gun”, “Doe”), a alternância bem marcada do dia (“Day”, “hunt”, “Light” e todos os verbos de atividade tanto no passado recente, “passed”, “identified”, “carried”, como os de atividade regular, “roam”, “hunt”, “speak”, “reply”, “smile”, “guard”, “stir”, “lay”) e da noite (“Night”, “pillow”), isto é, o poema se perfila à tradição do poema pastoril, na qual a harmonia entre o homem e a natureza deu a tônica através dos séculos.

O eu-lírico que toma a posição de sujeito do poema se coloca claramente como sujeito feminino, cuja vida é, a princípio, inativa (“My Life had stood”), até que um dia é visitada por um personagem que traz características claramente masculinas de ação e poder de decisão, pois ele passa (“passed”), identifica-a como mulher (“identified”) e toma posse dela, carregando-a consigo (“Carried me Away”), ou seja, o eu-lírico, a princípio, é uma mulher como todas as outras, passível de identificação e apropriação por um sujeito masculino que, por sua vez, é identificado pelo eu-lírico como tal (“The Owner”, “My Master”).

A cena pastoril se conforma à tradição do poema pastoril até os dois primeiros versos da segunda estrofe, nos quais o casal passeia pelos bosques reais e caça, ainda em sugestão de que a atividade é liderada pelo sujeito masculino, mesmo que na companhia do eu-lírico feminino.

Porém, já no terceiro verso da segunda estrofe há a primeira inversão dos papéis tradicionais de agente e paciente, isto é, o homem, que é o agente das primeiras ações de passar, identificar e carregar, se torna paulatinamente paciente das ações do eu-lírico feminino, ao passo que este, de sua posição inicial de inatividade e passividade, se torna

⁵ Farei referência ao poema em sua versão original, pois os vocábulos em inglês guardam um poder de sugestão maior do que a tradução em português.

primeiramente o portador da voz (“every time I speak for Him”) e, depois, agente da ação em praticamente todo o poema, fato que também é refletido pela mudança dos tempos verbais de passado simples (primeira estrofe – inatividade/passividade) para presente simples (atividade conjunta com o personagem masculino: “And now We roam in Sovereign woods / And now We hunt the Doe”).

Como uma resposta poética ao silenciamento histórico e literário das mulheres ao longo de séculos, a voz lírica silencia o personagem masculino que, exceto pelas ações iniciais, não tem mais capacidade de voz ou ação, pois é o sujeito lírico feminino que fala e age por ele. Entretanto, é interessante notar que o eu-lírico feminino quando fala não se dirige a ele, mas ao leitor, e toda vez que o faz recebe a resposta positiva da natureza, em primeiro lugar da montanha (“The Mountains straight reply”) e, posteriormente, do Vale (“such cordial light / Upon the Valley glow”), como a reafirmar a antiga associação feita pelo imaginário masculino literário da mulher com a natureza/terra. Neste momento a sintaxe do poema também reflete esta mudança de posição do eu-lírico, com a mudança dos verbos do passado para o presente, acrescidos do advérbio de tempo “Now”, enfatizando o momento presente da mudança no poema, momento este que será definitivo para a consciência do sujeito lírico feminino a partir deste momento.

Na tradição de representação da mulher na literatura, sua associação com a natureza foi simbolizada por meio da maternidade, da capacidade de gerar filhos que a assemelha à força gerativa da natureza e dá origem ao conceito de Mãe-Terra, um conceito que idealiza a mulher na pureza assexuada da maternidade – da qual a representação cristã da Virgem Maria é o paradigma – ao mesmo tempo em que a aprisiona nesta idealização ao separar a geração biológica da fisiológica, pois as mulheres “[...] não conseguem transcender suas limitações físicas femininas: elas não podem *conceber* a si próprias em qualquer outro sentido que não o reprodutivo” (GUBAR e GILBERT, 2000, p.32). A separação da geração biológica da geração cultural estabelece que as mulheres têm o “dom” e, portanto, a obrigação de gerarem filhos, mas a forma de geração infinitamente mais relevante é a cultural, que só pode ser exercida por sujeitos, isto é, por homens. Desta forma, a paternidade foi elevada a uma condição superior à maternidade, pelo fato de o pai também ser um pai biológico, mas

sobretudo pelo fato de ser um pai cultural. Assim, um texto só pode ter um pai, um *pater* que garantirá a continuidade da cultura por meio do seu instrumento gerativo, a pena/pênis, pois

Na cultura patriarcal ocidental, portanto, o autor de um texto é um pai, um progenitor, um procriador, um patriarca estético cuja pena é um instrumento de poder gerativo como seu pênis. (GUBAR e GILBERT, 2000, p.6; tradução minha).

A verdadeira força gerativa, aquela que a tradição associou à paternidade, sofre, no poema, uma mudança de agente a partir da segunda estrofe, quando o eu-lírico feminino fala em nome do personagem masculino e tem a resposta afirmativa dos elementos da natureza (Montanhas e Vale). Esta resposta, ao invés de confirmar o esperado, i. e., a associação idílica da mulher com a harmonia da natureza, terá o efeito contrário de incitar uma certa força e um certo poder femininos que pareciam adormecidos, culminando em um clímax em que o despertar feminino desencadeado pela resposta da natureza é comparado a um vulcão em erupção (“It is as a Vesuvian face”). Como a força ctônica que Camille Paglia associa ao princípio feminino (1990), o poema atinge, neste dístico que é sua metade exata, seu clímax, com a erupção orgasmática do eu-lírico feminino que libera seu prazer (“Had let its pleasure through”), disparando assim a sua arma carregada de séculos de repressão e silenciamento da voz feminina.

Neste ponto central de mudança no poema parece haver uma transformação que julgamos ser radical em nossa percepção de como a poesia de Emily Dickinson soluciona poeticamente a dupla injunção da autoria poética feminina. O eu-lírico do poema em questão, em sua *Bildung* de consciência da poeta mulher na sociedade patriarcal, adquire o conhecimento de si e do mundo durante o poema, pois passa de um estado de inércia/passividade (o primeiro dístico) para um estado em que sofre a atividade de um agente masculino (versos 3 a 6), que resulta em um estado de atividade, no qual o eu-lírico fala e age pelo personagem masculino (versos 7 a 10). Neste ponto do poema, a identificação do sujeito lírico com um vulcão em erupção libera uma

vontade de potência nietzscheana no eu-lírico feminino, levando-o a uma posição não de porta-voz, mas de voz única e afirmativa, protegendo o personagem masculino como se este não pudesse/soubesse mais falar por si próprio ou se proteger.

O sujeito lírico, então, assume totalmente a ação e após o término do dia, chama a si a função de proteger os seus (“And when at Night - Our good Day done - / I guard My Master’s Head”), função esta que lhe dá mais prazer do que simplesmente compartilhar o leito de seu senhor (“’Tis better than the Eider-Duck’s / Deep Pillow - to have shared”), uma vez que sua função é ativa, e não mais passiva. A atividade de que agora o eu-lírico feminino é agente lhe traz prazer a tal ponto que esta atividade evolui para uma verdadeira hostilidade e agressividade para todos os que porventura queiram mal ao seu senhor/dono, despertando neste eu-lírico uma atitude que poderia ser descrita como beligerante (“To foe of His – I’m deadly foe - / None stir the second time”), cujo poder não vem da uma arma branca ou de fogo – apesar do título, a arma carregada é uma metáfora para a vida do sujeito lírico até o momento em que a “ação” em sua vida acontece, mas não é, em momento algum, metaforizada como instrumento letal –, mas de seu próprio corpo (“On whom I lay a Yellow Eye - / Or an emphatic Thumb”), reforçando a asserção das feministas francesas de que a experiência feminina do mundo não pode ser dissociada do corpo, apesar de a tradição ocidental filosófica e religiosa partir do pressuposto da separação entre corpo e mente. O ocidente criado pelos homens traz a marca da dualidade corpo/mente, ao passo que a experiência de mundo da mulher só pode se dar pela “*via crucis* do corpo”, para lembrar Clarice Lispector. Como diz Hélène Cixous em *Sorties* (2001, p.94; tradução minha):

Nós nos afastamos de nossos corpos. Envergonhadamente aprendemos a não prestar atenção a eles, a açoitá-los com estúpida modéstia; fomos enganadas em uma barganha de tolo: cada um deve amar o outro sexo. Eu te darei o seu corpo e você me dará o meu. Mas quais homens dão às mulheres o corpo que elas cegamente entregam a eles? Por que tão poucos textos? Porque ainda há tão poucas mulheres resgatando seus corpos.

“Resgatar” o corpo pela via da escrita parece, então, ser um dos caminhos que as mulheres têm adotado ao longo de séculos de silenciamento e dominação, processo este

que, como vimos, é complexo e envolve um subtexto irônico que, a uma leitura consciente das questões de gênero, demonstra uma clara consciência das escritoras a respeito da dificuldade de uma mulher em ser uma autora. Pode-se dizer que tal resgate acontece na medida em que o poema acontece e o eu-lírico assume sua posição de sujeito da história, como queria Simone de Beauvoir, isto é, à medida que o poema se desenvolve e o sujeito lírico se constrói e adquire uma consciência crescente de sua “posição no universo como um ser humano”, como escreveu Kate Chopin⁶ a respeito da protagonista de seu principal romance, *O despertar* (1993, p.13; tradução minha):

Em resumo, a Sra. Pontellier estava começando a compreender a sua posição no universo como um ser humano e a reconhecer as suas relações como um indivíduo com o mundo dentro e ao seu redor. Isto pode parecer um peso exagerado de sabedoria a descender sobre a alma de uma jovem mulher de vinte e oito anos – talvez mais sabedoria que normalmente agradaria ao Espírito Santo conceder a qualquer mulher.

Esta consciência, este “despertar” da consciência feminina, teve seus momentos importantes na história nas ocasiões em que as mulheres perceberam que o letramento e a educação eram os esteios fundamentais da sociedade burguesa, como o fizeram Mary Woolstonecraft e as Bluestockings inglesas, Simone de Beauvoir, Virginia Woolf e todas as escritoras que ajudaram a construir uma tradição feminina de reflexão – literária ou não – sobre a questão de gênero. Mas foi na literatura, ou, melhor dizendo, na utilização do espaço literário para a discussão de temas importantes para as mulheres, que esta tradição se erigiu com mais fecundidade.

No poema 754 podemos verificar a passagem à consciência do sujeito lírico à medida que abandona sua inércia/passividade original, se transforma em sujeito da voz e da ação e, em seguida, chama para si, na última estrofe, uma reflexão profunda sobre

⁶ Escritora sulista norte-americana (1850-1904), autora de romances e contos que hoje são considerados fundamentais na formação de uma consciência literária feminina nos Estados Unidos, cuja obra reflete uma consciência aguda sobre a posição da mulher na sociedade patriarcal norte-americana do século XIX.

o estatuto da arte e da vida que o levará a um grau de consciência em que confluem a liberdade e a responsabilidade extremas.

A última estrofe do poema traz uma conclusão surpreendente, na medida em que as reflexões ali presentes, ao invés de fechar o poema, abrem-no para múltiplas perspectivas interpretativas, como é comum acontecer na poesia de Emily Dickinson, mas estas possibilidades só se revelam a uma leitura contextualizada do poema, uma leitura que acompanhe a evolução do sujeito lírico até o momento final do poema, no qual uma conclusão sobre este processo se torna inevitável.

O primeiro dístico desta última estrofe (“Though I than He - may longer live / He longer must - than I”) parece afirmar que é o sujeito lírico feminino que viverá mais do que o personagem masculino, não somente pela força e auto-afirmação poética que adquiriu em sua trajetória poética, mas sobretudo pela percepção de que a escrita é uma arma mais poderosa que a força e que, portanto, sua existência poética lhe garantirá uma vida muito mais longa que a vida mortal do personagem masculino. Neste ponto podemos perceber a articulação de uma consciência histórica com a voz lírica do poema, reafirmando o que dissemos anteriormente, i. e., que a voz lírica não é reflexo somente da consciência histórica da mulher escritora, mas é uma maneira de a mulher escritora adquirir sua consciência histórica, esvaziando o antigo debate sobre a ascendência da vida sobre a arte e vice-versa. Que Emily Dickinson tinha alguma consciência de que a relação entre a consciência histórica e o eu-lírico não são imediatas ou irrefletidas, podemos ver em uma de suas cartas (L 268) que fala de sua poesia: “Quando eu me pronuncio [isto é, quando uso “eu”] como um Representante do Verso – não quer dizer eu – mas uma suposta pessoa” (DICKINSON apud JUHASZ e MILLER, 2002, p.109; ênfase e tradução minhas). Como afirmam ainda estas *scholars* da poesia de Dickinson,

[...] a construção de uma voz lírica aparentemente sincera ou autêntica é ainda uma construção. Não é a relação do ‘eu’ com o poeta ou qualquer outra ‘pessoa’, mas o uso das palavras no contexto do discurso que implica em uma perspectiva ou subjetividade de alguma forma. (JUHASZ e MILLER, 2002, p.109).

Mas a conquista da consciência não se dá, no caso da autoria feminina, sem um preço muito alto, que é vivido pelas autoras na forma de uma dupla ansiedade geradora de um forte sentimento de culpa, que nas escritoras do século XIX não somente foi o responsável pela criação de personagens femininas esquizofrênicas, doentes, loucas, mas também por vários tipos de doenças de mulheres associadas à cultura repressiva patriarcal, como afirmam Gubar e Gilbert (2000, p.53): “E, de fato, tais doenças de desajuste ao ambiente físico e social [do patriarcado], tais como anorexia e agorafobia afetaram e afetam um número desproporcional de mulheres.”

Citamos, na íntegra, outro poema de Dickinson (Poema 1176) que nos ajudará a entender como este sentimento de culpa pela autoria feminina é trazido para o poema e tematizado como uma culpa coletiva com a qual as mulheres poetas têm que se haver no processo de criação (DICKINSON apud BRADLEY, 1974, p.1034-1035):

*We never know how high we are
Till we are called to rise;
And then, if we are true to plan,
Our statures touch the skies—*

*The Heroism we recite
Would be a daily thing,
Did not ourselves the Cubits warp
For fear to be a King—*

Mesmo com o medo de ser rei, o eu-lírico feminino, por meio do uso dos verbos modais no poema 754, coloca a difícil questão de que embora o personagem masculino (metonímia da tradição), deva viver mais (“He longer **must** - than I” – minha ênfase), é o sujeito lírico feminino que provavelmente terá maior longevidade (“Though I than He - **may** longer live” – minha ênfase). Digo que é uma difícil questão, pois implica em dois níveis de leitura: o simbólico/irônico e o metapoético.

No nível simbólico de leitura deste dístico, percebemos que enquanto uma mão escreve o *mea culpa* da autoria feminina (o uso do verbo modal “must” indicando um dever, uma obrigação), reiterando os valores da tradição e afirmando que o homem deve

viver mais, pois é dele que tudo emana, a outra mão hesitantemente (o uso do verbo modal “may”, indicando uma possibilidade) indica que a sua existência (do eu-lírico) já não é uma existência à parte de todo o resto, uma exceção como no poema de Bradstreet, mas parte de um todo em movimento, uma tradição que se constrói a cada gesto de escrita, a cada tomada de consciência que a pena possibilita. Adentrar a cultura ocidental como sujeito, uma cultura que se distingue das outras culturas por ser uma cultura letrada, pode ser “um peso exagerado de sabedoria”, um movimento que não pode apagar a história, que não pode simplesmente destituir os sentimentos duplos de prazer e culpa que a assunção da escrita traz consigo.

A ironia que se desenha – e que se completará no último dístico do poema – na verdade já vinha se revelando e crescendo desde o segundo dístico da segunda estrofe, quando o eu-lírico assume a fala no lugar do personagem masculino, mas neste momento a ironia atinge seu ápice no fato de que a voz poética feminina parece, como Davi diante do gigante Golias, dar o golpe de misericórdia e decretar o luto da tradição patriarcal, uma vez que o “I”, como vimos, é uma *persona* poética carregada de traços autobiográficos, e o “He” é o personagem masculino silente que representa a tradição patriarcal. Neste ponto da leitura, a consciência adquirida pelo sujeito lírico da condição da poeta mulher numa sociedade patriarcal inevitavelmente nos leva (a nós, leitores) a uma identificação deste pronome da primeira pessoa do singular “I” com uma tradição literária feminina desejada e, até certo ponto existente e promissora à época de Dickinson, os anos 60 e 70 do século XIX, muito antes do movimento de liberação da mulher um século depois.

O nível metapoético de leitura se inicia no primeiro dístico da última estrofe, mas somente se concretiza com o dístico final, pela surpreendente revelação que faz o eu-lírico e que nos leva a nós, leitores, à dimensão do fazer poético e suas implicações para as pessoas e o mundo. É como se este eu-lírico repetisse o gesto poético de William Carlos Williams em seu conhecido poema “O carrinho de mão vermelho”: “tanta coisa depende / de um // carrinho de mão / vermelho // esmaltado de água de / chuva // ao lado das galinhas / brancas” (1987, p.77). Assim como Williams usa a imagem do carrinho de mão vermelho para falar do poema e de sua importância no mundo, Dickinson revela que o poema é capaz de dar ao sujeito lírico uma força e uma

existência sólidas, capazes de transformar o mundo “real”, afetando-o de formas várias e duradouras.

Quando afirma este poder adquirido no poema, este eu-lírico feminino já se desembaraçou da dupla injunção da autoria poética feminina que constringiu a criação poética desde seu início no poema. Esta “*queenly woman*” que o eu-lírico feminino se torna, afirma – após a hesitação dos dois primeiros versos –, com firmeza e serenidade, ter o poder de matar (“For I have but the power to kill”), assumindo ainda mais completamente o papel do personagem masculino, pois a prerrogativa de matar é historicamente associada ao homem, seja na caça, na guerra ou na lei. Portanto, ter a força e a certeza de poder para matar implica, neste momento do poema e da consciência do eu-lírico feminino, na percepção de que o inimigo não é somente ou simplesmente o personagem masculino, mas toda a tradição patriarcal e a humanidade masculina, como diria a própria Dickinson no poema 528, numa atitude irônica em relação a esta arrogância e desejo de posse masculinos (DICKINSON apud BRADLEY, 1974, p.1029):

Mine - by the Right of the White Election!
Mine - by the Royal Seal!
Mine - by the Sign in the Scarlet prison
Bars - cannot conceal!

Mine – here - in Vision - and in Veto!
Mine - by the Grave’s Repeal -
Titled – Confirmed - Delirious Charter!
Mine – long as Ages steal!

Invocando, neste último dístico, a dualidade matar/morrer, que poderia sugerir, mesmo que longinquamente, o tema centenário da guerra dos sexos, o sujeito lírico afirma primeiramente que tem o poder de matar para, em seguida, completar que não tem, entretanto, o poder de morrer (“Without--the power to die”), o que nos leva a pensar qual seria este poder infinitamente maior que o poder masculino de tirar a vida e, também, maior que o poder – feminino, por natureza – de dar a vida.

Uma primeira chave para a resposta a esta indagação pode ser simbólico-religiosa e nos levaria à associação do eu-lírico feminino com Deus, o único que tem o

poder de matar mas não de morrer, associação esta que poderia ser respaldada pela constância do motivo religioso na poesia de Dickinson, tendo a poeta recebido uma formação calvinista. Porém, nos vários poemas em que fala de Deus, a referência é feita sempre de forma oblíqua, às vezes até com uma certa ironia de quem desconfia do céu e das promessas para o além-vida, o que confere, certamente, um tom “existencialista” à sua poesia, como explica Fred D. White (2002, p.91; tradução minha):

É sempre tentador ver Dickinson como uma poeta confessional – cujos poemas, por seu brilhantismo inovador, são ainda assim efusões de seus sentimentos particulares em relação ao amor, à morte, à natureza e à imortalidade. Entretanto, um olhar mais atento ao seu vasto projeto poético revela um objetivo artístico mais complexo, que se delicia tanto com as possibilidades quanto com as impossibilidades da língua em evocar as experiências da vida e da mente.

Sua relação com Deus e com o céu é de desconfiança, de repulsa até, pois a imortalidade (um dos temas recorrentes em sua poesia) que o eu-lírico busca é menos a imortalidade cristã da alma do que a imortalidade escritural da poeta e de seus versos. Citamos apenas a estrofe final do poema 324, no qual esta atitude em relação a Deus e ao céu é exposta (1974, p.1026): “*God preaches, a noted Clergyman - / And the sermon is never long, / So instead of getting to Heaven, at last - / I’m going, all along.*”

Se o eu-lírico tem, portanto, o poder de matar mas não de morrer e se ele não é Deus tampouco, o desfecho do poema aponta para a dimensão poética como resolução do conflito entre a mortalidade e a imortalidade. Por um lado, a mortalidade da vida passageira, as glórias e o poder da tradição masculina; por outro, a imortalidade da poesia, que permite à poeta viver, subverter e recriar o mundo, pois como já foi dito, na poesia de Dickinson

[...] vemos a culminação deste processo, uma absorção quase completa dos personagens da ficção na persona de sua autora, de tal forma que esta autora e sua(s) protagonista(s) se tornam, para todos os efeitos práticos, uma – uma ‘suposta pessoa’ conquistando a

autoridade da auto-criação ao interpretar várias identidades e vidas altamente literárias. (GUBAR e GILBERT, 2000, p.585).

Trata-se, portanto, de uma imortalidade garantida pela criação literária, possibilitando ao sujeito lírico o gesto violento de esmagar os inimigos como quem esmaga uma formiga com o polegar e, ao mesmo tempo, a afirmação serena de que só ele tem o poder da imortalidade. A poesia sobrevive à ação da história e das tradições e quando esta percepção acontece em uma poeta mulher o seu *daimon* instigador e provocador do mundo se acende, fazendo do sujeito lírico feminino um demiurgo às avessas, como Lilith, que queria a igualdade dos sexos, uma deusa poética que recria o mundo à sua imagem e semelhança.

A herança e a lição da poesia de Dickinson são tão valiosas e tão vastas que suas herdeiras estão por aí, fazendo poesia, (re)criando novos mundos e ironizando o desejo de poder masculino. Terminamos com alguns versos de uma das mais importantes herdeiras de Emily Dickinson na poesia norte-americana do século XX, Sylvia Plath, retirados de seu poema “*Lady Lazarus*” (1981, p.245-246):

Herr God, Herr Lucifer

Beware

Beware.

Out of the ash

I rise with my red hair

And I eat men like air.

REFERÊNCIAS

- BEAUVOIR, S. de. **O segundo sexo: fatos e mitos**. São Paulo: Difusão Europeia do Livro, 1970 (Vol. I).
- BLOOM, H. **A angústia da influência: uma teoria da poesia**. Rio de Janeiro: Imago, 1991 (Biblioteca Pierre Menard).
- BRADLEY, S. **The American tradition in literature**. New York: Grosset & Dunlap, 1974.
- CAMPOS, A. de. **O anticrítico**. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.
- CHOPIN, K. **The awakening**. New York: Dover, 1993.
- CIXOUS, H. Sorties: Out and Out: Attacks/Ways Out/Forays. In: CIXOUS, H.; CLÉMENT, C. **The newly born woman**. Minnesota: University of Minnesota Press, 2001. p.63-132.
- DERRIDA, J. **The politics of friendship**. New York: Verso, 2005.
- ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaaios**. São Paulo: Art Editora, 1989. p.37-48.
- GUBAR, S. M.; GILBERT, S. **The madwoman in the Attic: the woman writer and the nineteenth-century literary imagination**. 2nd. Edition. New Haven: Yale University Press, 2000.
- HEIDEGGER, M. **Poetry, Language, Thought**. New York: Harper Colophon Books, 1971.
- JUHASZ, S.; MILLER, C. Performances of gender in Dickinson's poetry. In: MARTIN, W. (Ed.). **The Cambridge companion to Emily Dickinson**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p.107-128.
- PAGLIA, C. **Personas sexuais: arte e decadência de Nefertite a Emily Dickinson**. São Paulo: Companhia das Letras, 1992.
- PLATH, S. **The collected poems**. New York: Buccaneer Books, 1981.
- PRADO, A. **Bagagem**. Rio de Janeiro: Record, 2007.
- WHITE, F. D. Emily Dickinson's existential dramas. In: MARTIN, W. (Ed.) **The Cambridge companion to Emily Dickinson**. Cambridge: Cambridge University Press, 2002. p.91-106.
- WILLIAMS, W. C. **Poemas**. São Paulo: Companhia das Letras, 1987.
- WOOLF, V. **Um teto todo seu**. São Paulo: Círculo do Livro, s/d.
- <http://www.ibilce.unesp.br/departamentos/lem/emilydickinsoninbrazil/>
- <http://www.lunaeamigos.com.br/fragrancia/emilydickinson.htm>

Artigo recebido em 23/08/2010

Aceito para publicação em 30/10/2010

CASTRO ALVES E CECÍLIA MEIRELES: A ÁFRICA COMO ESPAÇO DO EXÍLIO E DA LIBERDADE⁷

CASTRO ALVES AND CECÍLIA MEIRELES: AFRICA AS A SPACE OF EXILE AND FREEDOM

Ilca Vieira de OLIVEIRA⁸

RESUMO: Neste texto apresentamos uma reflexão sobre as imagens da África em poemas de Castro Alves e Cecília Meireles, demonstrando como ambos exploraram o tema do exílio e da liberdade em momentos distintos da literatura brasileira. Nos poemas “Vozes d’África”, “Navio negreiro” e “Cachoeira de Paulo Afonso”, Castro Alves constrói várias imagens da África, país da liberdade, em contraponto com as Américas, espaço da escravidão e do desterro. No *Romanceiro da Inconfidência*, Cecília Meireles, ao recriar o espaço das Minas Gerais do século XVIII, traz à cena dos **romances** os povos africanos, seres marginalizados e excluídos pela sociedade, mas que ajudaram a construir a nossa história, e também retrata o exílio e o desterro dos inconfidentes em Moçambique e Angola.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Romantismo e Modernismo; Cecília Meireles; Castro Alves; África.

ABSTRACT: This paper presents a reflection over the images of Africa in poems of Castro Alves and Cecília Meireles, showing how these poets have exploited the themes exile and freedom at distinct moments of Brazilian literature. In the poems “Vozes d’África”, “Navio negreiro” and “Cachoeira de Paulo Afonso”, Castro Alves builds several images of Africa, a country of freedom, in contrast to

⁷ O presente texto é resultado da pesquisa desenvolvida no projeto “Cidades de Minas na poesia brasileira do século XX”, financiado pelo CNPq e com Bolsa BIPDT/FAPEMIG.

⁸ Departamento de Comunicação e Letras. Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Letras (Estudos Literários) – Centro de Ciências Humanas – Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES) – CEP 39401-089 – Montes Claros – MG – Brasil – E-mail: ilca.vieira@pq.cnpq.br / ilcav@uai.com.br

the Americas, space of slavery and exile. In Romanceliro da Inconfidência, Cecília Meireles, by recreating the space of the eighteenth century Minas Gerais, brings to scene the romances of the African people, who were outcasts and excluded by society, but who helped build our history and also portrays the exile and banishment of conspiracy in Mozambique and Angola.

KEYWORDS: Brazilian poetry; Romanticism and Modernism; Cecília Meireles; Castro Alves; Africa.

Todos querem a liberdade,
mas quem por ela trabalha?

Cecília Meireles

Os poetas Castro Alves e Cecília Meireles ocupam um lugar de destaque na literatura brasileira. A poesia do bardo romântico teve um papel especial no século XIX, principalmente pelo fato de ele tomar como tema de seu canto lírico a escravidão e a injustiça que permeavam os espaços da sociedade brasileira. De seu canto luminoso, surge uma **voz lírica** que combate todo tipo de opressão e escuridão. Canto esse que se multiplica em várias vozes de seres oprimidos. A voz desse poeta que entoia um canto de liberdade será ouvida por inúmeros leitores da época e ressoará até a atualidade. Em várias composições de Castro Alves, o escravo é um sujeito exilado que sente saudade de sua terra natal, e o continente africano representa o espaço da liberdade para aqueles que viviam no Brasil desde o início da colonização portuguesa. Nos poemas “Vozes d’África”, “Navio negreiro” e “Cachoeira de Paulo Afonso”, o poeta constrói várias imagens da África como o país da liberdade em contraponto com as Américas, espaço da escravidão e do desterro.

Cecília Meireles, no *Romanceliro da Inconfidência*, ao fazer uma viagem às Minas do século XVIII, evoca o passado histórico de nosso drama colonial. O crítico

Alfredo Bosi (2003, p.141-142), em seu estudo “Em torno da poesia de Cecília Meireles”, aponta:

Cecília viajava primeiro dentro da sua memória convertendo em lírica as suas experiências vitais de amor e pena, encanto e desencanto; e só depois, as viagens assumiam aspectos terrenos mais tangíveis e retomavam cenas localizadas no tempo e no espaço: Portugal, México, Índia, Itália...

Essa lírica de contemplação que se configura nos romances revela um **eu** que expõe a sua perplexidade diante das pessoas, das paisagens e dos acontecimentos históricos, como bem ressalta Alfredo Bosi (2003, p.142):

No *Romanceiro* tudo são passagens, episódios, descontinuidades. *O passado não pode entender a nossa pena*. No entanto, a nossa consciência e a nossa pena foram despertadas e movem-se na direção daquelas sombras redivivas, daqueles mortos aos quais a memória amorosa insiste em outorgar o dom da existência.

Cecília Meireles, em seus romances, com os fios do tecido ficcional, também tece um discurso que outorga a existência a inúmeros oprimidos, dando voz ao negro nas catas, seres marginalizados e excluídos pela história oficial.

É importante destacar que este breve estudo mostra uma leitura comparativa das imagens da África em dois movimentos estéticos diferenciados, o Romantismo e o Modernismo. Num primeiro momento, será feita uma análise das imagens do continente africano como espaço da liberdade na poesia de Castro Alves, enfatizando o papel que o poeta representou como cantor da liberdade. Em seguida, este mesmo tema será tomado como objeto de estudo nos poemas do *Romanceiro da Inconfidência*, de Cecília Meireles, observando como a poeta do século XX retoma o tema da liberdade explorado na lírica romântica e mostra as “terras negras d’África” como “portos de desespero” e lugar de degrado para os inconfidentes.

A poesia de Castro Alves, segundo o crítico Antonio Candido, expressa o “contraste das trevas espancadas pela luz, para destacar a sua máscula energia de poeta humanitário” (CANDIDO, 1993, p.241). E acrescenta, ainda, que esse poeta amou um “sentimento de justiça” e lutou contra o poder opressor por meio da “palavra poética”, instrumento que revela uma interrogação angustiada de um sujeito que reage contra a dominação e a prepotência do mais forte, deixando falar aquilo que a sociedade preferia esconder, a escravidão. Para Antonio Candido, foi com esse sentimento humanitário que o abolicionismo progrediu na literatura brasileira, fazendo parte da trajetória da maioria dos poetas. Com a sua poesia, Castro Alves assume um compromisso com a sociedade, dando voz aos excluídos e marginalizados, pois trazer “o negro à literatura, como herói, foi portanto um feito apenas compreensível à luz da vocação retórica daquele tempo, facilmente predisposto à generosidade humanitária.” (CANDIDO, 1993, p.247).

A África surge como protagonista do poema “Vozes d’África”, de 1868: com um estilo trágico e mítico, o poeta retrata a escravidão na América. O continente africano assume uma voz crítica diante das mazelas e atrocidades. Vejamos como a África se vê, em comparação com outras nações poderosas, nos versos a seguir:

Minhas irmãs são belas, são ditosas...

[...]

Mas eu, Senhor!... Eu triste abandonada

Em meio das areias esgarrada,

Perdida marcho em vão!

Se choro... bebe o pranto a areia ardente;

Talvez... p’ra que meu pranto, ó Deus clemente!

Não descubras no chão...

(ALVES, 1997, p.290-291).

O poema expõe a situação de um continente que está diante do céu e do inferno, ou seja, da luz e das trevas. O poeta dá voz à África que, ao voltar para si mesma,

expressa a sua dor e a sua verdadeira identidade: ser inferior diante de suas irmãs que “são belas” e “ditosas”. Ela se encontra “triste e abandonada”, está perdida e marcha, em vão, e a sua desgraça é total. Está fadada a jamais ser enxergada, pois o seu choro é apagado pela “areia ardente” do deserto. Essa imagem da África como um ser errante que não encontra ninguém para escutá-la, porque é amaldiçoada pelos deuses e pelos homens, remete-nos à condição do próprio poeta que figura em alguns poemas como um ser maldito que não é ouvido pelos deuses.

O crítico Alfredo Bosi, em seu texto “Sob o signo de Cam”, faz uma análise crítica desse poema, dando destaque às vozes que falam no texto. E, logo no início de sua reflexão, faz a seguinte afirmação: “Fazer o continente negro dizer-se, dar-lhe o registro de primeira pessoa, foi um passo adiante no tratamento de um tema que, pela sua posição em nosso drama social, tendia a ser elaborado como a voz do outro.” (BOSI, 1992, p.254). O comentário crítico de Alfredo Bosi conduz-nos a pensar sobre o momento histórico e cultural no qual vivia Castro Alves: o poeta encontrava-se em um contexto abolicionista, por isso utiliza os seus versos libertários como um protesto contra todo tipo de escravidão, dando voz a um povo que é, desde a sua origem, uma raça amaldiçoada. E o mesmo crítico, ao referir-se ao tempo da origem dos povos africanos, afirma que o próprio poema retrata a África como “um ser que tem consciência da sua identidade e da sua história”, acrescentando, ainda:

O destino do povo africano, cumprido através dos milênios, depende de um evento único, remoto, mas irreversível: a maldição de Cam, de seu filho Canaã e de todos os seus descendentes. O povo africano será negro e será escravo: eis tudo. O poema incorpora a versão mítica da origem do cativo que é relatada no Livro de Gênesis. (BOSI, 1992, p.256).

O crítico Alfredo Bosi afirma que “a maldição de Cam passou a ser atribuída a todos os africanos e quando da expansão ultramarina portuguesa fez ressurgir a figura do escravo a partir do século XV” (BOSI, 1992, p.258). E, também, traz uma explicação esclarecedora sobre o mito de Cam que foi utilizado como um meio de justificar a escravidão. Veja-se, a seguir, o seu comentário:

O fato é que se consumou em plena cultura moderna a explicação do escravismo como resultado de uma culpa exemplarmente punida pelo patriarca salvo do dilúvio para perpetuar a espécie humana. A referência à sina de Cam circulou reiteradamente nos séculos XVI, XVII e XVIII, quando a teologia católica ou protestante se viu confrontada com a generalização do trabalho forçado nas economias coloniais. O velho mito serviu então ao novo pensamento mercantil, que o alegava para justificar o tráfico negreiro, e ao discurso salvacionista, que via na escravidão um meio de catequizar populações antes entregues ao fetichismo ou ao domínio do Islão. Mercadores e ideólogos religiosos do sistema conceberam o pecado de Cam e a sua punição como o evento fundador de uma situação imutável. (BOSI, 1992, p.258).

A palavra tem força libertadora para o poeta e para a poesia, pois ultrapassa todos os limites. O poeta Castro Alves, como um cantor das paisagens americanas em *Espumas flutuantes* (1869), também mostra, no poema “Poesia e mendicidade”, que a poesia era a “Estrangeira, / Pálida, aventureira, errante a viajar” e que o poeta era “caminheiro errante, / Que tem saudade de um país melhor”, ou seja, que o poeta possui uma alma a qual tem sede de liberdade. O bardo romântico expressa a sua condição de “caminheiro errante”, assumindo um “papel na sociedade” brasileira quando entoava o seu canto lírico.

O poema “Vozes d’África”, com todo o seu tom lírico, expressa o subjetivismo e o individualismo, próprios das composições românticas, e expõe os dramas dos homens em condição de escravidão. O poeta não deseja somente expressar os seus sentimentos através da introspecção de uma lírica para ser lida em silêncio, mas cria uma poesia para ser declamada e atingir os quatro cantos do País. E a “novidade e força” de sua poética, segundo Antonio Candido, decorrem

[...] em boa parte, duma superação do drama da segunda geração romântica. O conflito interior que, originando forte condição psicológica, dobra o escritor sobre si mesmo, é projetado, por ele, do *eu* sobre o mundo. E a parte mais característica de sua obra é devida a esta projeção. (CANDIDO, 1993, p.241).

Essa poesia lírica atingirá uma comunidade de leitores e letrados da época e será um instrumento de combate com o qual o poeta irá recriar a situação de miséria e exílio dos africanos nas senzalas das fazendas, nas cidades, nos campos, nos rios e em todos os lugares da nação.

Os gritos da África e do poeta maldito constituem uma só voz direcionada a um Deus que não ouve nem vê as lágrimas desse continente. Mas não são somente o poeta e os povos africanos que são representados como seres amaldiçoados pelos deuses, mas o próprio barco que conduz esses povos para o exílio nas terras americanas. Nos versos “Donde vem?... Onde vai?... Das naus errantes / Quem sabe o rumo se é tão grande o espaço?”, de “O navio negreiro”, o poeta, munido de uma série de indagações, descreve o barco como um lugar amaldiçoado e tenta compreender por que esse **objeto** foge dos seus olhos e, por isso, pede auxílio à “águia do oceano” para ajudá-lo a seguir a nau errante.

A linguagem do poema expressa a grandiosidade e o drama de um **eu** que sente indignado com os sofrimentos e o horror: “Mas que vejo eu ali... que quadro de amarguras! / Que cena funeral!... Que tétricas figuras!... / Que cena infame e vil!... Meu Deus! meu Deus! Que horror!” (ALVES, 1997, p.279). O eu-lírico, com as asas e os olhos do Albatroz, pinta “os filhos do deserto” como “homens simples, fortes, bravos... / Hoje míseros escravos / Sem ar, sem luz, sem razão...”. Os contrastes entre o céu e o mar são explorados quando **os homens** são representados como livres no passado, e agora escravos no porão do navio que os conduz para um destino certo: a escravidão e a morte. As terras africanas vão figurar como espaço da “liberdade” também nos versos da seguinte estrofe:

Ontem a Serra Leoa,
A guerra, a caça ao leão,
O sono dormido à toa
Sob as tendas d'amplidão...

Hoje... o *porão* negro, fundo,
Infecto, apertado, imundo,
Tendo a peste por jaguar...
E o sono sempre cortado
Pelo arranco de um finado,
E o baque de um corpo ao mar...

(ALVES, 1997, p.282).

Na “Canção do africano”, poema de 1863, o escravo é o exilado que se encontra nas terras brasileiras e entoia o seu canto: “E ao cantar correm-lhe o pranto / Saudades do seu torrão...”. O poeta dá voz ao escravo, que expressa esse sentimento por meio dos seguintes versos:

‘Minha terra é lá longe,
Das bandas de onde o sol vem;
Esta terra é mais bonita,
Mas à outra eu quero bem!’

(ALVES, 1997, p.220).

O africano, em sua condição de exilado, embora reconhecesse que a terra em que estava naquele momento era mais bela, sabia que era lá, onde vivia que existia a liberdade:

‘Lá todos vivem felizes,
Todos dançam no terreiro;
A gente lá não se vende
Como aqui, só por dinheiro.’

(ALVES, 1997, p.220).

O poema traz a solidão e o isolamento de um povo em terra estranha. O poeta capta esse momento de dor e sofrimento do outro e, através dos seus versos, traduz o estado de espírito do escravo exilado. Em alguns poemas, a poesia surge como uma manifestação primitiva, pois o poeta recria as canções populares, apresentando o labor dos escravos com imagens sugestivas de dor e tristeza. Como, por exemplo, no poema “A cachoeira de Paulo Afonso”, em que o escravo Lucas é o lenhador que se transforma em “trovador”. No poema, a linguagem poética não se separa da linguagem do cotidiano do escravo, pois traz, em si, a marca do homem em uma condição inferior. O poema também explicita a voz de um poeta que se coloca como sujeito de seu tempo e lança mão dos ideais de liberdade contra o corvo da escravidão que manchava toda a paisagem das terras americanas. Além disso, ele expressa o seu engajamento político, desejando a Abolição da Escravatura e a Proclamação da República. Os contrastes são explorados em vários momentos do poema, principalmente quando a imagem da América e a da Liberdade são figuradas através de uma natureza paradisíaca que irá ter como figura opositora a escravidão e a opressão.

As datas 13 de maio de 1888 e 15 de novembro de 1889 são consideradas como “datas-símbolos” de um momento importante do Brasil, as quais foram especificamente os da Abolição da Escravidão e da Proclamação da República, como nos lembra Alfredo Bosi, já que tais “datas, como símbolos, dão o que pensar”. Pensar essas duas datas como pontos de luz que emergem dos ideais revolucionários da geração de Castro Alves é algo que nos leva, de fato, a refletir sobre o passado de escravidão e a falta de liberdade como um problema muito maior do que se possa imaginar. O desejo do poeta romântico baiano se realizou, mas, como a nossa história deixa bem claro, os dois acontecimentos não resolveram os problemas dos escravos libertos, existindo mais coisas submersas que “essa ponta de iceberg”, como explica Alfredo Bosi:

O treze de Maio não é uma data apenas entre outras, número neutro, notação cronológica. É o momento crucial de um processo que avança em duas direções. Para fora: o homem negro é expulso de um Brasil moderno, cosmético, europeizado. Para dentro: o mesmo homem

negro é tangido para os porões do capitalismo nacional, sórdido, brutesco.

O senhor liberta-se do escravo e traz ao seu domínio o assalariado, migrante ou não. Não decretava oficialmente o exílio do ex-cativo, mas este passaria a vivê-lo como um estigma na cor de sua pele. (BOSI, 1992, p.272).

E foi pensando nessas datas de 1888 e 1889 que deslocamos o nosso olhar para as datas de 1789 e 1792, pois elas levam-nos ao movimento da Inconfidência Mineira que não alcançou seus objetivos, diferentemente do que ocorreu com os poetas do século XIX. Cecília Meireles, no *Romanceiro da Inconfidência*, ao recriar o espaço das Minas Gerais do século XVIII, com as suas transformações sociais, traz para a cena de seus **romances** os povos africanos, seres marginalizados e excluídos pela sociedade, mas que ajudaram a construir a história de nosso País. O espaço das Minas Gerais do século XVIII figura como lugar de exílio e opressão para os negros africanos, e a África também aparece como espaço da liberdade.

Com base no passado histórico, o ficcionista procura percorrer a mesma trilha do historiador, cuja finalidade é narrar. No tecido ficcional, tem-se a materialização das personagens e dos fatos ocorridos. Entretanto, como sabemos, mesmo com o uso de documentos, de textos ficcionais e de narrativas orais, o ficcionista não consegue dar conta da totalidade do passado. Os personagens do passado, que a autora chamaria de “fantasmas”, e o contexto cultural representado são imagens recriadas pelo processo inventivo do discurso ficcional. Nesse aspecto, o escritor poderá privilegiar personagens e fatos que não foram valorizados pelo discurso oficial. Na conferência “Como escrevi o *Romanceiro da Inconfidência*”, que fez em 1955, em Ouro Preto, Cecília Meireles afirma:

A obra de arte não é feita de tudo – mas apenas de algumas coisas essenciais. A busca desse essencial expressivo é que constitui o trabalho do artista. Ele poderá dizer a mesma verdade do historiador, porém de outra maneira. Seus caminhos são outros, para atingir a comunicação. (MEIRELES, 1989, p.21).

Nos **romances**⁹, as várias vozes discursivas constituem estratégia utilizada pela poeta para demonstrar a luta constante de inúmeros sujeitos, cujas vozes foram silenciadas pelo poder totalitário em vários momentos de nossa história. As vozes silenciadas emergem na fala dos maldizentes, dos delatores anônimos, dos negros, da falsa testemunha, do sapateiro, do embuçado, do cigano, de Chica da Silva, de sentinelas, de soldados, de velhos e de velhas, de carcereiros, de meirinhos, de leiloeiros, de tropeiros etc. Na conferência citada, Cecília Meireles justifica a escolha do romance como forma de expressar o cenário e os homens do século XVIII, porque o

[...] ‘Romanceiro’ teria a vantagem de ser narrativo e lírico; de entremear a possível linguagem da época à dos nossos dias; de, não podendo constituir inteiramente as cenas, também não as deformar inteiramente; de preservar aquela autenticidade que ajusta à verdade histórica o halo das tradições e da lenda. (MEIRELES, 1989, p.22).

O *Romanceiro da Inconfidência*, publicado em 1953, é fruto de dez anos de pesquisa e quatro de dedicação absoluta da escritora. No texto, várias imagens do passado histórico das Minas Gerais do século XVIII são reconstruídas através do diálogo estabelecido com a história, a ficção, a tradição e os mitos orais. Para criar o seu texto poético, a escritora se vale de seu lado jornalista e pesquisadora, indo em busca das fontes e dos documentos nos arquivos e acervos de Ouro Preto. A descrição desse período em que Cecília realizou as suas pesquisas e se dedicou à composição dos poemas do *Romanceiro* e de outros textos que tratam da Inconfidência Mineira, pode

⁹ **Romance** (ou **rimance**), aqui, designa a espécie lírica que conta uma história através de uma ou mais vozes (ou seja, é narrativa e dramática ao mesmo tempo). Típica da Península Ibérica, surge por volta do século XIV, é de extensão indeterminada, geralmente composta em versos redondilhos maiores, e de forte apelo histórico e folclórico-popular (ainda hoje, muito presente na tradição do cordel nordestino brasileiro). Por seu caráter narrativo e dramático, o **romance** pode aparentar-se com a **balada** da tradição anglo-saxônica, muito presente no Pré-Romantismo e no Romantismo da Alemanha e da Inglaterra, por exemplo. [Nota do editor].

ser encontrada nas cartas que a poeta escreveu para Henriqueta Lisboa e Lúcia Almeida Machado¹⁰.

Temos, assim, o jornalista-historiador que procura a veracidade dos acontecimentos; entretanto, é durante o processo de escrita que vem à tona o lado poético e ficcionista da escritora, momento de criação dos poemas. No primeiro “Cenário”, o sujeito da enunciação esboça várias paisagens e lugares habitados pelos “fantasmas” da Conjuração, que são “figuras inocentes, vis, atroztes, / vigários, coronéis, ministros, poetas” (MEIRELES, 1989, p.41). Admite, pois, que o passado se foi e que é possível somente recompor as coisas incompletas.

Na tessitura do poema, existe uma preocupação intensa com o humano em um mundo modernizado e materializado, e as figuras dos heróis do passado, principalmente a de Tiradentes, vão-se contrapor àquelas divulgadas pelo regime Vargas. Sílvia Paraense acentua que, no poema, manifesta-se uma possibilidade futura da redenção dos homens e “a concepção redentora é acentuada pelo paralelo entre as figuras de Cristo e Tiradentes, o que confere ao mártir da Inconfidência o papel de herói redentor” (PARAENSE, 1999, p.181). Observa que o poema “não se fecha como objeto de glorificação de heróis históricos e veículo literário de um mito nacional, pois a recitação – da História, da tradição popular, do folclore, da tradição literária – reconstitui o mundo humano em um tempo destituído de humanidade.” (PARAENSE, 1999, p.182). É importante esclarecer que a imagem de Tiradentes esboçada à semelhança de Cristo é uma construção da segunda metade do século XIX, tendo sido adotada como símbolo maior da República. Márcio Serelle, em seu estudo sobre a formação da Inconfidência Mineira no imaginário oitocentista, afirma:

¹⁰ As cartas de Cecília Meireles para Henriqueta Lisboa e Lúcia Almeida Machado, escritas a partir de 1945, apresentam-nos a gênese dos poemas do *Romanceiro*. Nos relatos encontramos o diálogo que a escritora mantinha com os mineiros e o seu trabalho de pesquisa em torno do passado histórico de Minas Gerais do século XVIII. Em certo momento de seu relato, explicita que os compromissos pessoais dificultavam a realização das suas viagens para Minas e prejudicava a escrita dos poemas. As cartas estão no Acervo de Escritores Mineiros da UFMG, cujos documentos foram doados para o arquivo pelas famílias de Henriqueta Lisboa e de Lúcia Almeida Machado (tivemos acesso aos manuscritos em abril de 2010).

A simbologia cristã na descrição do Tiradentes manifesta-se primeiramente nas letras, que associaram a cena, procedimentos e ritual da execução do 21 de abril ao martírio bíblico. As semelhanças físicas entre uma personagem e outra não eram usualmente aí mencionadas, sendo desenvolvidas quando da retratação do inconfidente nas artes plásticas.

A associação entre as figuras dos mártires muito foi facilitada pelas semelhanças entre os enredos dos dois dramas – embora, como veremos, há indícios de que algumas linhas históricas foram arredondadas para melhor servir à comparação. Agregar a imagem de Tiradentes à de Cristo não só escreveria o herói mineiro no imaginário religioso, facilitando sua assimilação pela sociedade, como também reforçaria o seu caráter histórico, ao mesmo tempo terrestre e mítico. (SERELLE, 2002, p.194).

O que é relevante colocar em destaque é que, no *Romanceiro da Inconfidência*, a poetisa não exalta os heróis da Inconfidência nem se utiliza da figura de Tiradentes como um símbolo da nacionalidade, o que foi perpetuado em histórias populares e homenagens oficiais realizadas desde o início do século XIX. Mas, é pela voz do poeta-sacerdote que

[...] o Poema se faz ritual, revive e organiza o passado, recupera o momento da redenção pelo sonho da liberdade. Dessa forma, o tempo é dominado: em vez de perda e desgaste, torna-se recuperação e imersão nas origens, veículo de apaziguamento.

O Redentor liberta-se do peso do tempo, pois, ao se deixar conduzir pelo sentido do coletivo e do grandioso, supera a pura individualidade e a materialidade. Daí a elevação do herói servir de modelo para a elevação do homem, possibilidade que ele tem de trazer a vida de volta a suas fontes e, dessa forma, redimir os outros homens. (PARAENSE, 1999, p.182).

O texto literário expressa a preocupação da escritora com o homem e a sua essência, revelando a visão redentora de um mundo mais justo, livre e mais humano, demonstrando a transitoriedade de todas as coisas. A poeta e intelectual cumpre o seu papel de (re)escrever não somente a história oficial, mas também a história dos

marginalizados e desprivilegiados. É no tecido ficcional que a letra borda o amor, a justiça e a liberdade de todos os homens em todos os tempos.

Um aspecto que não devemos deixar de lado, ao focarmos esse contexto sociocultural do Brasil em que se tem um Estado todo-poderoso, é exatamente o da função que o intelectual ocupava na administração estatal. No caso da escritora Cecília Meireles, apesar de contribuir com o regime do Estado-Novo, deixa explícita a sua postura em relação ao poder, principalmente ao enfrentá-lo com o seu discurso jornalístico. Mas não podemos nos esquecer de que é com o uso do discurso alegórico que a escritora revela os contrastes existentes nas ideologias expostas pelo regime de Vargas, pois nos leva a compreender melhor o governo que utilizava como “símbolos”, para representar a nação em suas propagandas políticas, personagens da Inconfidência Mineira. No entanto, ao erigir os inconfidentes como “heróis” da nação, o regime estaria sendo incoerente, pois os letrados de Vila Rica lutavam contra um governo absolutista, centralizador, e desejavam a liberdade. E o que menos se via no governo de Vargas era liberdade. A autora também não deixa de figurar o poder das palavras e, no “Romance LIII ou das palavras aéreas”, as palavras são instrumentos em que “tudo se forma e transforma!”. Elas são de “estranha potência”, como se segue na estrofe:

A liberdade das almas,
 ai! com letras se elabora...
 E dos venenos humanos
 sois a mais fina retorta:
 frágil, frágil como o vidro
 e mais que o aço poderosa!
 Reis, impérios, povos, tempos,
 pelo vosso impulso rodam...
 (MEIRELES, 1989, p.182).

A palavra é como uma arma destruidora, possui dupla face, revelando o seu poder para o bem e para o mal: é fonte de prazer ou veneno mortal. A palavra materializa os mais delicados sentimentos de amor, principalmente através da poesia, ou ser recipiente onde se produzem os “venenos humanos”, podendo destruir impérios e povos. Na estrofe que irá suceder a essa que citamos anteriormente, as palavras são metáforas do efêmero, contendo em si leveza, nos versos: “Pareceis de tênue seda, / sem peso de ação nem de hora” para, logo em seguida, revelar os seus contrastes: “e estais

nas mãos dos juízes, / e sois o ferro que arrocha, / e sois barco para o exílio, / e sois Moçambique e Angola”.

Foi devido aos depoimentos e cartas que os inconfidentes foram presos, alguns exilados, e Tiradentes enforcado. É através da escrita que o escritor poderá utilizar as suas “armas” para lutar contra qualquer tipo de opressão e violência em nome dos menos privilegiados, dando voz àqueles que são excluídos pela voz do discurso oficial.

Nos poemas do *Romanceiro*, o espaço e o corpo interpenetram-se nessas vozes que submergem dos recônditos mais profundos de nossa história. Por trás de toda a poeira e pó do passado, surgem a “escravidão” e as desigualdades sociais. No “Romance II ou do Ouro Incansável”, ao recriar o instante em que o ouro era retirado dos morros profundos, o narrador já representa o negro como sujeito responsável pelo trabalho de exploração desse ouro que “borda flores nos vestidos, / sobe a opulentos palácios / traça palácios e pontes, / eleva os homens audazes” e “Pelos córregos, definham / negros, a rodar bateias”. Na imagem construída através do verso: “Mil bateias que vão rodando”, que se repete ao longo do poema, existe uma concepção de tempo que é explorada em todo o poema, ou seja, o passado torna-se presente: “O pretérito passa a existir, de novo”. Na roca da ambição e nesse espaço de cobiça pelo ouro, a tirania toma conta de tudo, pois é nesse lugar “Onde a fonte do ouro corre” e que “apodrece a flor da Lei!”. Os elementos “fonte” e “ouro”, que dão ideia de movimento, se opõem ao “apodrecer da flor”, que remete à morte da lei, possibilitando as injustiças dos homens. O ouro é o metal precioso que move todas as formas de ganância, injustiças, cobiças e atrocidades. E o que não há no “País da Arcádia” é a liberdade e a justiça.

Nesse espaço em que prevalece a escravidão, a imagem da “pedra” surge como uma forma de libertação do homem, no “Romance VII ou do negro nas catas”. O canto do negro mistura-se com o seu ato de catar. E encontrar uma pedra grande é um meio que poderá livrá-lo da escravidão, mas o poema fecha-se com um canto que se silencia:

Já se ouve cantar o negro,
mas inda vem longe o dia.

Será pela estrela d'alva,
com seus raios de alegria?
Será por algum diamante
a arder, na aurora tão fria?

Já se ouve cantar o negro,
pela agreste imensidão.
Seus donos estão dormindo:
quem sabe o que sonharão!
Mas os feitores espiam,
de olhos pregados no chão.

Já se ouve cantar o negro.
Que saudade, pela serra!
Os corpos, naquelas águas,
– as almas, por longe terra.
Em cada vida de escravo,
que surda, perdida guerra!

Já se ouve cantar o negro.
Por onde se encontrarão
Essas estrelas sem jaça
que livram da escravidão,
pedras que, melhor que os homes,
trazem luz no coração?

Já se ouve cantar o negro.

Chora neblina, a alvoreada.

Pedra miúda não vale:

Liberdade é pedra grada...

(A terra toda mexida,

a água toda revirada...

Deus do céu, como é possível

Penar tanto e não ter nada!)

(MEIRELES, 1989, p.61).

E o canto da poeta, que descreve o negro na cata, a cantar, não se distancia de seu objeto de relato, pois também assume a dor do outro quando trabalha pela liberdade. Nesse canto lírico de dor e indignação, tem-se a voz do poeta que se funde com a voz do povo, principalmente nos versos “Deus do céu, como é possível / Penar tanto e não ter nada!”. O poema explora o tema da liberdade através da pedra de diamante que surge na primeira estrofe e irá espalhar toda a sua luminosidade, pois é com a intensidade de sua luz que será destruída a escravidão.

Já no próximo “Romance VIII ou do Chico Rei”, a voz poética constrói a imagem da África como um espaço da liberdade, dando voz ao escravo Chico Rei que irá demonstrar o seu sentimento de ser exilado, de desejo da liberdade. Apresentamos fragmento do poema, abaixo:

Muito longe, em Luanda,

era bom viver.

Bate a enxada comigo, povo,

Desce pelas grotas!

– Lá na banda em que corre o Congo

eu também fui Rei.

Toda a terra é mina:
 E ouro se abre em flor...
 Já está livre o meu filho, povo,
 – vinde libertar-nos,
 que éreis, meu Príncipe, cativo,
 e ora forro sois.

(MEIRELES, 1989, p.62).

No canto do escravo, a liberdade estaria muito longe, no continente africano, por isso ele trabalha por ela. E, quem sabe, esse metal precioso não poderia comprar a liberdade do povo? Em outros poemas, encontramos o poder que têm as pedras e os metais preciosos, pois é através deles que a liberdade de alguns negros será concedida. No “Romance XXII ou do Diamante Extraviado”, o sujeito lírico relata a história de um negro que desce do Serro com um diamante escondido e, ao vendê-lo, passa a ter poder e se transforma em um sujeito mais arrogante que o branco. Em torno desse fato, muitos se silenciam e outros ficam “mordidos” de inveja. Outra figura que também ganha voz e destaque nos romances de Cecília é Chica da Silva, mulher que difere das outras “Negras de peitos robustos” que “os claros meninos cevam” porque é ela quem manda nos brancos e nos negros.

Ao discutir o tema da liberdade no *Romanceiro*, Cecília também nos apresenta o espaço das terras africanas a partir da metáfora da viagem, explorando o tema do exílio e da morte dos poetas inconfidentes em Moçambique e Angola. Para a poetisa, foram somente quatro palavras: “Liberdade, ainda que tarde” que condenaram esses homens ao exílio e ao degredo para sempre. Vejamos, nos versos:

*Naus de nomes venturosos,
 Navegando entre estas penhas,
 buscaram terras de exílios,*

com febres nas águas densas.

Homens que dentro levavam

iam para a eterna ausência.

(MEIRELES, 1989, p.266; em itálico, no original).

Nos romances, as imagens do exílio e do desterro dos inconfidentes na África aparecem em alguns versos de alguns poemas. Mas somente os poetas Tomás Antônio Gonzaga e Alvarenga Peixoto serão destacados, sendo o cantor de Marília aquele que receberá o maior número de poemas. Nos poemas: “Romance LXVI ou de outros maldizentes”, “Romance LXVII ou da África dos setecentos”, “Romance LXVIII ou de outro maio fatal”, “Romance LXIX ou do exílio de Moçambique”, várias imagens são construídas pelas vozes narrativas. Aparece o poeta Gonzaga como o Ouvidor de Vila Rica, que é preso, condenado e degredado para a África por desafiar o poder do Estado. Tem todos os seus bens sequestrados e deixa somente “*Um par de esporas de prata*” (p. 217); é o poeta “*exilado / para sempre errante e calmo, / como um homem já sem nada.*” (p. 229). Os maldizentes acusam Gonzaga de roubos e coisas falsas, ao dizerem que o magistrado: “*ia dar leis ao mundo! / Era o que as leis fabricava!*” (p.220). Percebe-se, então, a desconstrução da imagem do poeta como homem das leis, ao dizer:

*– Já vai pelo mar fora,
lá vai, com toda a prosápia,
o ouvidor e libertino
desembargador peralta...*

(MEIRELES, 1989, p.220).

A imagem do poeta apaixonado dissolve-se com o desterro, pois, ao ser exilado nas terras africanas, esquece a amada Marília e casa-se com Juliana de Mascarenhas, aquela que Rodrigues Lapa chama de “herdeira da casa mais opulenta de Moçambique em negócio de escravatura” (LAPA, 1982, p.xxx). No “Romance LXXI ou de Juliana de Mascarenhas”, as falas anunciam:

*‘Aquele é o que vem de longe,
que se mandou degredar?
Por três anos as masmorras*

*o viram, triste, a pensar.
[...]
A donzela que ele amava,
entre lavras de ouro jaz;
na grande arca do impossível
deixou dobrado o enxoval,
uma parte, já bordada
outra parte, por bordar.
Muito longe é Moçambique...
– que saudade a alcançará?’
(MEIRELES, 1989, p.233).*

Nos bordados de Cecília Meireles, as imagens do poeta apaixonado e do homem letrado, fiel aos ideais da pátria, vão sendo desconstruídas, cai a máscara e têm-se as várias vozes que denunciam as atitudes do poeta infiel, do “desembargador peralta”, do “ouvidor libertino”. As imagens do poeta inconfidente já não possuem os mesmos significados daquelas que vão se configurar em nosso imaginário nacional, principalmente no Romantismo, quando a história de amor dos personagens Gonzaga (Dirceu) e Maria Doroteia (Marília) será utilizada como representante de um mito nacional. Nesse sentido, a escritora questiona o paradigma dos românticos, empenhados em idealizar os heróis e mitos nacionais, e o próprio governo Vargas, que criava um panteão para os grandes homens da nação. Se a África figura em nosso imaginário como espaço de exílio para o cantor de Marília, parece não ser bem isso que Cecília Meireles destaca em seus versos. Pois, em seus romances, irá representar o continente africano como lugar de liberdade e prosperidade para o ouvidor de Vila Rica que se casa com Juliana de Mascarenhas e esquece a sua noiva em Minas.

No poema “Romance LXXVIII ou de um Tal Alvarenga”, o sujeito lírico procura reconstruir a imagem do poeta Alvarenga Peixoto a partir do momento em que ele passou a residir em Minas, casou-se com Bárbara Eliodora, “foi preso só por ter sonhos / acerca da Liberdade” e encontrou a morte em terra distante de sua amada. Citamos, abaixo, as últimas estrofes do poema:

A morte foi muito longe,
numa negra terra brava.
Tinha tido tal nobreza,

tanto orgulho, tantas lavras!

E agora, do que tivera,

a vida, só, lhe restava.

Assim dele murmuravam

os soldados, no degredo,

sabendo quem dantes fora

e quem ficara, a ser preso,

– tão tristemente covarde

que só causava desprezo.

Era ele o tal Alvarenga,

que, apagada a glória antiga,

rolava em chãos de masmorra

sua sorte perseguida.

Fechou de saudade os olhos.

De tudo o que tinha: a vida.

(MEIRELES, 1989, p.259).

A África surge como lugar de prisão, exílio e morte do poeta Alvarenga Peixoto. O exílio desse poeta proporciona solidão e saudade para quem fica em Minas. Se, no poema, o sujeito lírico recria a morte do poeta no exílio, no “Romance LXXX ou do Enterro de Bárbara Eliodora”, irá encenar o enterro de sua mulher, Bárbara Eliodora, que tem o corpo conduzido para a campa em meio às vozes de nove padres que vão rezando. Vejamos as estrofes a seguir:

Dona Bárbara Eliodora,

tão altiva e tão cantada,
que foi Bueno e foi Siveira,
dama de tão alta casta
que em toda a terra das Minas
a ninguém se compara,

lá vai para a fria campa,
já sem nome, voz nem peso,
entre palavras latinas,
vela brancas, panos negros,
— lá vai para as longas praias
do sobre-humano degredo.

Nove padres vão rezando...
(Dizei-me se ainda é preciso!...
Fundos calabouços frios
devoraram-lhe o marido.
Quatro punhais teve n' alma,
Na sorte de cada filho.

E, conforme a cor da lua,
viram-na, exaltada e brava,
falar às paredes mudas
da casa desesperada,
invocar Reis e Rainhas,
clamar às pedras de Ambaca.)

(MEIRELES, 1989, p.261-262).

A morte aparece como espaço do “degredo”, ambiente no qual poderá ocorrer um encontro com outros mortos, e como continuidade da vida além da “fria campa”. Veja-se estrofe abaixo:

Dona Bárbara Eliodora
toma vida noutros mundos.
Grita a amigos e parentes,
quer saber de seus defuntos:
ronda igrejas e presídios,
fala aos santos mais obscuros.

(MEIRELES, 1989, p.262).

Em nossa reflexão, podemos destacar que a África utilizada como espaço do “exílio” pela Coroa portuguesa para punir os inconfidentes que conspiraram contra a pátria se contrapõe à “liberdade” tanto desejada pelos letrados da Inconfidência Mineira. Mas, se fizermos uma leitura do exílio a partir da metáfora da viagem e da morte, as terras africanas também representam o espaço da liberdade para os inconfidentes, pois a morte traz a liberdade para os homens. Por outro lado, se tomarmos os poemas que foram dedicados ao poeta Tomás Antônio Gonzaga, encontraremos as terras africanas também como um lugar de liberdade e de reconstrução, pois é lá que esse ouvidor irá reconstruir a sua vida.

Nos poemas de Castro Alves e Cecília Meireles, o africano que está exilado na América sente saudade da sua terra natal e deseja a liberdade. Os dois poetas vão dar voz aos negros em espaços diversos da sociedade brasileira, seres que foram excluídos da história oficial, mas que ganham voz e destaque em suas composições poéticas. E o poeta é alguém que combate todo tipo de opressão, trabalhando pela “liberdade” utilizando-se do seu instrumento, a palavra poética. No *Romanceiro*, a África configura-

se como espaço do exílio e do degredo para os inconfidentes, mas também pode ser vista como espaço da liberdade.

REFERÊNCIAS

- ALVES, C. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.
- BOSI, A. Em torno da poesia de Cecília Meireles. In: _____. **Céu, inferno**. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2003. p.120-144.
- _____. O tempo e os tempos. In: NOVAES, A. (Org.). **Tempo e história**. São Paulo: Companhia das Letras/Secretaria Municipal da Cultura, 1992. p.19-32.
- _____. Sob o signo de Cam. In: _____. **Dialética da colonização**. 4.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1992. p.246-272.
- CANDIDO, A. Poesia e oratória em Castro Alves. In: _____. **Formação da literatura brasileira: momentos decisivos**. 7.ed. Belo Horizonte/Rio de Janeiro: Itatiaia, 1993 (v. 2). p.241-262.
- LAPA, M. R. Prefácio e notas. In: GONZAGA, T. A. **Marília de Dirceu e mais poesias**. 3.ed. Lisboa: Livraria Sá da Costa, 1982. p.vii-xxxvi.
- PARAENSE, S. **Cecília Meireles: mito e poesia**. Santa Maria, RS: UFSM/Cal/Curso de Mestrado em Letras, 1999.
- MEIRELES, C. **Romanceiro da Inconfidência**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1989.
- SERELLE, M. de V. **Os versos ou a história: formação da Inconfidência Mineira no imaginário do Oitocentos**. 2002. 242f. Tese (Doutorado) – Instituto de Estudos da Linguagem – Universidade Estadual de Campinas, Campinas, 2002.

Artigo recebido em 01/08/2010

Aceito para publicação em 10/10/2010

DIÁLOGO POÉTICO

POETIC DIALOG

Rita de Cassi Pereira dos SANTOS¹¹

RESUMO: A obra *Convergência*, de Murilo Mendes, é a resposta maior do poeta a si mesmo e à literatura ocidental, realizando nela quase todo o seu ideal lírico. Quase porque ser poeta é um modo contínuo da *poiesis*; só a morte pode interrompê-lo. Na obra percebe-se um diálogo que abarca as obras anteriores do poeta em um processo intratextual e intertextual com os escritores e artistas de diferentes épocas do ocidente e do oriente e com pessoas queridas. Observa-se ao longo da obra uma variedade de procedimentos muito maior, um ludismo composicional que recobre um campo semântico plurissignificativo, levando o poeta a uma busca da essência da poesia e esta busca, como não poderia deixar de ser, passa pela linguagem por meio de um despojamento progressivo da linguagem.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Modernismo; Diálogo intra e intertextual; Despojamento da linguagem; Ludismo.

ABSTRACT: *The book Convergência, from Murilo Mendes, is the largest reply of the poet to himself and Western literature, making it almost all his ideal lyricist. Almost because to be a poet is a continuous mode of poiesis; only death can stop him. In the work we can see a dialog that includes the earlier works of the poet in a process intratextual and intertextual with writers and artists from different times, of the east and west and with loved ones. We can observe throughout the book a much greater variety of procedures, a compositional playfulness that covers a semantic field multi significant, leading the poet to a search for the essence of poetry and this search, as it would be, to pass the language on through a gradual beavement of language.*

KEYWORDS: *Brazilian poetry; Modernism; Intra and intertextual dialog; Bereavement of language; Ludism.*

A obra *Convergência*, de 1970, é a resposta maior de Murilo Mendes a si mesmo e à literatura ocidental, realizando nela quase todo o seu ideal lírico. Quase,

¹¹ Departamento de Teoria Literária e Literaturas (TEL). Programa de Pós-Graduação em Literatura – Instituto de Letras – Universidade de Brasília – CEP 70910-900 – Brasília – DF – Brasil – E-mail: cassisantosp@gmail.com

porque ser poeta é ser um moto contínuo da *poiesis*. Só a morte pode interrompê-lo, como o fez com o poeta em 1975. Do texto, bem afirma João Alexandre Barbosa:

Quando se diz, portanto, que um livro como *Convergência* é resultado de um projeto, o que se quer dizer é que sua leitura, é possível exercer a intertextualidade sobre todo o corpus poético mais amplo que é a obra de Murilo Mendes. (BARBOSA, 1974, p.125).

A obra nos permite isso e ultrapassa pelas inovações. Em uma visão geral dos elementos oriundos das outras obras para essa são destacados alguns no decorrer da leitura. Na obra em leitura sobressaem algumas das principais palavras recorrentes ao longo do *corpus* como “esfera” e variantes (roda, círculo etc.), “pedra”, “piano” e outras. Guardam elas a força simbólica de antes e, ao mesmo tempo, ganham novas possibilidades como significantes.

A obra compreende duas partes. A primeira denominada “Convergência”, com dois conjuntos, os “Grafitos” e os “Murilogramas” emoldurados pelo poema “Exergo”, no início e na outra parte da moldura como “Fim e começo”. Essa composição em moldura é similar à do *Decamerão*, de Boccaccio. Os poemas dessa parte são em geral longos. A segunda parte traz o subtítulo de “Sintaxe”. Caracteriza-se por um ecletismo formal dos versos. Instaura uma nova sintaxe. Corresponde a uma postura de liberdade que exclui a sujeição a uma única estética e/ou técnica. Os poemas variam em tamanho. Todavia o que se observa nas duas partes é uma postura técnico-inventiva. Nelas a linguagem é “o espaço no qual as palavras, os fonemas, os sons, as siglas escritas podem ser em geral signos” (FOUCAULT, 2005, p.173).

São tomados como objeto deste ensaio alguns poemas da primeira parte, “Convergência”, destacando-se um ou dois poemas incluindo o poema-moldura: “Exergo”. Nesses poucos poemas se procurará ver como o poeta tece o seu diálogo poético com diferentes textos, visto nos sentidos de Kristeva, “tudo é texto”, assim ele dialoga com uma infinidade de textos.

Em *Convergência* há uma nova perspectiva na escritura de Murilo Mendes, mais radical em termos criativos do que nas obras anteriores. Como todo poeta consciente do fazer poético, acompanha as solicitações expressivas de cada época. O termo escritura é aqui tomado no sentido derridiano, ou seja,

O conceito de escritura excede e compreende o de linguagem [...] uma definição [que inclui a] de linguagem e [a] da escritura. [...] Já há algum tempo [...] diz-se linguagem por ação, movimento, pensamento, reflexão, consciência, inconsciente, experiência, afetividade etc. Há, agora, a tendência a designar por escritura tudo isso e mais alguma coisa: não apenas os gestos da inscrição literal, pictográfica ou ideográfica, mas também a totalidade do que a possibilita; e a seguir, além da face significativa, até mesmo a face significada; [...] (DERRIDA, 1973, p.9-10).

A escritura, nessa obra de Murilo Mendes, apresenta-se de modo enfático em relação aos procedimentos, como se verá posteriormente. Procurarei citar alguns dos procedimentos que instauram a complexidade da escritura muriliana. Certas palavras foram citadas pouquíssimas vezes ao longo dos quinze livros anteriores e uma delas é o vocábulo “bomba”. Ele assume função recorrente em *Tempo espanhol* e principalmente em *Convergência*. O poeta reflete nela a angústia e a preocupação do homem contemporâneo das décadas de sessenta e setenta em face da possibilidade de uma guerra atômica devido às hostilidades que existiam entre os Estados Unidos e a União Soviética, na chamada Guerra Fria.

Convergência conjuga vários códigos verbais e não verbais. Novos são o incremento de eruditismo, os acréscimos, como a presença do Oriente como tema, o aumento de palavras estrangeiras, sempre presentes na lírica muriliana. Algumas delas, todavia, novas: palavra-camaleão. Dito de outro modo: no espaço dos poemas, as palavras estrangeiras (principalmente do italiano e do espanhol) confundem-se com as do português. É mimética como o camaleão; apresenta grafia e pronúncia que se pode dizer iguais às do nosso idioma. É o caso, por exemplo, da palavra italiana “ságoma” (moldura) que só descobri ser estrangeira na pesquisa de dicionário. Murilo Mendes dificulta, assim, o decifrar da possível significação. Em *Tempo espanhol*, foram encontrados versos de poetas espanhóis em língua nativa, compondo a imagética do poema muriliano e gerando dissonância como ocorre na obra em questão. Assim o autor de *O visionário* realiza a contemporaneidade de si mesmo (homem e poeta) proposta já na primeira obra, *Poemas*, de 1930, quando diz na “Advertência”: “Não sou meu sobrevivente, e sim meu contemporâneo.” E se universaliza.

As palavras de cunho erudito são uma constante na obra de Murilo Mendes. O que chama a atenção do leitor, aqui, é o incremento delas, já mencionado, principalmente a partir das obras *Contemplação de Ouro Preto*, *Siciliana*, *Tempo espanhol*. Nestas obras, os eruditismos se adequam sempre, como sói acontecer, aos temas. Em *Convergência* eles vão além. São características de um posicionamento estético vanguardista. Vale-se também o poeta de procedimentos da cultura em geral. Ele mesmo nos diz em entrevista à revista *Veja*: “Espio os movimentos culturais evidentemente de vanguarda, porque os movimentos retrógrados não me interessam. Portanto procuro extrair deles uma síntese, eu sou um homem de essência [...]” (MENDES, 1972, p.3).

A procura da essência, como não podia deixar de ser, é o aprofundamento da escritura através de um despojamento da linguagem, na busca do mundo substantivo, que leva o poeta a criar a mais densa dubiedade de algo próximo – a língua conhecida – e, simultaneamente, de algo distante – a língua estranha e a linguagem vaga da lírica. O autor de *Metamorfozes* faz, dos seus, textos reflexivos, obrigando o leitor à escavação do significativo linguístico para tentar vislumbrar a significação.

Outra novidade, na obra em questão, é a presença das interjeições “ahimé!” e “hélas!” que aumentam a dissonância rítmica. A primeira só aparece nos livros em prosa, como em *Poliedro*.

Dentre os acréscimos realçados na área temática, encontra-se a presença explícita do Oriente por meio de artistas e filósofos. Eles não figuram nas obras precedentes. Na escolha deles, Murilo Mendes usa o mesmo procedimento de abstração tempo-espacial verificado em textos anteriores com artistas e filósofos do Ocidente. Acham-se nos “Grafitos”, por exemplo, um poeta chinês, Li-Po, do século VIII d.C.; um filósofo hindu, espécie de santo, Shî Râmakrishna; e um artista plástico japonês, Hokusai, ambos do século XIX. Existe também na obra a presença de novos espaços geográficos, provavelmente visitados pelo poeta: Fez, Marakech e Meknés, todas cidades marroquinas. Nova, ainda, é a presença maior de versos em língua estrangeira, que, aliados a outros recursos, aumentam a dissonância e o inusitado da obra.

Enquanto morou na Itália, o autor de *Sonetos brancos* conviveu com as mais expressivas vanguardas europeias. Tem-se a comprovação expressa disso em “A invenção do Finito”, nos comentários do poeta sobre, principalmente, pintores e

escultores e suas técnicas e trajetórias evolutivas, que vão nos revelando neles as próprias técnicas. Cito só alguns aspectos como, ao se referir ao pintor Gastone Bigio, o poeta destaca dentre outras aspectos a “construção serial que se desdobra em mil variantes, evitando a monotonia” (MENDES, 1995, p.1299), o que nos leva a pensar nas “mil variantes”, principalmente, nos “Grafitos” e “Murilogramas”. Do pintor Caderara, escreve: “uma presença de artista fiel a sua estrutura interna, atento sem dúvida ao modo específico de sua época, tão rica em propostas de renovações de técnicas” (MENDES, 1995, p.1300), o que nos faz lembrar a fidelidade de Murilo Mendes à sua poesia e ao seu compromisso de não ser seu sobrevivente, mas seu contemporâneo, ou seja, o poeta esteve sempre muito atento às “propostas de renovações de técnicas de cada época” por ele vivida, recriando-as. Quando nos fala do jovem escultor Paolo Ícaro, que o agradava pela “consciência lúcida, a exigente e contínua atenção auto-crítica” (MENDES, 1995, p.1318), é como se nos mostrasse a sua própria postura de poeta ao longo de toda a sua produção, em particular lírica. De todas as vanguardas em diversas artes, assimilou delas a “essência” e retrabalhou, então, temas e técnicas.

Contudo, não são apenas aquelas que estão incorporadas à poética muriliana, há também a forte presença das vanguardas brasileiras. Embora morando fora do Brasil, manteve-se a par das efetivas conquistas estéticas das nossas vanguardas e do desenvolvimento geral do país de origem. A comprovação disso está, por exemplo, no poema “Grafito para Mário de Andrade” (MENDES, 1995, p.634-637), em que coloca em destaque o telurismo dele e de Mário de Andrade nos cinco primeiros versos e nos demais a sua preocupação social e política, que se estende aos versos restantes do poema:

Sofro de brasilite,

Mísero télamon

Para suportar nos ombros o BR:

Esmaga-me concreto

Ainda mesmo a distância.

[...]

BR difícil multívago

[...]

Entre mocambo e arranha-céu

[...]

Entre a inácia e a gateza.

A aproximação com as vanguardas brasileiras dá-se a partir de algumas propostas do Concretismo e em especial com certos procedimentos do poema práxis de Mário Chamie, como a concepção de poema-práxis em um “projeto semântico” em que

A palavra se abriga em seu espaço e se defende da interferência diluidora das situações externas. É no poema [...] que ela cria sua multivocidade, graças às relações conotadas que estabelece com os co-partícipes. (CHAMIE, 1974, p. 22).

Muitos dos procedimentos advogados por Chamie são encontrados comumente em poetas como Drummond, Ferreira Gullar e outros. Existe também em *Convergência*, como em Chamie, a concepção de

Suporte interno de significados. Nele, as palavras aparecem nos diversos blocos de defesa semântica, constituindo-se vetores contínuos e continuados que se irradiam a todos os signos [...] [Provocam-lhes] a mobilidade intercomunicabilidade até onde o espaço preto permite-o em seus movimentos centrípetos e centrífugos. (CHAMIE, 1974, p.24-25).

Este tipo de decomposição coloca em evidência o significante, fazendo sobressair a escritura do poema como se pode observar em “Metamorfoses (11)” (MENDES, 1995, p.734-735), em que cada estrofe a força lúdica do significante nos “vetores contínuos e continuados”, em torno das palavras “Astronave”, “Pesca”, “Vaidade” e “Paul Klee”:

Astronave
Astroneve
Astronive
Astronovo
Astronuvem
Astronável

Pesca submarina
Pesca sub Marina

Vaidade
Vai dado
Vai dedo
Vai Dido

[...]

Paul Klee
Paul clé

A interação da poesia muriliana dá-se não apenas com a proposta de Chamie, mas com toda a lírica brasileira de épocas diferentes, quer sendo o poeta influenciado quer influenciando. O poeta soube, com inteligência, sensibilidade e senso crítico, tirar de tudo o melhor. Manteve, como sempre, a sua independência face aos modismos ou às tendências de cada época

A composição geral de *Convergência* recorda a dos livros anteriores. Apresenta um subconjunto de poemas encimados por um subtítulo. Este, nas obras de antes, acha-se logo acima do primeiro poema de cada bloco. Pode ser verificado em *Metamorfoses*, de 1944. O livro em leitura (1970; 1995), segue o mesmo sistema, já que a organizadora, Luciana Stegagno Picchio, conservou a maneira tradicional muriliana de composição, como números sobre estrofes e outros, destruindo o aspecto inovador da primeira publicação de *Convergência*, de 1970, cujos títulos dos subconjuntos estão em folhas à parte. Contudo ela manteve na edição da *Poesia completa e prosa*, como nas outras obras líricas, o período de feitura dos poemas logo abaixo do título e/ou subtítulos.

Vejamos agora a efetivação de alguns dos procedimentos apontados acima. Como enunciado antes, será analisado primeiro o poema-moldura “Exergo” e a seguir virão os poemas dos subconjuntos “Grafitos” e “Murilogramas”. Estes dois conjuntos estão emoldurados, com referido, por um mesmo poema com títulos diferentes e pequena variante no último. O primeiro aparece como “Exergo”, datado de “Roma 1964” (MENDES, 1995, p.625), encimado pelo subtítulo “Convergência”. A moldura se completa com o poema tendo por título, agora, “Final e começo” (MENDES, 1995, p.703), com a variante (no último verso, e sem indicação de data) constituída pela palavra “Fim?” fechando o poema. Em relação a esse final dos conjuntos outras alterações surgem em relação às duas publicações. A primeira é quanto à espacialização do lexema “Fim?”: na primeira edição (1970), o espaço entre o lexema acima e o poema corresponde quase ao espaço ocupado pelo poema; já na última é o de uma estrofe a outra. O mesmo ocorre com a data de feitura do poema inicial, que no livro de 1970 acha-se quase no final da página à direita; já na edição de 1995, conservou-a à margem

direita, mas logo abaixo do poema. Outro diferencial entre as duas publicações está na espacialização entre os versos: na de 1970, no primeiro poema “Exergo”, é maior; no último, é normal. Estas alterações, aparentemente insignificantes, todavia não o são tratando-se de poemas, porque o que ocorre principalmente no que diz respeito à distância do lexema “Fim?” e aos espaços do primeiro poema-moldura, anularam o espaço como signo, que poderia gerar “n” possibilidades significativas: como o tempo de gestação para uma nova obra ou trabalho crítico, ou mesmo para o próximo conjunto a seguir, “Sintaxe”, uma vez que o fim é interrogativo, neutralizando o sentido da palavra e reforçando a palavra “começo”, parte do título. Mostra o poeta que os três conjuntos se completam e se harmonizam na obra e com as suas outras obras – bem como com as de outrem, num diálogo poético.

O poema, parte final da moldura, “Final e começo”, mostra paradoxalmente o relativismo entre os dois vocábulos de sentidos diversos na língua comum portuguesa ao equipará-los, de certo modo, por meio da aditiva “e” – ainda, as duas palavras são uma remotivação da expressão bíblica “Princípio e fim”, que aparecem ao longo do *corpus* juntas ou não, mas quase sempre com o matiz religioso. O mesmo não ocorre com título do poema de abertura. Na palavra “exergo”, de cunho erudito, está a chave para a compreensão de *Convergência* e das outras obras. Etimologicamente, o vocábulo vem do grego “ex”, fora, e “ergon”, obra, trabalho. Nos dicionários, em geral, acha-se registrada na acepção de “pequeno espaço em medalha destinado a uma data ou inscrição, podendo também significar as duas coisas”. “Exergo” pode ser encontrada, ainda, na derivada “energácia”, “aclaração de uma idéia por meio de outras equivalentes, ou oferecendo o sentido de conclusão de algum trabalho.” A polissemia que envolve a palavra “exergo” harmoniza-se com *Convergência*. Esta, em relação à produção anterior, é miniatura, é este pequeno espaço em medalha-obra, todavia com elementos novos, ou seja, acréscimos ou inovações. E, no dizer de Bachelard, é a miniatura literária que pode ativar valores mais profundos.

No poema “Exergo”, de apenas sete versos, Murilo Mendes condensa metaforicamente a sua produção literária, e mais: a espacialização, além da normal, entre os versos que aparecem na publicação de 1970 iconiza por um lado o novo procedimento vigente em grande parte da obra em questão. Por outro lado, o espaço como signo conota a distensão espaço-temporal do burilamento progressivo, feito pelo

poeta em sua lírica. Aqui o texto citado é o da publicação de 1970, tendo sido conservados os acentos de “êle” e “êles”, de acordo com a grafia da época:

Lacerado pelas palavras-bacantes

Visíveis tácteis audíveis

Orfeu

Impede mesmo assim sua diáspora

Mantendo-lhes o nervo & a ságoma.

Orftu Orfetu Orfêle

Orfnós Orfvós Orfêles

Nos versos de 1 a 2, em sete palavras, o autor de *Parábola* aponta para suas obras marcadas pelo derramamento de palavras – “palavras-bacantes” –, isto é, a forte presença de adjetivos, adjuntos adverbiais, conectores linguísticos. Assinala também, nelas, a vigorosa presença dos sentidos – “Visíveis tácteis audíveis” – que perpassam grande parte da lírica muriliana como imagens. No verso 3 surge, isolado, o elemento vetorial das poéticas de ontem e de hoje – “Orfeu” –, máscara do poeta. Assim, o poeta segue buscando a essência da poesia, a sua

Eurídice [que] é para ele o extremo que a arte pode atingir, ela é sob o nome e sob um véu que a cobre, o ponto profundamente obscuro para o qual parecem tender a arte, o desejo, a morte, a noite. Ela é o instante em que a essência da noite se aproxima como a *outra* noite. (BLANCHOT, 1987, p.171; grifo do autor).

Assim, ao colocar “Orfeu” no centro, o poeta vê-se como o vetor dinâmico que procura compreender o aparente caos das “palavras-bacantes”, buscando “o entendimento e o acordo da primeira noite”, as primeiras obras para ultrapassá-las e se chegar ao “instante em que a essência da noite se aproxima da *outra* noite”, isto é, o momento em que consegue impedir das “palavras-bacantes” a “diáspora / Mantendo-lhes o nervo & a ságoma.”, e vai alcançando progressivamente a essencialização de sua poesia pela assimilação de outras obras líricas. Isto porque

[...] essa estruturada Noite já nos restitui um movimento: a sua imobilidade é feita desse recurso do passado ao futuro, surda escansão pela qual o que foi sua identidade com o que será, por cima do presente danificado, o abismo do presente. (BLANCHOT, 1987, p.111).

Analisando sob uma outra perspectiva, é o poeta que impede a dispersão das palavras, “Mantendo-lhes o nervo & a ságoma.” Na condensação metafórica de “nervo” estão os movimentos centrífugos e centrípetos dos elementos poéticos. O nervo tem a função de ligar as partes do sistema nervoso com os diversos órgãos do corpo e de conduzir as sensações. Estruturalmente, as palavras e sintagmas realizam processo similar em dada obra, e de obra para obra. O significante “ságoma”, moldura, condensa várias possibilidades significativas. A primeira é a composição dos conjuntos, “Grafitos” e “Murilogramas” emoldurados. A outra, talvez diga o próprio poema dentro da moldura dos versos, os quais o poeta mantém apesar das muitas inovações instauradas principalmente nessa obra.

Os versos finais são repetições do terceiro, com variações. Sugerem uma conjugação à maneira imperativa. Na dinâmica dessa pseudoconjugação, Murilo sintetiza elementos morfológicos e semânticos: a aglutinação dos elementos (substantivo + pronome pessoal). Sob o aspecto semântico dessa “conjugação”, o poeta nomeia a si mesmo e também os artistas, poetas, intelectuais do presente e do passado que tecem gradativa e enfaticamente o seu universo poético:

Orfeu Orftu Orfêle

Orfnós Orfvós Orfêles

A ausência de vírgulas e de ponto final nos versos (exceto o final do segundo poema), além de conferir maior fluidez rítmica ao poema, coloca-o em consonância com a lírica moderna e contemporânea em sua **hostilidade** à frase ao evitar em alguns poemas da obra a pontuação.

Passa-se, então, para a análise de um poema do primeiro conjunto, “Grafitos”. O termo grafito tem tradição mais antiga do que a dos telegramas. Segundo Laís Correa de Araújo, “procede da cultura islâmica que vai, desde o início do século XV, fundir-se na

‘moda da divisa’ e desdobra-se na literatura emblemática e lapidar do barroco” (ARAÚJO, 1972, p.89-90). Já a descoberta da telegrafia é mais recente, data do século XIX. Os grafitos têm formas e espaços variados, diferentes dos telegramas, como mostram os grafitos murilianos, que marcam bem essa diversidade – aliás, já detectada pelo poeta no poema “Muros” de *Os quatros elementos*, obra de 1935. O poema inicial desse subconjunto traz tangencialmente o título do poema anterior em “Grafito num muro de Roma”.

Os dois poemas mostram bem a dinâmica evolutiva da poética muriliana, quer quanto à estruturação, quer quanto à temática. O primeiro poema – “Muros” –, marcado por evidente referencialidade, traz as preocupações humanas imediatas, pois deixa claras as inquietações amorosa, política e religiosa do “grafiteiro”. O segundo – “Grafito num muro de Roma” – ganha uma dimensão atemporal e transcendente e, ao mesmo tempo, nos lembra o tempo em o poeta viveu em Roma como professor de cultura e literatura brasileiras.

Os versos do poema de 1935, “Muros”, parcialmente transcritos abaixo (MENDES, 1995, p.278-279) dão-nos uma definição poética de grafito. Contemporaneamente, por influência do inglês, o termo “grafite” é muito usado. Todavia, em português e em italiano, a palavra é “grafito”:

1

O pintor de olho vertical
Olha fixamente para o muro
[...]

2

O muro é um álbum em pé
Política poesia
Desordem sonhos projetos
[...]
‘Gravo aqui neste muro
O amor de João Ventania por Madalena’
Datas de crimes, de encontros e de idílios
VIVA O COMONISMO

3

(escrito na parede de uma igreja)
[...]

Nesses versos percebe-se mais uma vez a posição do poeta como homem visceralmente integrado em seu momento histórico. A década de 1930 caracteriza-se por manifestações efetivas ou relativas em relação ao comunismo. Desse modo, com seu olho armado, Murilo descobre forma de comunicação diferente da de sua formação cultural. Capta nela, por meio da ideografia, os gritos reprimidos, a inquietação política, o exibicionismo, os ímpetos amorosos, enfim, um dos meios de expressão, a “veia artística” do homem comum de todos os tempos.

O segundo poema, “Grafito num muro de Roma” (MENDES, 1995, p.627-628), ganha uma dimensão atemporal transcendente e, ao mesmo tempo, posiciona-se em tempo e espaço presentes do poeta, referentes ao período em que viveu em Roma (o poema, dedicado a Ruggero Jacobbi, é datado de “Roma 1964”). No texto, o então professor de literatura e cultura brasileira, “poeta-grafiteiro”, vê através do muro de Roma:

1

Um verme rói – enorme roer –
Um verme rói minuciosamente
[...]

Um verme enorme rói
Um verme inerme rói
Qualquer julgamento
Presente futuro
Pessoal universal
Miguelangelesco ou não.

2

A eternidade criou tantos dédalos
Que já perde a noção de espaço.
Procurando homem por homem
Urbi et orbi
[...]

Nesses versos compreende-se que o verme irreversível e inexorável é o tempo. O leitor percebe que o poema “Grafito num muro de Roma”, da década de 1960, é diferente do da década de 1930. Este permite perceber-se um tempo de preocupações imediatas, enquanto o outro se expande na medida em que nos remete a tempos passados e a preocupações filosóficas, mostrando que (MENDES, 1995, p.628):

[...]
 A eternidade acaba desconhecendo
 As próprias catacumbas escâncaras
 Os próprios arcos de triunfo no tempo
 Idos calendas calêndulas
 [...]

O segundo subconjunto de “Convergência” traz o título de “Murilogramas”. Estes, como os “Grafitos”, guardam implícita uma tradição de condensação que norteia a intenção estrutural da obra. Em “Murilogramas” o poeta cria um neologismo pela junção da palavra “Murilo”, do espanhol, ao elemento grego “grama”, letra, sinal, marca, utilizado em palavras compostas das línguas latinas, para o seu diálogo poético. O neologismo traz implícito o prefixo também grego “tele”, longe, ao longe, abarcando a temática em seu aspecto espaço-temporal. Tal junção leva o leitor à associação mental de “telemurilogramas”. Os telegramas como a poesia ocupam o espaço de uma folha em branco. Contudo, os telegramas só podem ser endereçados às pessoas vivas, enquanto nos murilogramas (endereçados a vivos e mortos), a meu ver, “vivas” ganha uma dimensão cósmica, transcendente, pois reúnem tanto o sentido físico de pessoas no mundo, quanto o de ideias energéticas circulantes de intelectuais do passado, artistas, filósofos de diversas épocas do Oriente e do Ocidente. Sob os dois aspectos as pessoas continuam a moldar o homem e o mundo. “Vivas” são ideias circulantes que continuam presentes porque “os livros não são homens, não contêm a substância, o próprio sangue do homem?” (MENDES, 1968, p.9). Tais presenças-livros-ideias estão vivas na lírica muriliana e na de outros poetas.

Os poemas que iniciam os “Murilogramas” são “Murilograma ao Criador” e “Murilograma a N.S.J.C.” e ratificam a posição de Murilo Mendes como homem religioso. Guardam, contudo, a mesma atitude dialética das obras anteriores e estão voltados para o aqui-agora do momento histórico da criação poética. Foi escolhido, como amostra desse subconjunto, o “Murilograma a Webern” (MENDES, 1995, p.696). O poema traz como epígrafe um verso de Rimbaud – “Je *EST UN AUTRE*” –, que se acha repetido ao final da última estrofe, ampliando a significação do tema. O poema guarda a forma tradicional de estrofes, mas não a de versos. Os possíveis versos,

embora demarcados pelos traços inclinados, lembram um texto em prosa¹². Contudo, além dos sinais comuns de pontuação, após os traços inclinados, reforçam os cortes gerados, às vezes, pela pontuação aumentando as pausas, tornando o ritmo mais tenso, similar ao da música de Webern. Na estruturação, são isoladas as frases ou sintagmas nominais em blocos. Que lembram os traços musicais separando os acordes e também as “séries” de Webern, que “é caso único, distinto tanto de Schoenberg, sua fonte, como do serialismo que se baseia nele.” (WISNIK, 1989, p.184). Similar ao músico é Murilo Mendes com a singularidade de seus murilogramas. No poema, Murilo Mendes não viabilizou totalmente essa técnica, assim como Webern em relação à “série” dada, talvez não só devido à complexidade dos dois códigos, mas, principalmente, em razão de sua motivação interna para reinventar e não copiar. No entanto, o poeta dá ao leitor uma visão condensada do procedimento da “série”, que é para Webern “um símbolo mágico do Universo” (CARPEAUX, 1969, p.27). Mostra ainda o poeta a recepção do músico por parte do poeta, sendo que cada aspecto corresponde mais ou menos a uma estrofe, em número de três no total.

Das composições de Webern, Murilo Mendes salienta a extensão como forma, a execução e o rigor matemático das “formas sonoras, geometricamente coordenadas [...] São peças extremamente curtas, cuja execução só requer poucos minutos.” (CARPEAUX, 1969, p.326). A primeira estrofe inicia-se com a simbologia do quadrado e do redondo, que se coaduna com “as formas sonoras geometricamente coordenadas” de Webern. Tais figuras, de um modo geral, simbolizam a “imagem de uma dialética entre o celeste e o transcendente ao qual o homem aspira, e o terrestre onde ele se situa” (CHEVALIER e GHEERBRANT, 1982, p.165). O simbolismo reflete-se em todo o poema com maior ou menor densidade sêmica:

O quadrado inserido no redondo / Alude a um microcosmo portátil. / Tempo matemático que se autodefine / Por fragmentos paralelos de minuto: / Contidos em prismas alinhando-se na partitura. / Decanta-se Guillaume Dufay./ O som da praxis. / A praxis do som.

¹² Um **poema em prosa**, dúbia forma poética introduzida pelo Romantismo (na França, são célebres e revolucionários os poemas em prosa de Bertrand, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Ponge, Char...). Introduzido no Brasil por Raul Pompéia e Cruz e Sousa, o poema em prosa foi pouco explorado em nosso Modernismo, mas Murilo Mendes (como Jorge de Lima ou Mário Quintana), amiúde dele utilizou-se (veja-se *Poliedro*, por exemplo) para plasmar sua obra inquieta e instigante. [Nota do editor].

[...]
(MENDES, 1995, p.696).

O “Decanta-se Guillaume Dufay” funciona como reflexo amplificador do mérito artístico de Webern como “anti-romântico extremamente anti-retórico”. Dufay, musicólogo do século XV, pertencia aos chamados “mestres flamengos”. Eram “os cientistas da música”, exercendo “uma arte que só músico profissional seria capaz de executar”. Neles, a “complexidade de construção se revela na leitura”; era música dirigida à inteligência e não à sensibilidade. Essas observações de Carpeaux coincidem com outras do mesmo historiador musical sobre as peças de Webern: “Talvez seja melhor ler, apenas, essas formas sonoras, geometricamente coordenadas, do que ouvi-las”. (CARPEAUX, 1968, p.326). A aproximação entre os estilos de ontem e de hoje é feita por Murilo nessa condensação singular com o nome de Dufay. Arremata o *approach* com os sintagmas – “O som da praxis. / A praxis do som.” Funde, metaforicamente, os procedimentos de épocas distantes. Vale-se de um processo recorrente em sua lírica, o passado para iluminar o presente da criação e, ao mesmo tempo, estabelecer um diálogo intertextual.

Na segunda estrofe, o autor de *Parábola* sintetiza a não aceitação das composições de Webern pelo público em geral. Mostra que não são aceitas porque “[...] Ofereceram-se uma falsa vista / E uma audição fantasma do mundo. / Tal ocisão contrai-se / Num simulacro de morte.” (MENDES, 1995, p.696). O termo erudito “ocisão” (ato de matar, morte violenta), reforça a ideia de morte, de alienação dos que negam o músico. Ocisão soa como metáfora de fechamento, de negação da música de Webern a favor da tradicional, “visão fantasma do mundo”. Tal hipótese é reforçada pelos vocábulos “contraí” e “simulacro”. Contraposto a tudo isso está Webern, que se coloca em consonância com seu tempo, como diz o poeta (MENDES, 1995, p.696): “[...] Mas tu / Intacto Anton Webern / És concreto. / Teu espaço desaprende o vôo. / Disseste o funda-mental. [...]”

“No desaprende o vôo”, Murilo metaforiza a oposição do músico ao cânon e, no “És concreto”, o anti-romantismo de Webern. Na separação da palavra “funda-mental” enfatiza o essencialismo lógico (mental) e “anti-retórico” do artista: recupera, assim, “O som da praxis. / A praxis do som.”

A última estrofe é uma dúbia reflexão sobre o trabalho do musicólogo, projetando sobre as estrofes anteriores e, ao mesmo tempo, sobre a sua própria lírica, principalmente a partir da década de 1950. Em primeiro lugar, o poeta diz daquilo que o músico não pôde “contactar no paralém” (MENDES, 1995, p.696):

Não podes contactar no paralém / O pulso da cidade arrítmica. /
Nem podes captar / As atuais sirenes de alarme / Antecipando o
deflagrar do século futuro. / Não somos fuzilados por engano. /
Je EST UN AUTRE.

Tudo o que é aparentemente negado como não-expressão musical nas composições de Webern, é o que vai dar origem à música eletrônica, que é uma continuação lógica da música atonal. Aquela aproveita e recria os diferentes sons da “cidade arrítmica” e outros. Só nessa última estrofe compreende-se um pouco melhor o início da segunda estrofe: “Fuzilando-te / Anton Webern / Por engano / Fuzilaram quem?”. Webern é o “tu”, mas o “tu” é reversível ao “eu”, segundo Benveniste. O poeta confunde-se com o músico e se reconhece nele: “*Je EST UN AUTRE*”. O verso de Rimbaud, na epígrafe, também fecha o poema, conforme já se comentou. Percebe-se, então, que ela já indicia essa identificação. A dissonância musical de Webern é semelhante à dissonância de muitos poemas da poética muriliana. Ambos – músico e poeta – tornam-se, por suas composições, estranhos à percepção comum. Daí o plural unificador: “Não somos fuzilados por engano.”, ou seja, não somos negados por engano.

Ler Murilo Mendes é um desafio gratificante, na medida em que nos obriga a tentar decifrar a estrutura significativa de seus poemas. Cada um deles coloca o leitor diante de um microcosmo que nos coloca em contato com os mais diversos textos que tecem o seu diálogo poético. Por meio deles concretiza-se um experimentalismo estético com extrema independência dos estilos e modismos da época. Vale-se dos mais diversos códigos e intertextos para figurar a complexidade poético-humana. A adoção desses novos códigos e intertextos funcionam como dinâmica lírica e processo de desautomatização do código poético.

Convergência continua obra aberta. Dão uma amostra disso os poemas analisados, cujos motivos, às vezes tão estranhos, principalmente em “Exergo” e “Grafito num muro de Roma” (bem como “Murilograma a Webern”, que traz sob outro

ângulo a antiga relação poesia/música). Assim, a leitura de *Convergência* conduz o leitor por meandros inimagináveis, na medida em que o obriga a buscar outros textos desse diálogo poético.

REFERÊNCIAS

- ARAÚJO, L. C. de. **Murilo Mendes**. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972 (Poetas modernos do Brasil, 2).
- BARBOSA, J. A. Convergência poética de Murilo Mendes. In:_____. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974 (Debates, 105). p.117-136.
- BLANCHOT, M. **O espaço literário**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.
- BENNET, R. **Uma história da música**. Trad. Maria Tereza Resende Costa. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1986.
- BENVENISTE, E. **Problemas de linguística geral**. Trad. Maria da Glória Novak e Luiza Neri. São Paulo: EDUSP/Nacional, 1976.
- CARPEAUX, O. M. **Uma nova história da música**. Rio de Janeiro: Ediouro, 1969.
- CHAMIE, M. **Instauração práxis**. São Paulo: Quíron, 1974 (Vol. I).
- CHEVALIER, J.; GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos**. Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1995.
- DERRIDA, J. **Gramatologia**. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janini Ribeiro. São Paulo: Perspectiva/EDUSP, 1973.
- FOUCAULT, M. **A filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- MACHADO, R. Linguagem e literatura por Michel Foucault. In: FOUCAULT, M. **A filosofia e a literatura**. Rio de Janeiro: J. Zahar, 2005.
- MENDES, M. Convergência. In:_____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995. p.623-740.
- _____. Entrevista. **Veja**, São Paulo, setembro de 1972.
- _____. **Convergência**. São Paulo: Livraria Duas Cidades, 1970.
- _____. **Idade do serrote**. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.
- WISNIK, J. M. **O som e o sentido**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Artigo recebido em 30/07/2010

Aceito para publicação em 26/09/2010

ITINERÁRIO DE BANDEIRA: NACIONAL, REGIONAL E MUNICIPAL

ITINERARY OF BANDEIRA: NATIONAL, REGIONAL AND MUNICIPAL

Éverton Barbosa CORREIA¹³

RESUMO: A obra de Manuel Bandeira é largamente conhecida como uma das mais características de nossa modernidade, a despeito de seu lirismo incontestado. Por isso, convém esmiuçar sua representatividade, perante índices de nossa modernidade, qualificando-a particularmente. Para tanto, tomaremos o *Itinerário de Pasárgada* como ponto de apoio para a apreciação de alguns poemas, a saber, “Os sapos”, “Evocação do Recife” e “Declaração de amor”. Assim, espera-se enlaçar a expressão subjetiva da escritura bandeiriana à representação social daí decorrente, considerando as cidades por onde o poeta passou e a sua experiência literária correspondente. Com isso, a dimensão pública de sua produção se apresenta a partir de seu traço pessoal, através de elementos de composição.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira moderna; Manuel Bandeira; Subjetividade; Memória.

ABSTRACT: *The work of Manuel Bandeira is widely known as one of the most characteristic ones of Brazilian modernity, despite his unavoidable lyricism. Therefore, it is shall to search its social representativeness, according to features of our modernity, qualifying it particularly. To this end, it is taken the book Itinerário de Pasárgada as support for the assessment of some poems namely “Os sapos”, “Evocação do Recife” and “Declaração de amor”. Thus, it is hoped to join the subjective expression of Bandeira’s writing with the correspondent social representation, considering the cities where the poet passed by and where he had his literary experience. With this, the public dimension of his production is presented from his personal stroke through compositional elements.*

¹³ Departamento de Educação. Programa de Pós-Graduação em Letras – Faculdade de Letras – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), *campus* de Três Lagoas – CEP 79603-011 – Três Lagoas – MS – Brasil – E-mail: evertonbcorreia@gmail.com

KEYWORDS: Brazilian modern poetry; Manuel Bandeira; Subjectivity; Memory.

Um busto vagando pelo Recife

Pouco antes de seu falecimento, Manuel Bandeira se viu diante da seguinte situação insólita: ter o seu busto esculpido por Celso Antonio, mas impedido de ser afixado em praça pública no Recife (BARBOSA, 2009, p.LXXXIII). O episódio, pouco conhecido, serve para iluminar a compreensão do poeta através do conjunto de contradições em que esteve envolto, quer consideremos sua relação com a cidade em que nascera, o seu desejo de exibição ou a conversão de sua figura em objeto de culto. Até porque imaginar o busto do poeta vagando pelas ruas do Recife não deixa de ser algo representativo da vida que ele teve, da poesia que quis e do perfil de poeta que talhou para si durante toda a sua produção. Reconhecido nacionalmente como portador de uma das vozes mais características da poesia brasileira moderna, o sujeito Manuel Carneiro de Sousa Bandeira nunca cortou os laços que o atavam à província natal, fosse pelo cordão da parentela que ligava aquele menino bem-nascido – referido no poema “Epígrafe” – às famílias tradicionais pernambucanas, fosse pela constelação de amigos que manteve na capital do estado, fosse pela experiência infantil que forjou sua afetividade e, por extensão, todo o imaginário do nosso poeta de Pasárgada.

Caso menos controverso é o do historiador Mário Melo, que, tendo ficado à frente do Instituto Arqueológico, Histórico e Geográfico Pernambucano (IAHG), durante muito tempo, não hesitou em limitar a consagração do poeta, sob o aparato da constituição do estado consoante a qual o espaço público não deve ser alvo de personalização, o que supostamente aconteceria quando um logradouro público recebesse o nome de personalidade viva. Cioso que era para com a memória provinciana, instaurou um problema para toda a província, já que não podia abrir uma exceção para o poeta, embora todos soubessem que Manuel Bandeira não iria exatamente se beneficiar do evento e pudesse contar inclusive com importantes signatários da província a seu favor. Para piorar o caso, Manuel Bandeira já não residia em Pernambuco há muito e pelo ofício que exercia, bem como pelas instituições a que estava vinculado, figurava muito mais como um cidadão carioca com interesses nacionais do que como um provinciano arraigado à matéria regional. Tudo isso concorreu para jogar lenha na fogueira da vaidade pernambucana, que animava os seus detratores e também ao poeta, que insistia em se ver esculpido em praça pública. Por mais inusitado que se nos pareça hoje, este foi um dos últimos conflitos pessoais com que viveu o poeta: ver-se, ou não, gravado em pedra na sua cidade natal.

Se, através de um episódio da vida de Manuel Bandeira, podemos identificar o paradoxo irresolutamente brasileiro entre o público e o privado, tal problema ganha maiores proporções se o estendermos para sua vida anterior ao episódio e, mais ainda, para sua obra. Pois é bem sabido que a poesia bandeiriana é atravessada como poucas pela biografia de seu autor, que se oferece de pronto como objeto de representação. Este traço talvez comum ao fazer poético ganha um sentido a mais quando circunstanciado na obra do poeta pernambucano, devido à maneira singular com que ele trata a matéria social brasileira, passando direta e inapelavelmente pela sua experiência sensível. Desse modo, o delineamento do seu sujeito vem a ser uma maneira sinuosa de apresentar os problemas sociais presentes nas suas composições, assim como parece inconcebível fazer qualquer consideração acerca da representação social daquela poesia sem passar necessariamente pelo esmiuçamento do seu perfil, que conjuga o homem e o poeta Manuel Bandeira.

Sim, porque talvez nenhum outro poeta brasileiro do século XX haverá de ter sido tão fotografado, pintado e esculpido quanto Manuel Bandeira. Ele mesmo já confessou mais de uma vez certo gozo no seu exibicionismo e a consideração ganhará maior relevo se levarmos em conta que, em sua poesia, acontece algo semelhante. Quer dizer, assim como o poeta se esmera em exhibir-se para a câmera, para o quadro ou para o cinzel, também o faz quando se exhibe como objeto de poesia. Melhor dizendo, o seu sujeito poético se constrói deliberadamente a partir da *persona* que se exhibe falha, espontânea, precária e se deixa absorver completamente pela matéria, pela forma e pelos meios circunstantes. Aí reside, pois, um problema agudo acionado pela poesia bandeiriana, na medida em que as circunstâncias a que poeta esteve submetido compõem não só o seu imaginário, como também o repertório de temas e tratamentos presentes na sua poesia. Isso tanto pode ser verificado quando nos reportamos à sua doença, à sua família, aos seus amigos e aos lugares que frequentou e lhes consignou um valor significativo, seja um beco, uma rua, um morro ou uma cidade. Como a visada que aqui se esboça requer certa perspectiva, incidiremos nosso olhar para as cidades que laureiam a produção do poeta, ao invés das ruas e becos correspondentes.

A questão interessa sobretudo porque a condição de estar situado ocasionalmente numa ou noutra cidade pode servir de índice para um discurso nacionalizante, regionalizante ou municipalizante. Antes de entrarmos na consideração de quando Bandeira começou a ser ou deixou de ser uma coisa ou outra, convém lembrar que ser nacional ou regional é uma questão de cabedal, como pão ou pães o é de opiniões. Ou seja, um ou outro ponto de vista é construído historicamente e não sem interesse. Por isso, o que se intenta aqui é lustrar o perfil de um sujeito que transitou pelos espaços mais variados, ao invés de reforçar tal ou qual ponto de vista previamente esboçado. Para tanto, o caso de Manuel Bandeira se faz especialmente interessante porque ele conseguiu ser amigo de Mário de Andrade sem deixar de o ser de Gilberto Freyre; foi lido na Semana de Arte Moderna de 1922 e fez o único poema a constar no *Livro do Nordeste*, organizado por Gilberto Freyre em 1925. Foi missivista assíduo de

Mário de Andrade e colaborador ativo do Jornal *A província* – dirigido por Gilberto Freyre –, e costumeiro revisor do antropólogo pernambucano. Como ambos os episódios foram retocados pelo poeta no seu *Itinerário*, talvez valha o cotejo dos respectivos poemas com os comentários correspondentes feitos pelo próprio autor. Por uma questão histórica, convém iniciar pelo poema “Os sapos”, lido por Ronald de Carvalho no Teatro Municipal de São Paulo em 1922, para depois comentarmos o “Evocação do Recife” publicado inicialmente no *Livro do Nordeste* (1925), ao lado de uma crítica de Joaquim Cardozo, intitulada “Manuel Bandeira: um poeta pernambucano” numa época em que Manuel Bandeira não era propriamente uma celebridade. Começemos, pois, pelo “Os sapos”, notadamente naquelas estrofes que, pela ironia, parecem sintetizar o espírito de vanguarda antecipadamente à Semana de 1922, já que foi coligido inicialmente em *Carnaval* (1919) e decerto escrito antes disso. Conforme consta:

[...]

O sapo-tanoeiro,
Parnasiano aguado,
Diz: – ‘Meu cancioneiro
É bem martelado.

Vede como primo
Em comer os hiatos!
Que arte! E nunca rimo
Os termos cognatos.

O meu verso é bom
Frumento sem joio,
Faço rimas com
Consoantes de apoio.

Vai por cinqüenta anos
Que lhes dei a norma:

Reduzi sem danos

A fôrmas a forma.

Clame a saporaria

Em críticas cétricas:

Não há mais poesia,

Mas há artes poéticas.’

[...]

(BANDEIRA, 2009, p.48-49).

O último dístico supracitado encerra um dilema caracteristicamente moderno, qual seja, o de não se submeter a um entendimento geral de poesia, e sim produzir uma arte poética que, de tão individualizada, possa ser identificada pelo timbre da voz do seu autor. Este imperativo, Manuel Bandeira categorizou como poucos contemporâneos seus. Sendo assim, a modernidade de sua expressão se torna inconteste, quer nos fixemos na perspectiva que anima sua produção ou na matéria que a constitui, uma vez que nem uma nem outra desprezam a história ou as referências circunstantes. Ao invés, compõem-se através do passado e sua repercussão no presente, cuja visada só se torna acessível porque ele está situado em tempo e espaço precisos. Curiosamente, observando “Os sapos” as referências contextuais se dão através de elementos da forma, seja pelo reconhecimento do ‘Parnasiano aguado’, ou ainda, pela rejeição dos ‘cognatos’ ou reivindicação da ‘consoante de apoio’. Acontece que o parnasiano referido não é Olavo Bilac como muitos de seus leitores entenderam, e sim os parnasianos tardios e decadentes, a exemplo de Hermes Fontes e Goulart de Andrade, que eram seus contemporâneos. Aliás, coube ao último ao menos a responsabilidade sobre uma publicação sua, como se vê (BANDEIRA, 2009, p.579):

A propósito desta sátira, devo dizer que a dirigi mais contra certos ridículos do pós-parnasianismo. É verdade que nos versos ‘A grande arte é como / Labor de joalheiro’ parodiei o Bilac da “Profissão de fé” (‘imito o ourives quando escrevo’). Duas carapuças havia, endereçada uma ao Hermes Fontes, outra ao Goulart de Andrade. O poeta das Apoteoses, no prefácio ao livro, chamara a atenção do público para o fato de não haver nos seus versos rimas de palavras cognatas; Goulart de Andrade publicara uns poemas em que adotara a rima francesa com consoante de apoio (assim chamam os franceses a consoante que

precede a vogal tônica da rima), mas nunca tendo sido ela usada em língua portuguesa, achou o poeta que devia alertar o leitor daquela inovação e pôs sob o título dos poemas a declaração entre aspas: “obrigado à consoante de apoio”. Goulart não se magoou com a minha brincadeira e sete anos depois foi quem arranjou editor para o meu volume de *Poesias*.

Por isso, o epíteto constante no poema não pode e nem poderia se referir ao Príncipe dos poetas – a quem Manuel Bandeira devotava verdadeira admiração –, mas sim aos seus imitadores decadentes e contemporâneos do poeta pernambucano – de quem pretendia se afastar esteticamente, a despeito da proximidade geracional. Como prova disso, se não bastasse a publicação da *Antologia de poetas brasileiros da fase parnasiana* feita pelo poeta, de algum modo sua simpatia já tinha sido expressa no seu *Itinerário*, como se segue (BANDEIRA, 2009, p.585):

O movimento estava já em plena impulsão quando Graça Aranha chegou de Europa, em outubro de 1921, trazendo-nos a sua Estética da vida, que nenhum de nós aceitou. Mas, como escreveu Mário, ‘o que ninguém negará é a importância dele para a viabilidade do movimento, e o valor pessoal dele. É lógico: mesmo que o Graça não existisse, nós continuaríamos modernistas e outros viriam atrás de nós, mas ele trouxe mais facilidade e maior rapidez para nossa implantação. Hoje nós somos pra quase toda gente.’ Também não quisemos, Ribeiro Couto e eu, ir a São Paulo por ocasião da Semana de Arte Moderna. Nunca atacamos publicamente os mestres parnasianos e simbolistas, nunca repudiamos o soneto nem, de um modo geral, os versos metrificados e rimados. Pouco me deve o movimento; o que eu devo a ele é enorme. Não só por intermédio dele vim a tomar conhecimento da arte de vanguarda na Europa [...], como me vi sempre estimulado pela aura de simpatia que me vinha do grupo paulista.

Se tais considerações apontam para a modernidade presente na poesia de Manuel Bandeira, a partir de considerações contextuais e da vida literária apreensíveis de seu poema citado na Semana de Arte Moderna, outras tantas o serão do “Evocação do Recife”, onde a matéria literária se esgarça da memória provinciana que se cruza com a do poeta e confere substância à sua expressão. Para visualizar melhor o problema, detenhamo-nos ao trecho do poema em que a sua cidade natal é mencionada expressamente (BANDEIRA, 2009, p.107-110):

“Evocação do Recife”

Recife

Não a Veneza americana

Não a Mauritsstad dos armadores das Índias Orientais

Não o Recife dos Mascates

Nem mesmo o Recife que aprendi a amar depois –

Recife das revoluções libertárias

Mas o Recife sem história nem literatura

Recife sem mais nada

Recife da minha infância [...]

Recife...

Rua da União...

A casa de meu avô...

Nunca pensei que ela acabasse!

Tudo lá parecia impregnado de eternidade

Recife...

Meu avô morto

Recife morto. Recife bom, Recife bem brasileiro como a casa de meu avô.

[...]

O Recife sem história nem literatura se torna mais verdadeiro justamente porquanto se apresenta impregnado de autenticidade. Pretender depurar-lhe a história e a literatura funciona no interior do poema, contraditoriamente, para conferir-lhe maior intensidade histórica e literária, porque faz com que a literatura e a história se plassem numa expressão que é por demais individualizada. Poucos poetas serão tão indivíduos quanto Manuel Bandeira e pouco indivíduo haverá de ser tão sujeito quanto Manuel Bandeira. Sujeito em duplo sentido: porque se deixa absorver pelas circunstâncias e

porque se impõe imperiosamente nos seus escritos. Senão, vejamos (BANDEIRA, 2009, p.573-574):

Na ‘Evocação do Recife’ as duas formas ‘Capiberibe – Capibaribe’ têm dois motivos. O primeiro foi um episódio que se passou comigo na classe de Geografia do Colégio Pedro II. Era nosso professor o próprio diretor do Colégio – José Veríssimo. Ótimo professor, diga-se de passagem, pois sempre nos ensinava em cima do mapa e de vara em punho. Certo dia perguntou à classe: ‘Qual é o maior rio de Pernambuco?’ Não quis eu que ninguém se me antecipasse na resposta e gritei imediatamente do fundo da sala: ‘Capibaribe’. Capibaribe com *a*, como sempre tinha ouvido dizer no Recife. Fiquei perplexo quando Veríssimo comentou, para grande divertimento da turma: ‘Bem se vê que o senhor é um pernambucano’ (pronunciou ‘pernambucano’ abrindo bem o *e*) e corrigiu: ‘Capiberibe’. Meti a viola no saco, mas na ‘Evocação’ me desforrei do professor, intenção que ficaria para sempre desconhecida se eu não a revelasse aqui.

Claro está que a repetição da palavra produz um efeito melódico incomum, o que foi devidamente justificado pelo poeta como sendo o seu segundo motivo para usar a variação da palavra. Mas, além disso, é oportuno salientar que a variação é também o registro verbal de outra época, que ecoa na boca de seu professor como variante regional, quando, na verdade, é também histórica. Antes de se popularizar como Capibaribe, o rio pernambucano era conhecido como o Capiberibe, ao menos nos círculos ilustrados, o que justifica a correção de José Veríssimo. Se esse jogo de palavras contribui para o entendimento do rio no interior da composição, é ponto pacífico que as referências que remetem à sua doença e à sua família constituem linhas de força da expressão bandeiriana, exatamente porque não podem ser transferíveis a outros sujeitos e caracterizam, por conta disso, a experiência particular do poeta e o seu sujeito, por extensão. Algo semelhante acontecerá se tomarmos por base sua experiência urbana, o que já está sugerido pelos poemas e pelas respectivas análises, na medida em que ilustram sua experiência decorrente de sua vivência no Recife, em São Paulo, no Rio de Janeiro, mas falta ainda o seu modo de transitar do Rio para Petrópolis e o seu trânsito em cidadezinhas do interior do Brasil, a exemplo de Campanha, Quixeramobim e Juiz de Fora.

Por uma questão anedótica, restrinjamo-nos a Juiz de Fora. O episódio é o seguinte: como era amigo de Honório Bicalho devido ao compadrio dos respectivos pais, Manuel Bandeira colaborou ocasionalmente na imprensa juiz-forana, onde teve “polêmica travada nas colunas do Correio de Minas e do Jornal do Commercio, ambos

de Juiz de fora, entre o poeta e o professor Machado Sobrinho, em torno de um hiato de Mário Mendes Campos, pai de Paulo Mendes Campos” (BARBOSA, 2009, p.LXIV). Como a contenda começou a tomar fôlego, a irmã do poeta que fazia as vezes de sua enfermeira, ao perceber que seu irmão e paciente estava se desgastando com o episódio, lançou-lhe a interpelação de que ele desejava entrar na Literatura Brasileira por Juiz de Fora e fez longa propaganda do intento do irmão. Para quem já tinha a experiência urbana de várias cidades brasileiras, Juiz de Fora não era exatamente uma metrópole àquela época e talvez o desfecho do episódio tenha se devido ao chamamento da irmã do poeta. Independente de qualquer coisa, Juiz de Fora comparece pontualmente na poesia de Manuel Bandeira. Para ilustrar a hipótese, detenhamo-nos a dois exemplos: “Mangue”, de *Libertinagem*, e “Declaração de amor”, de *Estrela da manhã*.

Apesar de pouco comentado, “Mangue” é um poema importante na coletânea que o enfeixa, notadamente pelo seu lugar naquela publicação, vizinho do já mencionado “Evocação do Recife” e de “Belém do Pará”, poemas que, pelos seus títulos, oferecem a visão plural do Brasil que animava o poeta, não por uma reivindicação programática, e sim por contingências do ofício, primeiramente de seu pai e depois do próprio poeta. A observação se faz tanto mais curiosa quanto mais considerarmos que há diálogos entre os três poemas de *Libertinagem* em vários níveis, sejam formais ou de conteúdo. E o comentário ganha relevo quando pensamos que as cidades se entrelaçam na representação e na expressão do autor, que queremos brasileiro. Desse modo, sua expressividade adquire uma tonalidade particular quando ali percebemos a recorrência de temas e formas que atravessam cidades tão distantes geograficamente quanto Belém, Recife e Juiz de Fora. Para encurtar o comentário, detenhamo-nos ao trecho que cruza Recife e Juiz de Fora através de “Mangue”.

[...]

OFERTA

Mangue mais Veneza americana que o Recife

Mereti Meretriz

Mangue enfim verdadeiramente Cidade Nova

Com transatlânticos atracados nas docas do Canal Grande

Linda como Juiz de Fora!

(BANDEIRA, 2009, p.105).

A “Oferta” aparece no poema “Mangue” como uma espécie de “coda”, que arremata o poema retomando todo o seu discurso estendido nos 51 versos anteriores. Versos livres, irregulares, às vezes rimados e às vezes não, mas que se abrem em direção a tantos outros versos de Manuel Bandeira, que podem ser imediatamente identificados em *Libertinagem* (1930), mas não só. Vejamos, pois, outro exemplo tirado do livro do poeta imediatamente posterior, *Estrela da manhã* (1936):

“Declaração de amor”

Juiz de fora! Juiz de fora!

Guardo entre minhas recordações

Mais amoráveis, mais repousantes

Tuas manhãs!

Um fundo de chácara na Rua Direita

Coberto de trapuerabas.

Uma velha jabuticabeira cansada de doçura.

Tuas três horas da tarde...

Tuas noites de cineminha namorisqueiro...

Teu lindo parque senhorial mais segundo reinado do que a

[própria Quinta da Boa Vista

Teus bondes sem pressa dando voltas vadias...

Juiz de fora! Juiz de fora!

Tu tão de dentro deste Brasil

Tão docemente provinciana...

Primeiro sorriso de Minas Gerais!!!

(BANDEIRA, 2009, p.139).

Comparando este poema com o anterior, podemos ver uma simetria entre os últimos versos de ambos os poemas, quais sejam: “Linda como Juiz de fora!” e “Primeiro sorriso de Minas Gerais!!!”. O paralelismo não se dá exclusivamente pela colocação do verso no corpo do poema, mas também pela pontuação exclamativa e a abertura sugerida a partir daí. Não custa acrescentar que, segundo a fabulação do poeta, o primeiro sorriso de Minas Gerais é justo o de Juiz de fora, lindo. Lindo aqui entra como termo de comparação entre Juiz de fora e a própria beleza. A expressão “Linda como Juiz de fora” pressupõe a cidade mineira como limite de beleza. Beleza – bem entendido – circunstanciada, limitada e pequena como a própria Juiz de fora. Este enunciado sugerido pelo verso se expande quando pensamos nos demais versos de “Mangue” ou na totalidade dos versos de “Declaração de amor”, que se encerra com o “Primeiro sorriso de Minas Gerais!!!”.

Diante do título de “Declaração de amor”, supõe-se de imediato que o poeta vai se dirigir à amada, o que não está descartado se a entendermos como símile de Juiz de fora. No entanto, essa hipótese não descarta a possibilidade de entendermos a declaração de amor a Juiz de fora propriamente. Neste sentido, haveremos de considerar o primeiro verso “Juiz de fora! Juiz de fora!” que se repete anaforicamente no décimo segundo como constituindo uma moldura do quadro que encerra uma imagem singela, sedutora e singular daquela que se quer amada.

Entre os dois versos que clamam e exclamam “Juiz de fora! Juiz de fora!” é que aparecem “um fundo de chácara”, “um cineminha namorisqueiro”, “um parque senhorial”, índices da mesma sociabilidade que apontam simultaneamente para o mundo agrário presente na cidade e os resquícios do Império incrustados no desenho da cidade. Dentro do mesmo quadro, dois versos simétricos aguçam a melancolia de um tempo passado que se arrasta precariamente até o presente do poeta: “Uma velha jabuticabeira cansada de doçura” e “teus bondes sem pressa dando voltas vadias”. O bonde é já de si um elemento anacrônico no Brasil moderno e, sem pressa, figura um objeto deslocado de sua função, dando voltas que, pelo seu sem-sentido, parecem vadias. Não custa imaginar aí uma projeção do poeta que se via igualmente deslocado e perdido em seus propósitos: arquiteto e músico falhado. Projeção semelhante a que vislumbramos na jabuticabeira velha e cansada de doçura. Não nos esqueçamos de que o livro *Estrela da manhã* foi publicado em 1936, portanto, quando o poeta entrara na casa dos cinquenta anos. Se hoje a cifra pode parecer simpática, não o era à época de Manuel Bandeira, quando a expectativa de vida era bem menor, sobretudo para quem convivia com a morte cotidianamente desde a juventude.

Fora da moldura abalizada pelo verso “Juiz de fora! Juiz de fora!” que limita dois momentos do poema, há declarações que trespassam a afetividade do poeta através da cidade, a quem ele já vinha tratando na segunda pessoa por meio do possessivo “Tuas” e que se estende no pronome pessoal “tu”, personalizando a cidade a quem se reporta por ocasião dos enunciados dos seguintes versos: “Tu tão de dentro do Brasil/

tão docemente provinciana”. O vocativo do verso anterior ao dístico mencionado só reforça a particularidade da cidade, que se escancara no último verso como “Primeiro sorriso de Minas Gerais!!!” Estivesse o dístico descontextualizado, talvez pudesse se referir a uma cidadezinha qualquer, mas tal como está não pode deixar de fazer remissão a Juiz de fora.

A constatação interessa na proporção em que dimensiona o valor da referência para Manuel Bandeira, a quem reputamos incansavelmente o epíteto de poeta moderno, mesmo sem qualificar sua modernidade. Modernidade essa que se faz tanto mais interessante quanto mais a considerarmos caracteristicamente brasileira. Não de um Brasil indeterminado, anacrônico e naturalmente disposto para seus habitantes, mas, ao invés, um Brasil circunstanciado, particularizado e historicizado, como não pode deixar de ser. Também por isso não podemos deixar de assinalar as suas conquistas formais e também conteudísticas, posto que se fundem.

O fato literário a ser destacado do poema de Manuel Bandeira é que sua compreensão de cidade e, por conseguinte, de Brasil, é bastante variada e plástica. Não só devido ao cordão das cidades que aparecem na sua escritura, mas também devido ao entrelaçamento dos poemas que as tematizam, seja quando nos referirmos a versos que lhe são constitutivos a exemplo de “Pará, capital Belém”, mas também a outras localidades menos realçadas no mapa do Brasil mas que o compõem igualmente, com força semelhante, apesar da sua pequenez. Pois se até pouco tempo houve quem cantasse a urbanidade como verdadeira boa nova, haveremos de levar em conta que toda a nossa tradição social, histórica e literária passa pelo universo agrário. Não deixa de ser sintomático que movimentos sociais como o dos sem-terra tenham ganhado tanta notoriedade entre nós. Se não é por nossa vocação agrária, decerto apontará para os fracassos de nossa urbanidade.

Manuel Bandeira, por seu turno, observa tudo isso com um olhar perscrutador de quem não se entusiasma com as benesses da modernidade e ao mesmo tempo reconhece que há uma ponte entre o campo e a cidade que exhibe o Brasil de que fez parte. Por isso, ele é capaz de ver o beco na rua, a rua na cidade e a cidade no país, que carrega marcas agrárias e carregava muito mais à sua época. Justamente porque não se rende a generalizações e se apresenta como sujeito circunstante, que se oferece quase em sacrifício do que seus olhos viram e ele não pôde transformar, mas tão só registrar através de sua dicção poética, tal como o fez reiteradamente e sempre se espera de seu ofício.

REFERÊNCIAS

BANDEIRA, M. Carnaval. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p.45-72.

_____. Libertinagem. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p.95-120.

_____. Estrela da manhã. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p.121-141.

_____. Itinerário de Pasárgada. In: _____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p.553-616.

BARBOSA, F. de A. Milagre de uma vida. In: BANDEIRA, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009. p.XXXIII-LXXXVI.

Artigo recebido em 30/07/2010

Aceito para publicação em 30/10/2010

**O FRAGMENTO POÉTICO EM *CADERNOS DE JOÃO*, DE ANÍBAL
MACHADO**

THE POETIC FRAGMENTS IN ANÍBAL MACHADO'S *CADERNOS DE JOÃO*

Adalberto Luis VICENTE¹⁴

RESUMO: Os *Cadernos de João* (1957) encerram três livros anteriores de Aníbal Machado: *ABC das catástrofes*, *Topografia da insônia* e *Poemas em prosa*. A originalidade da coletânea está no fato de que abriga uma diversidade de formas e gêneros, entre eles o fragmento e o poema em prosa. Neste trabalho, propomo-nos a estudar o fragmento poético nos *Cadernos de João*, a partir da ideia de *poiesis*, tal como a concebeu os primeiros românticos alemães, sobretudo Schlegel e Novalis, para o quais o fragmento era capaz de incorporar, a um só tempo, crítica, teoria e criação.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Modernismo; Aníbal Machado; Fragmento; *Poiesis*.

ABSTRACT: *Cadernos de João* (1957) comprises three former books by Aníbal Machado: *ABC das catástrofes* [An ABC to Disasters], *Topografia da insônia* [Topography of Insomnia] and *Poemas em prosa* [Prose Poems]. The originality of that collection is due to the fact that it boasts a range of forms and genres, among which the fragment and the prose poem. This essay aims to study the poetic fragment in *Cadernos de João* starting from the idea of *poiesis*, as it was formulated by the earlier German Romantics, especially Schlegel and Novalis, for whom the fragment was able to embody criticism, theory and creation at the same time.

KEYWORDS: Brazilian poetry; Modernism; Aníbal Machado; Fragment; *Poiesis*.

Em artigo intitulado “A fragmentação do texto literário: um artifício de memória?”, Maria Luiza Oliveira Andrade (2007, p.125-126) lembra que “o binômio fragmentação/fragmentário é uma discussão em torno da qual se concatenam diversos aspectos da teoria literária, a exemplo da desrealização, da dissociação ser/mundo e da

¹⁴ Departamento de Letras Modernas. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Araraquara – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil – E-mail: dal@fclar.unesp.br

decomposição do indivíduo.” A não-linearidade discursiva ou lógica, as rupturas sintáticas, o “esfacelamento de perspectivas”, as digressões pela memória, a mistura de gêneros e a intertextualidade são alguns dos sintomas textuais do fragmentário presentes na literatura moderna e pós-moderna. No final do século XVIII e início do XIX, cresce a consciência da dissociação ser/mundo e o binômio fragmentação/fragmentário se estabelece numa relação tensa com o ideal de totalidade a que aspirava o Romantismo, a ponto de os primeiros românticos alemães conceberem o fragmento como uma totalidade em devir. Posicionando-se contra as imposições limitadoras e normativas das estéticas clássicas, para as quais os modelos e os gêneros não podiam ser transgredidos, autores como Schlegel e Novalis propõem-se a buscar uma nova forma de expressão a partir da ideia de *poiesis*, ou seja, de linguagem criadora, que pudesse incorporar simultaneamente crítica, criação e teoria. Segundo Márcio Scheel (2009, p.10), Novalis e Schlegel

[...] foram os primeiros a conceber o ideal de que era possível a aproximação de realidades discursivas distintas, como as teórica, filosófica e poética, buscando novas formas de expressão do pensamento. [...] Comunicar o impulso poético a cada idéia, pensamento ou palavra, era esse o principal interesse de Novalis e Schlegel.

Uma passagem de *O dialeto dos fragmentos* de Schlegel (1997, p.100-101) ilustra bem a intenção de romper com o isolamento entre filosofia, arte e ciência, questionando, assim, a imposição de uma visão estanque entre essas disciplinas:

Pensamentos entremesclados deveriam ser os esboços da filosofia. Sabe-se quanto estes valem para os que conhecem pintura. Para aquele que não puder rascunhar mundos filosóficos a lápis, não puder caracterizar com alguns rabiscos todo e qualquer pensamento que tenha filosofia, a filosofia jamais se tornará arte e, portanto, tampouco ciência. Pois na filosofia o único caminho que leva à ciência passa pela arte, assim como, ao contrário, só por meio da ciência o poeta se torna artista.

A série de termos “esboços”, “rascunhar”, “rabiscos” remete ao processo fragmentário da escritura. No entanto, é curioso como esses termos vêm acompanhados de expressões que remetem a uma totalidade: esboços “da filosofia”, rascunhar

“mundos filosóficos”, rabiscos “de todo e qualquer pensamento”. O fragmento encarnaria assim, em forma inacabada, a expressão total. Uma das consequências dessa concepção totalizante, que preconiza a fusão do juízo crítico e do espírito criador, manifesta-se na célebre proposta de Schlegel (1977, p.34) de esfumar os limites entre o discurso crítico e o poético quando se tratar de avaliar a poesia:

Poesia só pode ser julgada por poesia. Um juízo crítico que não é ele mesmo uma obra de arte na matéria, como exposição da impressão necessária em seu devir, ou mediante uma bela forma e um tom liberal no espírito da antiga sátira romana, não tem absolutamente direito de cidadania no reino da arte.

Desse modo, Schlegel busca resgatar a indistinção entre arte e pensamento, gosto e razão, que o espírito racional e crítico instaurado a partir do século XVII havia separado de modo irreconciliável. Essa separação se dá também no nível retórico. Cada campo do conhecimento estabelece suas fronteiras discursivas, seus jargões específicos. A filosofia e a ciência constituem, a partir de então, um “esforço de investigação do pensamento que não deve ser penalizado pela beleza do estilo” (SUZUKI, 1998, p.53). Nesse contexto, o fragmento apresenta-se como uma forma capaz de romper fronteiras discursivas e disciplinares, de amalgamar gêneros e formas, atitude que está na origem do processo de hibridação pelo qual passará a literatura a partir do Romantismo. Em sua busca de totalidade, o gênio romântico não reconhece mais barreiras entre as faculdades de pensar e imaginar, como lembra Márcio Suzuki (1998, p.58):

[...] o gênio é, a seu modo, o preenchimento do vão que existe entre conceitos da razão e representações imaginárias: mediação ou condição da síntese entre essas duas faculdades e instituição de uma linguagem para exprimir as Idéias supra-sensíveis.

Neste sentido, o fragmento não se confunde com outras formas breves que lhe são próximas, o aforismo e o apotegma. O primeiro foi definido pelo próprio Schlegel como a maior quantidade de pensamento no menor espaço e por Nietzsche como a ambição de dizer em dez frases o que outro qualquer diz num livro. Já o apotegma é o pensamento de homens ilustres, registrado em sentenças, cujo exemplo mais conhecido é *Apophthegmata Laconica* de Plutarco. Contrariamente ao fragmento romântico, essas

formas se destacam, sobretudo, pelo brilho do pensamento e não pretendem ser apreendidas também como objeto artístico.

O fragmento, tal como o conceberam os primeiros românticos alemães, parece ser um instrumento de análise bastante produtivo para se adentrar criticamente certos textos curtos presentes em *Cadernos de João*, de Aníbal Machado, uma das obras mais originais da poesia brasileira, tanto pela sua forma, quanto pelo seu lirismo. A coletânea é formada pela reunião de diversas formas fragmentárias: o fragmento propriamente dito, os poemas caleidoscópicos (vários fragmentos reunidos sob um título, cada um deles reverberando um aspecto do tema, cujo exemplo mais brilhante é o poema “Topografia da insônia”), o poema em prosa, o poema dramático, o poema de circunstância, cômico ou paródico etc.

O caráter fragmentário da coletânea é explicitado pelo próprio autor que, em nota inicial, datada de 20 de janeiro de 1957, afirma que o livro encerra, revistos e aumentados, o *ABC das catástrofes* e *Topografia da insônia*, de 1951, edição de vinte exemplares, e *Poemas em prosa*, de 1955, edição de 330 exemplares, sendo que os *Poemas* não obedecem à ordem primitiva (MACHADO, 2004, p.5). Mario Pontes, em ensaio de apresentação aos *Cadernos de João*, afirma que, para entrarem no novo livro, as obras anteriores “foram revistas e ampliadas, o que significou, ainda, a inclusão de um certo número de fragmentos inéditos no volume” (PONTES apud MACHADO, 2004, p.15). Assim, o volume estabelece uma tensão entre a dispersão de coletâneas anteriores e a busca de uma unidade sutil. Como os *Pequenos poemas em prosa* de Baudelaire, trata-se de um livro “sem cabeça nem cauda” (BAUDELAIRE, 1958, p.3), como os pedaços da serpente, cuja vantagem é que o leitor pode interromper e recomeçar a leitura onde quiser. A reunião de textos autônomos em uma coletânea, como percebeu Baudelaire, gera a possibilidade de que a leitura também se faça de modo fragmentário. Sua unidade está dispersa nas infinitas possibilidades associativas dos fragmentos.

A diversidade de formas e o aspecto fragmentário do livro de Aníbal Machado é consequência do processo de criação utilizado nos *Cadernos*, que pretendem ser um mapeamento do “*descontínuo interior*”, como aponta o autor no poema liminar do livro, cujo título é “Caderno” (MACHADO, 2004, p.16):

Mapa irregular do nosso *descontínuo* interior, com fragmentos, vozes, reflexões, imagens de lirismo e revolta – inclusive amostras de cerâmica verbal – dos muitos personagens imprecisos que os animam. Afloramento de íntimos arquipélagos, luzir espaçado das constelações predominantes... O autor apenas se reserva o direito de administrar o seu próprio caos e de impor-lhe certa ordem na tranqüilidade formal das palavras.

Como se pode notar, o autor indica a origem e a proposta estética do livro: de seu próprio caos, do “*descontínuo* interior” brotam os fragmentos, vozes, reflexões, imagens de lirismo, aos quais será dada certa ordem ao se fixarem em palavras. A imagem da “cerâmica verbal” torna-se assim central nessa passagem. A cerâmica é, antes de seu cozimento, um material moldável e maleável, destinado a fixar-se em uma forma dura e perene. Assim é o processo criador proposto por Machado nos *Cadernos de João*. Fixação do transitório e do caos interior por meio da palavra que aflora no instante. Os fragmentos são capazes de dar conta dessa necessidade de expressão interior que funde reflexões, sensações, impulsos poéticos e vozes interiores.

Como acontece com os autores que escolhem a literatura para expressar suas ideias, a filosofia de Aníbal Machado é errante, dispersiva, alinhada com o pensamento de filósofos cujo discurso não se adequa à racionalidade do pensamento cartesiano, como é o caso de Rousseau, Nietzsche e Gabriel Marcel. O pensamento filosófico apresenta-se, nos *Cadernos de João*, de modo prático e concreto, fixado em filosofemas, realçado por imagens poéticas, sem constituir um sistema fechado e elaborado de modo racional. Neste estudo, deter-nos-emos em alguns fragmentos em que a influência do pensamento de Heráclito de Éfeso se faz presente.

O título do ensaio de Mário Pontes (PONTES apud MACHADO, 2004, p.7-13) que introduz os *Cadernos de João* refere-se a Aníbal Machado como o “iniciado do movimento”. A expressão alude ao registro do transitório, à fascinação que o movimento exercia sobre o poeta. Segundo o crítico “o movimento estava no centro da visão de mundo de Aníbal Machado” (p.11). Para Heráclito de Éfeso (c. 540-470 a.C.), cujo pensamento chegou até nós de forma fragmentária, sobretudo por meio de seus comentadores, tudo o que existe está em movimento. Platão (1991, p.49), no *Crátilo*, sintetiza do modo seguinte a ideia heraclitiana de “*panta rei*”, ou seja, “tudo flui”, “tudo se move”:

Heráclito diz em alguma passagem que todas as coisas se movem e nada permanece imóvel. E, ao comparar os seres com a corrente de um rio, afirma que não poderia entrar duas vezes num mesmo rio [...] Heráclito retira do universo a tranquilidade e a estabilidade, pois isso é próprio dos mortos; e atribuíu movimento a todos os seres, eterno aos eternos, perecível aos perecíveis.

Mário Pontes alude ao fato de que Heráclito é explicitamente citado em um dos poemas dos *Cadernos*. Trata-se de um texto bastante significativo para compreender a apropriação que Aníbal Machado (2004, p.23) faz do pensamento de Heráclito sobre a instabilidade dos seres:

[...]

O sentimento dramático do movimento, do provisório, do vir a ser, deixa-nos a princípio num estado de flutuação e perigo, tontos em busca de direções, mas já num confuso pressentimento de pólos atrativos. E somos depois atirados dentro mesmo das forças vivas com as quais formamos, à nossa maneira, um Universo alimentado por energias humanas e telúricas em constante transformação e metamorfose.

Ó Heráclito, tua lição continua. Almas desamparadas, viúvas do Absoluto, podem a cada instante contrair novas núpcias.

Para Heráclito, filósofo da natureza, o fogo era o elemento originário de todas as coisas, sua transformação, condensação ou evaporação dava origem à transformação e movimento de todos os seres. Havia, portanto, na natureza, o “um”, elemento que dava unidade a tudo, eterno em sua inconstância, que sempre tendia a decompor-se e recompor-se, convergindo para os contrários: “o contrário é convergente e dos divergentes nasce a mais bela harmonia, e tudo segundo a discórdia” (HERÁCLITO, 1991, p.52), afirma o filósofo em um de seus fragmentos. Aníbal Machado, na passagem acima, alude ao “sentimento dramático” que a consciência da transitoriedade provoca no poeta, que não mais crê na unidade de todas as coisas e desconfia de toda explicação metafísica, tornando-se assim o “viúvo do Absoluto”. Abandonado na esfera do transitório, em sua “constante transformação e metamorfose”, resta ao poeta “contrair núpcias” com sua própria condição de ser transitório e instável e tornar-se aquele que sempre está a caminho de “Santa Maria, castelo de passarinhos”, como

afirma o autor em um dos mais belos poemas da coletânea, “O transitório definitivo” (MACHADO, 2004, p.43):

[...]

Prendo-me aos seres e objetos com o fervor de quem vai perdê-los para sempre. Porque afinal este mundo, tal como está, se eu gosto dele um bocadinho, é no momento mesmo em que penso largá-lo. Mas isso eu nunca digo.

E vou andando...

Se alguém pergunta quem sou, respondem todos: Não se sabe. Vive dizendo que está indo para um castelo de passarinho...

Sempre assim.

Quando a vida me aborrece, largo tudo de repente, apanho a trouxa, e vou tocando devagarinho para Santa Maria, castelo de passarinhos...

O tema do desaparego em relação aos seres e lugares, o fascínio pelo deslocamento no espaço, pela partida, pela viagem e pelos meios de locomoção que a propiciam, a busca incessante de algo que está além do horizonte e que o poeta sabe que não alcançará compõem o universo poético de diversos fragmentos. Em “O Viajante sem passaporte”, por exemplo, o encanto da partida está no adiamento da chegada e a expectativa do encontro, que o poeta sabe impossível, eterniza-se no deslocamento, na chegada sempre preterida:

Enfim, o que importa é o frêmito da partida; a pista, a praia e a plataforma se afastando... a palpação das águas no sulco distante da popa...

O que importa é a esperança vaga do encontro (que encontro?) alimentada pelo perpétuo adiamento da chegada.

Na poesia de Aníbal, o deslocar-se torna-se mais importante do que o ponto de partida ou de chegada. No tempo percorrido entre um espaço e outro se faz eterno o instante, mas este nunca encontra sua fixidez, pois no universo em que tudo flui não existe nada que possa ser considerado estável. O poeta emprega com certa frequência as palavras “frêmito” e “fremente” para designar a instabilidade do instante. Assim, o “frêmito da viagem” do poema acima é análogo ao “passeio fremente” da flecha em direção ao alvo, presente em outro fragmento:

O melhor momento da flecha não é o da sua inserção no alvo, mas a da trajetória entre o arco e a chegada – passeio fremente (2004, p.49).

Se a pretensão do poeta é perenizar o transitório, interessa-lhe mais a trajetória da flecha do que o alvo a ser atingido.

Para Heráclito, há apenas duas coisas estáveis, o fogo, princípio de tudo, e uma propriedade imanente a esse elemento, o movimento. O que vemos no mundo e em nosso próprio ser são manifestações desse devir incessante, inesgotável, infinito, sem começo nem fim. O filósofo intuía assim o princípio da conservação do movimento que a física newtoniana iria revelar e formalizar matematicamente. A única coisa inquestionável que se pode afirmar ao se observar o mundo, é que tudo flui, tudo está em movimento. O primeiro fragmento dos *Cadernos de João*, intitulado “Descosendo o espaço”, anuncia esse princípio heraclitiano por meio de imagens poéticas de um lirismo intenso:

O pássaro agonizante põe pela boca os milhares de quilômetros que devorou pelos ares (2004, p.19).

O texto faz alusão a dois elementos cuja natureza está associada ao movimento: o pássaro e os ares. Mario Pontes (2004) chama a atenção para o fato de que a poesia de Aníbal Machado, com frequência, põe diante do leitor seres em que o dinamismo faz parte de sua própria natureza, como o mar, o vento, o pássaro, o trem e o navio. A metáfora criada pelo emprego do verbo “devorar” sugere, neste caso, a fixação do movimento. O pássaro incorpora ao seu ser o espaço percorrido pelos ares, conservando-o durante a vida e devolvendo-o à natureza em seu último suspiro. Do ponto de vista fônico, as vogais da palavra pássaro irradiam-se pelo texto. Assim como o pássaro recolhe em si o espaço que percorreu, a palavra pássaro concentra na materialidade do signo o principal processo aliterativo do texto. Como pensava Heráclito, o movimento não se perde, mas é a única realidade que permanece para além da transitoriedade da existência.

O texto em questão é exemplar do modo como Aníbal Machado trabalha muitos dos fragmentos dos *Cadernos de João*. Uma certa visão de mundo é expressa por meio de uma elaboração poética altamente refinada em sua brevidade. Assim, o fragmento se

apresenta, como queriam os primeiros românticos alemães, como uma síntese entre pensamento e poesia.

Aníbal Machado, o “iniciado do vento, do mar, do movimento”, como o definiu Mario Pontes (2004, p.13), atribui ao poeta a missão de deter-se na transitoriedade, de “olhar bem para as coisas que de repente deixaremos de ver para sempre” (“O Verbo no infinito”: MACHADO, 2004, p.20). O poeta torna-se assim aquele que, por meio de sua arte, torna-se “recuperador da presença perdida” e, mesmo vivendo entre os “destroços do palácio imaginário” (2004, p.33), retira sua força do poder de transformar em cerâmica verbal a consciência do provisório.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. L. O. A fragmentação do texto literário: um artifício de memória? **Interdisciplinas**, v.4, n.4, jul/dez 2007. Acesso em 30/07/2010. Disponível em http://www.posgrap.ufs.br/periodicos/interdisciplinar/revistas/ARQ_INTER_4/INTER4_Pg_122_131.pdf.
- BAUDELAIRE, C. **Petits poèmes en prose** (Le Spleen de Paris). Introduction, notes, bibliographie et choix de variantes par Henri Lemâitre. Paris: Garnier, 1958.
- MACHADO, A. **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2004.
- PONTES, M. O iniciado do movimento. In: MACHADO, A. **Cadernos de João**. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2004. p.7-13.
- SCHEEL, M. **A Literatura aos pedaços**: a fragmentação discursiva e a problemática da representação do primeiro romantismo alemão à modernidade e ao pós-modernismo. 2009. Tese (Doutorado) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2009.
- SCHLEGEL, F. **O dialeto dos fragmentos**. Tradução, apresentação e notas de Marcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1997.
- SOUZA, J. C. de (Seleção de textos e supervisão). **Os Pré-Socráticos**: fragmentos, doxologia e comentários. São Paulo: Abril Cultural, 1991 (Os Pensadores).
- SUZUKI, M. **O gênio romântico**. Crítica e história da Filosofia em Friedrich Schlegel. São Paulo: Iluminuras/FAPESP, 1998.

Artigo recebido em 02/08/2010

Aceito para publicação em 09/11/2010

A POESIA BRASILEIRA COMO TESTEMUNHO DA HISTÓRIA (RASTROS DE DOR, TRAÇOS DE HUMOR): A EXEMPLO DE CHACAL

THE BRAZILIAN POETRY AS A WITNESS OF HISTORY (TRACES OF PAIN, TRACES OF HUMOR): LIKE CHACAL

Wilberth SALGUEIRO¹⁵

RESUMO: A proposta da pesquisa é estender o conceito de testemunho na literatura, estudando-o à luz da produção poética brasileira das últimas décadas. A tendência preponderante dos estudos acerca do testemunho é a de perpetuação do sofrimento, gerando, com frequência, um radical ressentimento. Pensamos reler esta poesia, explorando o conhecido traço humorístico que atravessa, sobretudo, o período setentista: dor que, às vezes, vira humor que dela se apropria para produzir a reflexão via poema. Poema dorido, sim, para não esquecer; mas humorado também, para não se render de todo ao trauma. Em pauta, poemas de Paulo Leminski, Leila Mícolis, Glauco Mattoso e, sobretudo, de Chacal.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Testemunho; Dor e humor.

ABSTRACT: The aim of the research is to stretch the concept of testimony in literature, studying it under the light of the Brazilian poetic production over the last decades. The main tendency of the studies about testimony is to perpetuate suffering, thus frequently generating a radical resentment. We intend to read this poetry exploring the well-known humorous mark which crosses the seventies, in especial: pain that, sometimes, becomes humor which takes it to produce reflexion via poem. Hurtful poems, yes, in order not to forget; but well-humored, as well, for not surrendering to trauma. We focus poems by Paulo Leminski, Leila Mícolis, Glauco Mattoso and, especially, Chacal.

KEYWORDS: *Brazilian contemporary poetry; Testimony; Pain and humor.*

¹⁵ Bolsista CNPq / Departamento de Línguas e Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) – CEP 29075-910 – Vitória – ES – Brasil – E-mail: wilberthcfs@gmail.com

A ideia básica é ampliar (mas simultaneamente delimitar) o conceito de testemunho na literatura, estudando-o à luz da produção poética brasileira das últimas décadas. Trata-se, pois, de uma nova proposta de testemunho – seja em período ditatorial, seja democrático – que a poesia pode nos ofertar: como lidar com a dor, no sentido existencial mais lato, de forma concomitantemente humorada e não alienada politicamente. Numa palavra: poesia crítica, que ri de si e, assim, de seu muitas vezes triste e trágico entorno.

A noção fundadora, e sem dúvida mais ortodoxa, de testemunho, vem da chamada “literatura do Holocausto”, emblematizada pelos relatos de sobreviventes da Segunda Guerra Mundial. Dentre esses relatos, sobressaem-se a contundente narrativa de Primo Levi e a densa poesia de Paul Celan, tendo ambos os autores se suicidado décadas depois (em 1987 e 1970, respectivamente) do final da guerra de 1945. Na América Latina, ganhou significativo relevo a sofrida história da índia e camponesa guatemalteca Rigoberta Menchú, Nobel da Paz em 1992, cujo depoimento foi transcrito e editado pela antropóloga venezuelana Elizabeth Burgos.

Aqui no Brasil, a ditadura militar que principia com o golpe de 64 inspirou, a contrapelo, toda uma produção que, baralhando memória e ficção, registrou as agruras deste período plúmbeo, cujos tons começaram a suavizar apenas a partir de 1979, com o fim oficial em 31/12/1978 do AI-5 decretado em 13/12/1968. Bastante representativo desta vertente é o livro *O que é isso, companheiro?*, do então jornalista Fernando Gabeira. Retroagindo-se no tempo, poder-se-ia elencar como exemplo de prosa de testemunho as *Memórias do cárcere*, de Graciliano Ramos; e, ao contrário, em direção ao nosso presente pretensamente mais justo e democrático exemplos de textos com “teor testemunhal” (para recuperar sucinta e precisa expressão cara a Márcio Seligmann-Silva) seriam *Capão pecado*, de Ferréz, ou, ainda, *Estação Carandiru*, de Dráuzio Varella, e mesmo *Cidade de Deus*, de Paulo Lins.

Nos estudos, cada vez mais numerosos, que se destinam a investigar as relações entre “testemunho e literatura no Brasil”, é nítida a escassez de pesquisas que relacionam “testemunho e poesia”. Num dos mais importantes livros, no Brasil, sobre o assunto – *História, memória, literatura – o Testemunho na Era das Catástrofes*

(SELIGMANN-SILVA, 2003), nenhum dos dezoito textos aborda a poesia brasileira (há, aqui e ali, alusões à poesia de Paul Celan, já um cânone quando se fala em testemunho; e o excelente artigo “As ‘crianças’ de Alterman”, de Nancy Rozenchan). Os motivos desta flagrante ausência se explicam basicamente por dois fatores: 1) a força da narrativa brasileira (autobiográfica ou não) de testemunho, que, sobretudo via alegoria, perscrutou as entranhas das máquinas de poder e extermínio de nosso governo ditatorial (DALCASTAGNÈ, 1996); 2) a peculiaridade do discurso lírico, que, altamente subjetivo, iria de encontro ao pressuposto básico do testemunho, ou seja, o grau de cumplicidade entre (a) aquele que fala – a testemunha e/ou sobrevivente; (b) aquilo de que se fala – a violência, a catástrofe, o evento-limite; e (c) a coletividade representada – vítimas e oprimidos.

Parece hegemônica, ainda, a perspectiva de que o tal “eu lírico” (a própria expressão induz à categoria da subjetividade plena) não enxergaria muito longe além da particular vivência, sendo incapaz – por excelência, desde o seu estatuto de gênero – de falar do outro, a não ser de forma interessadamente solipsista. Quando muito, o outro constituiria uma espécie de máscara do sujeito. A história e o mundo seriam como que filtrados pela experiência daquele que, em verso (ou nalgum suporte alternativo), se exprimiria, resultando, ao fim e ao cabo, um registro em que a marca da individualidade se mostraria incontornável. Ademais, a exuberância da linguagem poética, carregada de efeitos lúdicos e muitas vezes autotélica, contribuiria para o inequívoco distanciamento entre, diria Adorno, “lírica e sociedade”. Por fim, registre-se ainda o estigma negativo que certa “lírica engajada” carrega, ao querer se atribuir uma função social transformadora, relegando a segundo plano o próprio da arte literária que é seu labor estético.

Não é de tal modo, em absoluto, que esta pesquisa entende o lugar e o funcionamento da voz lírica. Em clássico artigo de 1957, Adorno pensava as relações funcionais entre lírica e sociedade, entre sujeito e coletivo, entre forma e história, num mundo desencantado, pós-guerra. Redimensionando radicalmente estas relações, o filósofo alemão diz que

[...] o eu que ganha voz na lírica é um eu que se determina e se exprime como oposto ao coletivo, à objetividade. [...] O auto-
esquecimento do sujeito, que se entrega à linguagem como a

algo objetivo, é o mesmo que o caráter imediato e involuntário de sua expressão: assim a linguagem estabelece a mediação entre lírica e sociedade no que há de mais intrínseco. Por isso, a lírica se mostra mais profundamente assegurada, em termos sociais, ali onde não fala conforme o gosto da sociedade, ali onde não comunica nada, mas sim onde o sujeito, alcançando a expressão feliz, chega a uma sintonia com a própria linguagem, seguindo o caminho que ela mesma gostaria de seguir. (ADORNO, 2003, p.70 e 74).

Este momento em que o sujeito, taticamente, se impõe – se opõe – sobre o momento histórico (coletivo, objetivo) constitui o que Adorno denominou de “fratura”: nem resistência-engajamento, nem paródia-sátira, o poema fratura e dilui o que dele se poderia esperar como cumplicidade social e crítica política. Impera o exercício da linguagem que de dentro se constrói, não se constrói para fora.

Um outro diferencial do projeto em pauta reside na equação, sempre delicada e complexa, entre dor e humor. A tendência preponderante dos estudos de testemunho na literatura brasileira é a de perpetuação do sofrimento, provocado em grande parte pelo autoritarismo atroz dos dirigentes truculentos e mesmo fascistas de nosso Estado. O sofrimento leva, com frequência, ao ressentimento (às vezes travestido de atitude politicamente engajada). Pensamos reler a poesia, agora, explorando o conhecido traço humorístico que atravessa todo esse período – em especial da poesia dita marginal – mas de modo dialético: dor que gera humor que dela se apropria para produzir a reflexão via poema. Dorido, sim, para não esquecer, mas humorado também, para não se render de todo ao trauma.

Para além de se fixar no período recortado entre o golpe e a anistia, os tenebrosos anos que vão de 1964 a 79, a proposta é igualmente ver como a poesia se comporta em épocas politicamente democráticas. A grande dor coletiva de uma nação silenciada pela ditadura dá lugar a uma explosão de outros infortúnios, também coletivos, que se deixam ver e ouvir na lírica mais recente: a poesia é brasileira, sim, mas os problemas que a atravessam também atravessam as tênues fronteiras nacionais.

Tenho estudado certas obras poéticas à luz dessas questões. Para dar uma dimensão do estado das reflexões acerca do tema, resumo algumas dessas análises. Em Leila Mícolis, por exemplo, dediquei-me à exposição e problematização de aspectos da

categoria “literatura de testemunho”, buscando entender a contundência da produção poética brasileira pós-1964 em poemas como “Carreiras” [1980]: “Os que ficam lá no Norte / morrem crendo: se viessem / melhorariam de sorte. / Muitos caem pela estrada / sem enterro, sem jazigo; / mas os mais afortunados / chegam... ao posto de mendigo.” (*O bom filho a casa torra*, 1992).

Para ler Glauco Mattoso, parti de um ensaio de 1974 de Hans Magnus Enzensberger em que se fala do “efeito aspirina” da literatura (ela se dissolve, mas não desaparece) e do supracitado ensaio de Adorno em que se fala de uma “corrente subterrânea coletiva”, vendo na forma lírica, além da expressão individual, a inscrição da experiência histórica. De 1977 a 1981, as 53 “folhas soltas” do *Jornal Dobrabil* testemunharam um tempo de transição. A carnavalização “apolineobarroca” e “arcadionisíaca” de Glauco Mattoso dos “dactylogrammas” de então se mantém nos cáusticos sonetos da antologia *Poética na política (cem sonetos panfletários)*, de 2004. Mesmo em contexto democrático, continua o tom cético e a verve demolidora do artista, fazendo de sua própria obra um exemplo da “corrente coletiva” que se sustenta na contramão do império dos meios de comunicação de massa, ainda que pelos resíduos marginais, não midiáticos, da literatura. Em poemas como “Hino patriótico do prisioneiro político” [1977] – “independen / te / men / te /// de quem / te / men / te /// tens o de / ver / de /// outra ver / dade de / fender” (*Jornal Dobrabil*, 2001) –, pode-se discutir a presença, no cenário contemporâneo da cultura brasileira, de vícios e mazelas oriundos do regime militar ditatorial.

Um terceiro e breve exemplo de como a pesquisa tem procedido pode ser verificado na comparação de três poemas – “Dia da partida” (*Inventário de cicatrizes*, 1978), de Alex Polari; “ameixas / ame-as / ou deixe-as” (*Não fosse isso e era menos / Não fosse tanto e era quase*, 1980), de Paulo Leminski; e “Água virgem” [1968] (*Inéditos e dispersos*, 1985), de Ana Cristina Cesar – em que se procurou pensar os modos plurais de apreensão estética do contexto histórico, tomando como parâmetro o Brasil ditatorial pós-golpe militar. O poema de Leminski pede, de imediato, um despojar-se da grandiloquência, ao colocar chistosamente num pedestal algo tão sem importância, digamos, vital: ameixas. Para provocar um tal estranhamento, o chiste bastaria, com seus efeitos de condensação e deslocamento. Visível é o recurso de tirar de uma palavra outra palavra (“ame” + “as”, e “eix” + “as” de “ameixas”), que o poeta

num estudo sobre Bashô e o haikai denominou *kakekotoba*: “É a passagem de uma palavra por dentro de outra palavra, nela deixando seu perfume. Sua lembrança. Sua saudade” (LEMINSKI, 1990, p.93). O leitor há de se lembrar ou de descobrir – no inexorável processo de decodificação para o deleite estético – tratar-se o poema de uma bem-humorada paródia sobre os negros anos da ditadura, quando o governo militar divulgou por todos os rincões o *slogan* “Brasil: ame-o ou deixe-o”, que nutriu de ilusão e má-fé toda uma geração de ingênuos e desinformados. Reduzido, por analogia, a uma ameixa, o país se perde na plenipotência da arrogância e da propaganda enganosa, ao produzir retoricamente um discurso midiático de acusação, chamando os exilados (e, por extensão, os presos e assassinados pelo regime) de “traidores” e “subversivos”. É o tipo de poema que nos incita a rever a memória pátria, sem ufanismos tolos ou xenofobias tacanhas¹⁶.

Muitos, hoje, constituem os estudos acerca da literatura de testemunho, no mundo. Entre nós, o livro *Catástrofe e representação* resulta uma fundamental fonte para a pesquisa sobre o assunto. Abre a obra o longo e excelente texto “Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar”, de Shoshana Felman (2000). Remetendo à célebre ideia de Adorno, Felman (2000, p.47) afirma que se pode pensar a poesia de Celan como “*resistência* criativa e autocrítica *ao veredito* de que, desde então [depois de Auschwitz], é um ato de barbárie escrever lírica e poeticamente”. Se o nazismo queria o nivelamento, o apagamento, o aniquilamento, a indiferenciação total dos seres feitos meros números, ter sobrevivido e testemunhar significa “engajar-se no processo de *reencontrar seu nome próprio, sua assinatura*” (p.64) – para si e também para singularizar o nome dos que não sobreviveram. A lição do ensaio é que ensinar deve se assemelhar ao testemunhar, no sentido de “fazer algo *acontecer*, e não apenas transmitir um conhecimento passivo” (p.67), para que assim se possa perceber o *dissonante* e não somente o *congruente*. Todo esse itinerário que Shoshana Felman nos faz percorrer, com ela, possui um sentido maior: a celebração da vida em sua irredutível diferença.

Na mesma coletânea, *Catástrofe e representação*, há de Márcio Seligmann-Silva o ensaio “A história como trauma” (2000). Retorna-se, com mediações, ao conceito

¹⁶ Análises mais detidas dos poemas citados nos três exemplos se encontram no livro *Lira à brasileira: erótica, poética, política* (SALGUEIRO, 2007).

kantiano de “sublime”, para apontar a complexidade entre o que *deve* ser descrito (de dimensão ética e histórica), mas que não se *alcança* (de dimensão estética e metafísica). Via Freud, a noção de trauma como “uma *ferida* na memória (...) problematiza a possibilidade de um acesso direto ao ‘real’” (p.85) – mas o recurso à metáfora, mais uma vez, põe em xeque “o conflito entre a *necessidade* e a *impossibilidade* de representação” (p.90) do evento catastrófico, dado seu excesso de realidade.

Valéria de Marco no artigo “A literatura de testemunho e a violência de Estado” (2004) destaca a estreita fronteira estabelecida entre este estudo e os ditos estudos culturais, a partir, sobretudo, do exame da violência das ditaduras da América Latina no século XX. Faz um levantamento das principais questões teóricas e históricas, retomando as categorias de catástrofe, indizibilidade, trauma e sublime, e trazendo algumas formulações já conhecidas de Adorno, Levi e Celan. A literatura de testemunho deve ter densidade, profundidade, qualidade literária, durabilidade, fidelidade aos fatos, conhecimento do evento, relevância para o contexto. Percebe-se que a avassaladora existência da “literatura de testemunho”, na sua salutar diversidade conceitual, promove um inevitável abalo na noção de cânone e de valor literário, além de alterar o quadro dos agentes ou produtores de literatura: textos e registros de presos, torturados, crianças de rua, favelados, empregados domésticos, doentes terminais, índios, enfim, todo um grupo “subalterno” que agora depõe e se expõe não só em nome próprio, mas também em nome de muitos.

Para Jeanne Marie Gagnebin, nos textos de testemunho a “vontade ética” parece compensar alguma fragilidade formal (2000). Essa tensão entre irrepresentabilidade estética e necessidade ética é, a todo momento, fixada nos estudos de Seligmann sobre a literatura de testemunho, cuja existência (e resistência), conforme conclui Shoshana Felman, pode modificar nossa postura diante da prática do ensino: algo deve se transformar, “acontecer”.

Os estudos sobre o riso, a ironia, o chiste, a comicidade, o humor, a comédia e inúmeros termos afins passam da ordem do quantificável (de Aristóteles a Umberto Eco, por exemplo) e não pertencem, exclusivamente, a nenhum campo de saber específico. A filosofia, a sociologia, a psicologia, a história, a antropologia, a medicina e a literatura mostram-se recheadas de textos sobre o humor. Assim, não sendo esta uma

pesquisa psicossociológica do tema, sigo o mesmo critério adotado por Benedito Nunes em seu artigo “O riso modernista”, em que considera

[...] o humorístico no sentido lato, compreendendo a verve do chiste, da piada, da anedota, da paródia, e das várias espécies do cômico – o burlesco, o bufo, o grotesco, ora carregado na ironia e no sarcasmo, ora apresentando o mesquinho e o ridículo, ora satirizando, ora intensificando o contraste até o absurdo – o que seria o humorismo propriamente dito, como uma atitude complexa em face do mundo. (NUNES, 1993, p. 29).

Freud, no início de *Os chistes e sua relação com o inconsciente*, de 1905, rastreia o conceito de chiste em alguns pensadores da época: “Um chiste é um juízo lúdico” (Fischer); “A brevidade é o corpo e a alma do chiste, sua própria essência” (Jean Paul); “Um chiste diz o que tem a dizer, nem sempre em poucas palavras, mas sempre em palavras poucas *demais*, isto é, em palavras que são insuficientes do ponto de vista da estrita lógica ou dos modos usuais de expressão” (Lipps). Dissociando o chiste do cômico, Freud detecta que “rimas, aliteraões, refrões, e as outras maneiras de repetição de sons verbais que ocorrem em versos, utilizam a mesma fonte de prazer – a redescoberta de algo familiar” (FREUD, 1977, p.144). Daí, resume os recursos de que lança mão a condensação típica do chiste (e que encontra correspondência também nos sonhos): uso múltiplo do mesmo material, jogo de palavras, e similaridade fônica. Dito de diverso modo, o prazer provocado pelo chiste possui um núcleo verbal e um outro no *nonsense*.

Humor não é riso, muito menos gargalhada. Em “O riso, o cômico e o lúdico”, Eduardo Menezes analisa as nuances diferenciais desses termos e afirma que a intolerância deriva do *esprit géométrique*, ao passo que o riso e o cômico originam-se do *esprit de finesse* (1974, p.10). Menezes destaca a dificuldade de operacionalizar conceitos tão flutuantes e congeniais ao comportamento humano, recorda a assertiva de Kant – a causa do riso está na súbita redução de uma expectativa intensa a nada – e sintetiza a tríade conceitual na qual se baseou Freud: o *chiste* – gracejos, piadas, anedotas, trocadilhos – provoca o riso por meio de um jogo de palavras ou ideias; o *cômico*, por sua vez, refere-se a eventos ou objetos lúdicos, gozados, alegres, ridículos

etc., e envolve a percepção de alguma espécie de contraste; já o *humor* se reserva para os casos em que uma pessoa dá pouca importância a seus infortúnios e está apta a ver o seu lado engraçado.

De *O riso* de Henri Bergson (1983, p.15 e p.18), relembremos uma definição:

O risível é certa *rigidez mecânica* onde deveria haver maleabilidade atenta e a flexibilidade viva de uma pessoa. [...] O que a vida e a sociedade exigem de cada um de nós é certa atenção constantemente desperta, que vislumbre os contornos de uma situação presente, e também certa elasticidade de corpo e de espírito, que permitam adaptar-nos a ela.

Bergson vai ressaltar igualmente o caráter social e destronador do riso.

Desde Aristóteles (1984), há uma nítida distinção entre o sério e o ridículo. Já dizia o Estagirita que a comédia era imitação da ação de homens inferiores; não, todavia, quanto a toda espécie de vícios, mas só quanto àquela parte do torpe que é ridículo. O ridículo é apenas certo defeito, torpeza anódina e inocente. Para a tragédia reservam-se as ações e os caracteres elevados, nobres; o que for baixo, vil, plebeu, grotesco – isso fica para a comédia. Decerto, passados quase dois milênios e meio, a ideologia da seriedade ainda impera em termos conjunturais. É o que nos afirma o antropólogo Luiz Felipe Baêta Neves (1974, p.36):

A ideologia da seriedade impõe uma antinomia absoluta entre seriedade e comicidade, qualifica positivamente a primeira e, subsequente, identifica seriedade e saber. Confunde arrogância e sisudez com seriedade e responsabilidade para melhor recalcar o poder corrosivo e libertador que a comicidade pode carregar.

A tarefa promissora a que uma antiideologia da seriedade deveria se propor seria a de procurar definir um conceito do cômico como uma totalidade em que fosse considerada a comicidade como forma específica de conhecimento do social e, ainda mais, como forma renegada e estigmatizada de leitura crítica da opressão. Um conceito, enfim, que negue a antinomia rir/pensar e abra caminho para a introdução da comicidade no repertório de temas passíveis de serem estudados cientificamente.

É próprio do humor não se deixar aprisionar por nenhum discurso específico. Freud, no final do seu estudo, compara as técnicas do chiste com as do sonho. Bergson vê no riso uma proeminente função social. Propp conclui ser inexecutável subdividir o

cômico em vulgar ou elevado e igualmente impossível definir aprioristicamente se a comicidade é um fenômeno extra-estético (1992, p.78). Se recorrermos aos conhecidos estudos de Bakhtin (1999), encontramos a diferença entre riso e seriedade: esta é monológica, disciplinada, sedentária e sistêmica; aquele é dialógico, irrequieto, nômade e anárquico. Para Nietzsche (1995), tanto quanto “jogar” e “dançar”, “rir” constitui um gesto de autonomia do pensamento. O poeta W. H. Auden, em artigo intitulado “Notas sobre o cômico”, utiliza uma epígrafe de Lichtenberg (1993, p. 285) que aqui calha bem: “A melhor maneira de se conhecer o caráter de uma pessoa é examinar a natureza da brincadeira que a mesma levou a sério”.

Enfim, são tantos os modos de abordagem e as nomenclaturas relativas ao humor que qualquer tentativa de homogeneização do conceito redundaria em redução. Feito um *phármakon*, o humor corrói e/ou ratifica aquilo sobre o que – a depender da dose – se lança.

Para que se avalie o rendimento desta perspectiva – ou seja, de analisar poemas que incorporem dor e humor a um só tempo – façamos uma leitura do poema “Como é bom ser um camaleão”, de *Muito prazer, Ricardo*, de 1971, primeiro dos 13 livros de Chacal, publicado sob a sombra do governo do general Médici.

A metáfora do poeta (ser um camaleão) retorna, coincidentemente, no artigo “Alice e o camaleão”, de Elio Gaspari, em 2000: se lá, no poema, o bicho designa o poeta sobrevivendo, aqui, no texto do jornalista, representa as metamorfoses estratégicas pelas quais passou a ditadura brasileira. Quando, ao fim de seu livro de estreia, Chacal agradece “a tensão dispensada”, está pondo em relevo a difícil arte de fazer poesia, jovem, bem-humorada, viajante, desbundada – em tempos de horror: repressão, tortura e morte. A análise particular do poema há de apontar possíveis conexões entre os discursos da poesia e da história.

Carioca da Zona Sul do Rio de Janeiro, Chacal vem militando – literalmente – na praia da poesia. Impressiona a homogênea toada, batida, dicção que o poeta perpetua desde 1971, aos 20 anos, com *Muito prazer, Ricardo*, até seu recente *Belvedere* (2007), reunião de toda a obra, com inéditos. Daqui, de hoje, do belo e verde livro de capa dura, para “que você, leitor, possa se alimentar e se divertir, possa ler, ver e ouvir” (CHACAL, 2007, p.7), o poeta cinquentão mira o marginal de outrora, dizendo, também numa espécie de “apresentação”, para “corações apaixonados” (a quem dedica

o livro inaugural): “essas são as coisas que eu faço com prazer / achei que você podia saber e brincar / com elas. / taí” (CHACAL, 1997, p.5). Mais adiante, pode-se ler: “Na primeira edição do *Muito prazer* [1971], por paranóia ou não, fui aconselhado a assinar Ricardo, meu nome cristão. Assim era a capa: *Muito prazer, Ricardo*. Hoje as coisas aparentemente mudaram” (p.10).

Quem transita pela poesia brasileira contemporânea pode, algum dia, ter ouvido alguns desses versos de Ricardo de Carvalho Duarte, o Chacal: “Prezado cidadão”: “colabore com a lei / colabore com a Light / mantenha luz própria” (*Muito prazer, Ricardo*, 1971); “Falô”: “até que um dia / pisaram o pé dele. / orlando tirou a identidade do bolso / e disse: / — pra vocês basta isso de mim. / foi embora assoviando /// a palavra ilegal afinal (*Preço da passagem*, 1972); “Papo pop”: “vamos bater um papinho / bem popinho / vamos bater um pozinho” (*Nariz aniz*, 1979); “É proibido pisar na grama”: “O jeito é deitar e rolar.” (*Boca roxa*, 1979); “Bermuda larga”: “muitos lutam por uma causa justa / eu prefiro uma bermuda larga / só quero o que não me encha o saco / luto pelas pedras fora do sapato” (*Comício de tudo*, 1986).

Décadas depois da estreia, o tom se mantém: o *prazer* dos intensos anos 70 se estende à *bela vista* dos anos 2000. Estampa-se um nítido projeto de poesia como deleite, gozo, divertimento, celebração. Será, no entanto, que, em pleno regime militar ditatorial, os versos do poeta se postaram a distância das intempéries políticas? E se esta distância for mais uma tática – um tipo de resistência? Terá sido tal procedimento uma opção do autor em pauta ou um modo estético geracional? Por fim, como o desbunde contracultural – supostamente à margem tanto de valores ideológicos burgueses, caretas e conservadores, quanto de atitudes típicas de um radical engajamento, bélicas e utópicas – expressou a história de seu tempo? Estas e outras perguntas podem nos fazer entender mais que um poema, um livro ou a obra de um poeta (o que não seria pouco).

Tomando a trajetória de Chacal como modelar de um certo tipo de pensar e criar poesia, partamos de um poema de *Muito prazer, Ricardo*, para, em torno dele, desfiar considerações:

como é bom ser um camaleão

quando o sol está muito forte,
como é bom ser um camaleão
e ficar em cima de uma pedra espiando o mundo.

se sinto fome, pego um inseto qualquer
 com minha língua comprida.
 se o inimigo espreita, me finjo de pedra
 verde, cinza ou marrom.
 e, quando de tardinha o sol esfria,
 dou um rolê por aí
 (CHACAL, 1997, p.25).

O poema, com 9 versos de 6 a 14 sílabas métricas e ocasionais rimas toantes, prima pela coloquialidade, cujo ápice acontece no derradeiro verso, com a informal expressão “dar um rolê” – isto é, dar uma volta, um passeio – ganhando uma versão sonoramente fechada, “rolê”. De resto, trata-se de um texto bem à moda marginal, em que o pequeno afronta o monumento, o cotidiano impõe-se como *topos*, o prosaico lirismo se faz com pitadas de pueril inocência, sem lances de engenhosas elipses nem visíveis cálculos para os olhos do incauto leitor.

A singela fábula fala de um camaleão, que, curioso, fica a espiar o mundo; faminto, usa a “língua comprida” para saciar-se; acuado, usa sua arma cromática e se disfarça; curioso e precavido, longe o inimigo, sai “por aí”, livre, lépido e fagueiro. Tentando entender até que ponto um texto resiste às investidas vampirescas do teórico que dele se alimenta, Barthes (1977, p.50) escreveu:

Se você mete um prego na madeira, a madeira resiste diferentemente conforme o lugar em que é atacada: diz-se que a madeira não é isotrópica. O texto tampouco é isotrópico: as margens, a fenda, são imprevisíveis. Do mesmo modo que a física (atual) precisa ajustar-se ao caráter não-isotrópico de certos meios, de certos universos, assim é necessário que a análise estrutural (a semiologia) reconheça as menores resistências do texto, o desenho irregular de seus veios.

Trocando em miúdos: não exijamos de um texto aquilo que ele não quer, ou não pode, nos dar. Chacal não é Cabral.

O que o poema, queira ou não, sempre nos faz ver é o tempo em que acontece. Para tanto, não precisa ser engajado, nem explicitar marcas de qualquer ideologia, tampouco funcionar feito um panfleto distribuído em via pública. Qualquer poema já traz – sob a forma de pílulas homeopáticas contidas no recipiente maior do livro – todos os traços na linguagem mesma em que se mostra: o vocabulário, o corte dos versos, um certo jargão e, sobretudo neste exemplar, a pitada alegórica que dele se desentranha. É

pela via alegórica que o ingênuo poema de Chacal ganha alguma densidade e sai do lugar de mera piada para ocupar outro posto: o de espia do mundo.

O mundo que o poema (o camaleão, o poeta) espia é o Brasil militarizado, sob a égide de generais, arenas, dops, doi-codis, sni's. Amedrontados, os cidadãos, em especial nos contextos urbanos, viviam tensos, à flor da pele, na corda bamba: estávamos, em 1971, no auge da belicosidade do governo de Garrastazu Médici, que, então,

[...] não se limitou à repressão. Distinguiu claramente entre um setor significativo mas minoritário da sociedade, adversário do regime, e a massa da população que vivia um dia-a-dia aceitável nesses anos de prosperidade econômica. A repressão se dirigiu ao primeiro grupo, enquanto a propaganda se destinou a pelo menos neutralizar o segundo. (FAUSTO, 2002, p.267).

Conjunturas econômicas bem favoráveis explicam, sem que nenhuma fé transcendental seja invocada, o propagado milagre de Delfim. O que pouco se propagou foi que este aparente milagre estava, na verdade, concentrando renda e acumulando capital para os do topo da pirâmide, enquanto, cá em baixo, a população trabalhadora e a classe média mal se davam conta da crescente perda de poder aquisitivo e do incrível aumento das desigualdades sociais:

Outro aspecto negativo do 'milagre', que perdurou depois dele, foi a desproporção entre o avanço econômico e o retardamento ou mesmo o abandono dos programas sociais pelo Estado. O Brasil iria notabilizar-se no contexto mundial por uma posição relativamente destacada pelo seu potencial industrial e por indicadores muito baixos de saúde, educação, habitação, que medem a qualidade de vida de um povo. (FAUSTO, 2002, p.267).

Se, na economia, o país se mascarava próspero, na condução política o regime se fazia de chumbo. Quem imaginaria, em 1971, os rumos do Estado brasileiro? Que ventos levariam o país – e para onde?

Elio Gaspari, no artigo “Alice e o camaleão”, aponta instigantes hipóteses de leitura, partindo da notícia dada pelo *Jornal do Brasil* no dia 31 de dezembro de 1978: “Regime do AI-5 acaba à meia-noite de hoje”. O baixo impacto da notícia deveu-se ao fato de ser aquela uma “morte anunciada”: desde outubro de 1978 uma emenda

constitucional já decretara o fim do famigerado AI-5. Mas mais que um desinteresse ideológico coletivo – que a paulatina normalização democrática teria se encarregado de nutrir – o que ocorreu foi que o regime ditatorial iniciado em abril de 1964 “foi desmontado aos poucos, com tamanha precisão que até hoje não se pode dizer quando acabou. Talvez o certo seja dizer que não foi desmontado. Foi camaleonicamente transformado” (GASPARI, 2000, p.12). A precisão do processo, sob a capa da pacificação civil do país, garantiria a segurança e a imunidade dos “camaleões fardados”.

Episódios como (a) a posse de Tancredo Neves, e a seguir a de Sarney, em 1985; (b) a demissão de um general quatro estrelas (Ednardo d’Avilla Mello) responsabilizado pela morte do metalúrgico Manuel Fiel Filho, em 1976; (c) a demissão do general linha-dura Silvio Frota, em 1977; e (d) a Constituição Cidadã, de 1988, são tomados por Gaspari como emblemáticos de momentos em que o “conceito” pleno de ditadura, de fato, se vê abalado. A prevista (e) revogação do AI-5, em 31/12/78, seria o corolário de um processo de metamorfose que o regime autoritário, camaleônico, se impôs, governo a governo. Da tomada do poder, em 64, ao endurecimento de 69-73 (Médici), passando pela distensão de 74-78 (Geisel) e pela abertura de 79-84 (Figueiredo), até chegar aos civis Tancredo e Sarney (85-89) e à esperada eleição direta de Collor (90-92), o Brasil foi sendo pintado por cores as mais distintas. No período mais negro desse arco multicromático estava nosso poeta, Chacal, em 1971, lançando mão, então, da mesma imagem – mas para fim diverso – do camaleão. O livro, apesar dos pesares, chamava-se *Muito prazer, Ricardo*. Do livro, o próprio autor vai comentar, com algum humor triste, na reedição de 1997:

[...] no verão de 72, Hendrix, Joplin, Jim Morrison, Brian Jones já viam, desmedidos, a grama crescer pela raiz. As flores no cabelo murchavam e Lennon desacordava do sonho. No Brasil, a Lei do Cão vigorava. Tortura e morte eram a ordem do dia. A juventude variava entre a luta armada e o trio elétrico. Pela sete, Torquato Neto desgovernava a navilouca, acendendo o gás. Da ECO, no Campo de Santana ao Pfer em Ipanema eu fazia circular 100 cópias mimeografadas desse *Muito prazer*. Era o primeiro torpedo, meu cartão de visita. (CHACAL, 1997, p.9).

O futuro bacharel em Comunicação (pela UFRJ, em 77) certamente não desconhecia as agruras – políticas, econômicas, culturais – pelas quais passava o país.

Nem então, nem depois, sua poesia egóica quis *servir*. Orlando Tacapau, de *Preço da passagem* (1972), talvez se horrorizasse ao ouvir autotelismo, intransitividade, finalidade sem fim, estética kantiana etc. A revolução, para a tribo e a *trip* de Chacal, era a vida, o corpo, o movimento. No píer, nas dunas da Gal, na ilha do Posto 9, sem patrulhas, a ordem do dia indicava: “Rápido e rasteiro”: “vai ter uma festa / que eu vou dançar / até o sapato pedir pra parar. /// aí eu paro / tiro o sapato / e danço o resto da vida” (CHACAL, 1997, p.27)¹⁷.

A sutil ambiguidade do segundo “dançar” – que, além do dionisíaco “bailar”, permite os carregados sentidos de “sair-se mal”, “ser preso”, “ser morto” – deste poema nos faz retornar ao outro, “como é bom ser um camaleão”.

Feito um breve périplo pela nossa história (com ares de “história antiga” para as novas gerações), podemos afirmar que o camaleão de Chacal, com todos os trocadilhos, é um animal político. Para sobreviver, se camufla: ora se protege das forças naturais (sol e fome), ora se esconde do “inimigo [que] espreita” (medo e terror); quando as condições favorecem, curte a liberdade de ir e vir. Chacal nem adere ao discurso do milagre nem se engaja na luta armada. Seu barato, seu desbunde, sem culpa, é o prazer, o muito prazer juvenil do sexo, drogas e rock-’n’-roll. O “inimigo” do poema bem pode ser a “ditadura” e seus tentáculos: censura, repressão, torturas, assassinatos – mas também, sem dúvida, o “inimigo” é a carece, a chatice, o sistema, a burguesia, as instituições, “anel de grau, hipocrisia, paletó e gravata, carreirismo, eficiência, prepotência, dinheiro no banco” (CACASO, 1997, p.35) etc. Antes, neste preciso ensaio, Cacaso já dissera: “A poesia de Chacal é uma poesia da carência e da precariedade; é isso que sua utopia do descompromisso e da pureza está querendo dizer, e é também isso que explica seu conteúdo ético e normativo. Chacal pratica e propõe uma poética da ética” (p.27).

No *poemão* marginal, escrito nos setenta, tem de tudo um pouco: desde poemas e poéticas mais *programaticamente* vinculados a questões de ordem ideológica ou mesmo de ordem estética (herdeiros cepecistas ou vanguardistas – ver HOLLANDA, 1992), até, antípodas, obras que sem-cerimônia se fizeram ao sabor do miúdo, do rolê, do

¹⁷ Este poema entrou na antologia *Os cem melhores contos brasileiros do século*, com organização de Ítalo Moriconi.

improvisado, do relaxo, do gesto, da viagem, do desbunde, do assistemático. Obviamente, neste poemão e em cada um de seus polimétricos versos estão incorporados, siameses, valores estéticos e ideológicos.

Cabe, creio, a certa crítica brasileira olhar, sem benevolência mas com instrumentos apropriados, e ver que os referidos valores estão em todo lugar, lá em Mallarmé e em Manoel de Barros, em João Cabral e em John Lennon¹⁸. Categórico e generoso, em já clássico texto, Benjamin (1983, p.223) dirá:

A luta de classes, que um historiador educado por Marx jamais perde de vista, é uma luta pelas coisas brutas e materiais, sem as quais não existem as refinadas e espirituais. Mas na luta de classes essas coisas espirituais não podem ser representadas como despojos atribuídos ao vencedor. Elas se manifestam nessa luta sob a forma da confiança, da coragem, do humor, da astúcia, da firmeza, e agem de longe, do fundo dos tempos. Elas questionarão sempre cada vitória dos dominadores.

Entre “essas coisas espirituais e refinadas” que a luta de classes traz à tona, colocaria sem temor a arte (em particular, a poesia). Para lidar com o camaleão inimigo que “espreita”, o poeta tem de se transformar num camaleão que “espia”, com humor e astúcia. Nem toda testemunha se veste de herói, de mártir. Basta a dor de fingir-se pedra quando o inimigo espreita. Uma dor disfarçada de esperteza. Uma dor dourada, feliz – nem “verde, cinza ou marrom”.

Fique, pois, do debate uma ideia nuclear: a figura do camaleão no artigo de Gaspari se refere às artimanhas que o regime ditatorial teve de engenhar para se perpetuar no poder, a balas e atos institucionais, e dele se retirar, duas décadas após o golpe, sem que houvesse maiores abalos nem caça aos culpados: o camaleão-Estado venceu.

A figura do camaleão no poema de Chacal aponta para um tipo de resistência pouco considerada nos ensaios crítico-teóricos acerca da poesia marginal: o disfarce, como resistência. Com facilidade, esse disfarce pode se confundir com “alienação” ou “covardia”, ao não reconhecer ou não enfrentar o inimigo. Mas fingir-se de pedra na

¹⁸ Exercício crítico, por exemplo, que Fernanda Teixeira de Medeiros fez em “*Play it again, marginais*” (MEDEIROS, 1998, p.53-68) e que Vinicius Dantas não quis fazer em “A nova poesia brasileira e a poesia” (DANTAS, 1986, p.40-53).

presença do inimigo é já, de algum modo, reconhecê-lo e enfrentá-lo. A arte do fingimento como tática de sobrevivência: o camaleão-Poeta também venceu.

A longa tirania do Estado brasileiro se fez camaleônica e fez com que tantos cidadãos, para sobreviverem, de modo semelhante, se transformassem. Outros tantos não quiseram, ou não puderam, adotar tal estratégia – e sucumbiram. Sem perpetuar a culpa de ter sobrevivido à barbárie, o poema de Chacal (um poema qualquer) pode sempre nos recordar que “assim como as flores dirigem sua corola para o sol, o passado, graças a um misterioso heliotropismo, tenta dirigir-se para o sol que se levanta no céu da história” (BENJAMIN, 1983, p.224). O tempo não para nem retorna, mas saber ler o passado pode impedir – ou dificultar – que flores murchem prematuramente. Se nada obstruir o encontro do “passado” com o “sol”, a história se fará, com certeza, mais digna, e não precisaremos mais temer o inimigo. Quando este utópico encontro se der, a alegria há de chegar e com ela poderemos – livres de dor, culpa e ressentimento – “dar um rolê por aí”.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Th. W. Palestra sobre lírica e sociedade [1957]. In:_____. **Notas de literatura I**. Tradução e apresentação de Jorge M. B. de Almeida. São Paulo: Duas Cidades/Ed.34, 2003. p.65-89.
- ARISTÓTELES. **Poética**. Tradução de Eudoro de Souza. São Paulo: Abril Cultural, 1984.
- AUDEN, W. H. Notas sobre o cômico. In:_____. **A mão do artista**. Tradução de José Roberto O'Shea. São Paulo: Siciliano, 1993.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabelais. Tradução de Yara Frateschi Vieira. 4.ed. São Paulo: Hucitec; Brasília: UnB, 1999.
- BARTHES, R. **O prazer do texto**. Tradução de J. Guinzburg. São Paulo: Perspectiva, 1977.
- BENJAMIN, W. Sobre o conceito da história. In:_____. **Magia e técnica, arte e política** – ensaios sobre literatura e história da cultura. 5.ed. Tradução de Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1983 (Obras escolhidas – vol.1). p.222-232.
- BERGSON, H. **O riso**. 2.ed. Tradução de Nathanael C. Caixeiro. Rio de Janeiro: J. Zahar, 1983.

- CACASO. **Não quero prosa**. Campinas, SP: UNICAMP; Rio de Janeiro: UFRJ, 1997.
- CHACAL. **Belvedere**. São Paulo: Cosac & Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2007.
- _____. **Muito prazer**. Rio de Janeiro: Sette Letras, 1997.
- DALCASTAGNÈ, R. **O espaço da dor: o regime de 64 no romance brasileiro**. Brasília: UnB, 1996.
- DANTAS, V. A nova poesia brasileira e a poesia. **Novos Estudos CEBRAP**, São Paulo, n.16, p.40-53, dez.1986.
- FAUSTO, B. **História concisa do Brasil**. São Paulo: EDUSP, 2002.
- FELMAN, S. Educação e crise, ou as vicissitudes do ensinar. In: SELIGMANN-SILVA, M.; NESTROVSKI, A. (Org.). **Catástrofe e representação: ensaios**. São Paulo: Escuta, 2000. p.13-71.
- FREUD, S. **Obras completas**. Tradução de Jayme Salomão. Rio de Janeiro: Imago, 1977 (Vol. VIII).
- GAGNEBIN, J.-M. Palavras para Hurbinek. In: SELIGMANN-SILVA, M.; NESTROVSKI, A. (Org.). **Catástrofe e representação: ensaios**. São Paulo: Escuta, 2000. p.99-110.
- GASPARI, E. Alice e o camaleão. In: GASPARI, E.; HOLLANDA, H. B. de; VENTURA, Z. **Cultura em trânsito: da repressão à abertura**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000. p.12-37.
- HOLLANDA, H. B. de. **Impressões de viagem: CPC, vanguarda e desbunde 1960-1970**. 3.ed. Rio de Janeiro: Rocco, 1992.
- LEMINSKI, P. **Vida – Cruz e Sousa, Bashô, Jesus, Trótski**. Porto Alegre: Sulina, 1990.
- MARCO, V. de. A literatura de testemunho e a violência de Estado. Disponível em <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S0102>. Acesso em 22 agosto 2005.
- MEDEIROS, F. T. de. Play it again, marginais. In: PEDROSA, C.; MATOS, C.; NASCIMENTO, E. (Org.). **Poesia hoje**. Niterói, RJ: EDUFF, 1998. p.53-68.
- MENEZES, E. D. B. de. **Revista de Cultura Vozes**, ano 68, vol. LXVIII, n.1, p.10-18, jan.-fev. 74.
- MORICONI, I. (Org.). **Os cem melhores contos brasileiros do século**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2000.
- NEVES, L. F. B. A ideologia da seriedade. **Revista de Cultura Vozes**, ano 68, vol. LXVIII, n.1, p.32-41, jan.-fev. 74.
- NIETZSCHE, F. **Assim falou Zaratustra – um livro para todos e para ninguém**. Tradução de Mário da Silva. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1995.

NUNES, B. O riso modernista. **Terceira margem**, Rio de Janeiro, a.1, n.1, p.28-38, 1993.

PROPP, V. **Comichidade e riso**. Tradução de Aurora Fornoni Bernardini e Homero Freitas de Andrade. São Paulo: Ática, 1992.

SALGUEIRO, W. **Lira à brasileira**: erótica, poética, política. Vitória: EDUFES, 2007.

SELIGMANN-SILVA, M. (Org.). **História, memória, literatura**: o testemunho na era das catástrofes. Campinas, SP: UNICAMP, 2003.

_____. A história como trauma. In: SELIGMANN-SILVA, M.; NESTROVSKI, A. (Org.). **Catástrofe e representação**: ensaios. São Paulo: Escuta, 2000. p.73-98.

Artigo recebido em 31/08/2010

Aceito para publicação em 01/11/2010

**MELANCOLIA A PINO, IMPASSE NO *LOCUS TROPICAL*: NOTAS SOBRE O
POEMA “MARINHA”, DE RUY ESPINHEIRA FILHO**

**DEEP MELANCHOLY, TROPICAL *LOCUS*: NOTES ABOUT “MARINHA”,
BY RUY ESPINHEIRA FILHO**

Cristiano Augusto da Silva JUTGLA¹⁹

RESUMO: O presente trabalho, vinculado a pesquisa sobre poesia brasileira produzida durante a Ditadura Militar, procura analisar elementos estruturais do poema “Marinha”, de Ruy Espinheira Filho, do livro *Heléboro*, de 1974. A leitura proposta se volta com especial ênfase à produtiva tensão constitutiva do poema, a qual provém do choque entre imagens paradisíacas e artefatos bélicos. Segundo a hipótese aqui levantada, tais instrumentos de guerra — perturbadores à paisagem tropical — estabelecem uma espécie de fantasmagoria do contexto repressivo em que o poema é escrito, fantasmagoria que, em meio a uma ensolarada praia soteropolitana, instaura um mal estar nas interpretações conciliadoras da marcadamente autoritária e violenta história brasileira.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Ruy Espinheira Filho; Melancolia; Violência.

ABSTRACT: The paper analyzes the poem "Navy" by Ruy Espinheira Filho. The analysis emphasizes the constitutive tension of the poem comes from the clash between images of paradise and instruments of warfare. According to our hypothesis, these instruments of war provide a kind of phantasmagoria of repressive context. This phantasmagoria on a sunny beach Salvadoran introduces a malaise in the interpretations of conciliatory authoritarianism and violent Brazilian history.

¹⁹ Departamento de Letras e Artes (DLA) – Universidade Estadual de Santa Cruz (UESC) – CEP 45652-090 – Ilhéus – BA – Brasil – E-mail: crisaug2005@yahoo.com.br

KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; Ruy Espinheira Filho; Melancholy; Violence.

MARINHA

Meus olhos testemunham
a invisibilidade das ondinas,
a lenta morte dos arrecifes
e os canhões de Amaralina.

Vou, a passo gnominado,
pisando a areia fina
da praia.

Pombas sobrevoam
os canhões de Amaralina.

Parece a vida estar completa
na paz que o azul ensina.
A brisa ilude a vigilância
dos canhões de Amaralina.

Nem tua ausência, amor, perturba
esta alegria matutina
onde só há o claro e o suave...
(E os canhões de Amaralina?).

Tudo está certo: mar, coqueiros,
aquela nuvem pequenina...
Mas – o que querem na paisagem
os canhões de Amaralina?

(ESPINHEIRA FILHO, 1998, p.17).

Introdução

Quem se dedica ao estudo da poesia brasileira contemporânea, sobretudo a produzida durante os anos 70, encontrará em sua fortuna crítica uma interpretação segundo a qual as relações entre a lírica brasileira em diálogo com o contexto repressivo da Ditadura Militar desaguou em dois caminhos: ou à oclusão concretista e neoconcretista ou às inovações irônicas e corrosivas da poesia marginal.

Assim, passadas quase quatro décadas do momento mais repressivo da Ditadura Militar (1964-1985), parece assentado na crítica que uma das marcas centrais da poesia produzida nos anos 70 é a reinvenção em chave irônica, por vezes sarcástica, do legado modernista. O grau de desmonte da tradição moderna chegara a tal ponto que o termo “marginal”, cunhado por HOLANDA (1976, p.10), exemplifica, para o bem ou para o mal, o lugar discursivo avaliado pela crítica e que os próprios poetas acabaram por se colocar.

Nesse sentido, no lugar da razão cabralina ou do gauchismo drummondiano, os poetas da “geração mimeógrafo” optaram pelo desmonte, chegando muitas vezes à indiferença para com o que se entende por poesia mesmo entre os críticos mais acostumados com vanguardas ou revoluções estéticas.

A implosão feita pelos poetas de 70 da moderna tradição lírica brasileira não permaneceu mais do que uma década sem contrapontos críticos contundentes, dos quais o de DANTAS e SIMON parece ser o mais significativo:

Aquilo que tradicionalmente nada mais era do que as condições de produção de poesia no Brasil, freqüentemente autofinanciada ou cotizada, talvez pela peculiaridade artesanal e por ser um empreendimento de jovens, adquiriu de imediato a significação ambígua de uma ‘resposta política às adversidades reinantes’ – interpretação esta que deu o tom. Cabe perguntar se a ‘resposta política’ se enunciava através de conteúdos e formas poéticas, se vislumbrava alguma experiência social nova, traduzida em outras relações e valores sócio-culturais ou se, simplesmente, o aspecto artesanal detinha algum teor politizante. A própria figura do poeta marginal ficou identificada à do vendedor que percorria bares, filas de cinema e teatro, promovia apresentações, recitais, *happenings* e até passeatas, para comercializar seu produto e abrir novos canais de veiculação. (DANTAS e SIMON, 1985, p.5-6).

Aliás, diga-se de passagem, a própria organizadora da famosa coletânea *26 poetas hoje* advertia, quase dez anos antes da crítica de Dantas e Simon, o esgotamento de tal verve facilitadora da práxis poética:

Entretanto, a aparente facilidade de se fazer poesia hoje pode levar a sérios equívocos. Parte significativa da chamada produção marginal já mostra aspectos de diluição e de modismo, onde a problematização séria do cotidiano ou a mescla de estilos perde sua força de elemento transformador e formativo, constituindo-se em mero registro subjetivo sem maior valor simbólico e, portanto, poético. (HOLLANDA, 1976, p.10).

A proposta deste artigo é mostrar que há um campo produtivo para pesquisa, quando o interessado se volta para o estudo da poesia brasileira escrita dos anos 70, cujos poemas que dialogam com o repressivo contexto de produção não passam necessariamente por uma resistência diretamente ligada, no que toca à fatura estrutural, com a exposição do momento histórico, beirando o panfleto, ou a oclusão neoconcretista.

Pois há poetas que buscaram estratégias estranhas a este binômio; um exemplo concreto é o poema “Marinha”, de Ruy Espinheira Filho, que procuramos analisar neste trabalho. Semelhante a outros textos de seu primeiro livro²⁰, intitulado *Heléboro* (1974), o poema “Marinha” caracteriza-se por uma estrofação predominantemente homogênea (4 quartetos, 1 quinteto). Junte-se a tal característica a predominância de versos de poucas sílabas, com um par de rimas em todas as estrofes; desse modo, “Marinha” é composto de uma estrutura tradicional de seu material lingüístico e poético.

²⁰ O primeiro livro publicado pelo autor foi *Poemas* (1973), em parceria com Antonio Brasileiro. *Heléboro* (1974) é o primeiro livro de autoria individual de Ruy Espinheira Filho, segundo informação do próprio autor (ESPINHEIRA FILHO apud MASSI, 1991, p.291).

Com o ritmo controlado, o poema nos conduz cadenciadamente para seu final, quando se dá o ponto mais alto de tensão provinda de um jogo sutil e sereno entre duas forças.

Sutileza e serenidade notadas por Junqueira (1991), como marcas importantes nos dois primeiros livros de Espinheira Filho:

Trabalhando outra vez de preferência o metro curto, mais uma vez nos dá o poeta uma lição magistral de como conter e aguçar o seu discurso, cujo ritmo jamais se esgarça ou tropeça. Também sua linguagem (não raro metalinguagem) revela invulgar apuro formal, além de uma intermitente floração criadora. O autor desenvolve um estilo de extrema sobriedade e eficácia, o que não lhe expurga do verso nem o ludismo, nem a modulação cromática. (JUNQUEIRA, 1991, p.75).

As notas críticas propostas neste trabalho procuram dar especial ênfase ao jogo tenso entre natureza e história que perpassa todo o poema “Marinha”. Segundo nossa hipótese, os canhões (perturbadores à paisagem tropical) criam no eu-lírico uma fantasmagoria do repressivo contexto de produção em que o poema se situa; ao mesmo tempo eles instauram um contraponto crítico às interpretações conciliadoras da violenta história brasileira justamente por meio de um símbolo ufanista: a natureza paradisíaca concretizada pela ensolarada praia de Amaralina. Semelhante releitura crítica dos espaços tradicionais da poesia brasileira aparece, por exemplo, no drummondiano “Nova canção do exílio”, de *A rosa do povo* (1945):

Ainda um grito de vida e

voltar

para onde é tudo belo

e fantástico:

a palmeira, o sabiá, o longe. (DRUMMOND, 1991, p.69).

A atitude discreta e reflexiva do eu-lírico que evita entregar-se à sedutora natureza e aponta, por meio dos canhões, algo mal resolvido naquele ambiente aparentemente tão belo, lembra-nos uma ideia de Adorno sobre as relações da arte com a história, ideia esta bastante adequada à nossa análise:

Os estratos fundamentais que motivam a arte aparentam-se com o mundo objectivo, perante o qual retrocedem. Os antagonismos não resolvidos da realidade retornam às obras de arte como os problemas imanescentes de sua forma. É isto, e não a trama dos momentos objectivos que define a relação da arte à sociedade. (ADORNO, 1988, p.16).

As cinco estrofes do poema “Marinha” inicialmente causam, no leitor, um estranhamento pelo ritmo *andante* a contrastar com o desenrolar de seu conteúdo, que, pouco a pouco, caminha para um impasse. Ainda ligado a esse arreo ao discurso, outro ponto que chama a atenção é o fato de que embora a praia, tópico bastante desgastado na poesia brasileira, seja o espaço por excelência do poema “Marinha”, o eu-lírico evita o emprego de hipérboles tão comuns a esse *locus*.

Esta recusa em inflar a enunciação força o leitor a rever, com semelhante calma também (sem apelos sentimentais ou neo-românticos, que tanto marcaram a poesia dos anos 70 no Brasil²¹), a já tão decantada praia ensolarada, na qual a voz poética caminha a admirar o aparente quadro de perfeição que se apresenta a seus olhos.

As imagens gastas do *locus* tropical (“mar, coqueiros, / aquela nuvem pequenina...”) constituem, em uma primeira leitura, um ambiente tranquilo, rompido mais fortemente apenas pelas duas interrogações sobre os canhões de Amaralina nas duas estrofes finais.

Dessa maneira, a sensação inicial é a de que aqueles objetos são estranhos à paisagem, pois todo o conjunto lexical restante constitui um campo semântico pertencente à praia de Amaralina, situada na cidade de Salvador. Portanto, o discurso tende a qualificar a praia como um lugar aprazível, a ponto de criar, nas três primeiras estrofes, um efeito quase de suspensão da passagem do tempo devido à composição

²¹ Ver, a esse respeito, a aguda discussão de Dantas e Simon acerca da poesia brasileira produzida nos anos 70 (1985).

imagética daquele ambiente iluminado pelo sol a brilhar forte naquela manhã praticamente despida de nuvens. Assim, da primeira à terceira estrofe há uma predominância de uma natureza atraente, sedutora, que, por pouco, não provoca em seu admirador uma experiência de plenitude, como ele mesmo afirma na terceira estrofe: “Parece a vida estar completa / na paz que o azul ensina.”

Desse modo, o intenso prazer provocado pela *natura* leva o eu-lírico a ironizar sutilmente a herança romântica na poesia brasileira moderna, quando revela que as sensações ali experimentadas são capazes de ensiná-lo a não sofrer nem mesmo pela falta da amada:

Nem tua ausência, amor, perturba

Esta alegria matutina

Onde só há o claro e o suave...

(E os canhões de Amaralina?) (ESPINHEIRA FILHO, 1998, p.17).

Há ainda outra ironia advinda da ambiguidade presente na palavra “falta”, pois não sabemos se a amada ausente não está ali na praia por um acaso ou se ambos já não estão mais juntos no plano afetivo.

Porém, uma outra leitura indica que os versos do quadro idílico dividem espaço com os canhões da primeira à última estrofe, sempre situados após imagens paradisíacas; desse modo, toda estrofe começa pela sedução da natureza e termina pelo contraponto dos canhões que, militarmente, encerram cada uma das cinco estrofes. A justaposição de objetos artificiais aos objetos naturais em cada estrofe (ou seja, de um lado componentes da “alegria matutina”; de outro, instrumentos de guerra) desestabiliza e impede a plenitude do momento pelo eu-lírico.

Diante da presença dos canhões, tendemos a deixar de concentrar nossa atenção à leveza das imagens praias e solares; percebemos que, de fato, a vida não está completa, mas “parece estar completa”. Sendo assim, não é à toa que este verso, também sutilmente composto de um verbo corriqueiro, aparece exatamente na metade

do poema, isto é, na terceira estrofe, indicando a impossível comunhão com a natureza, pois entre a voz que nos “narra” aquela manhã e o quadro narrado há fragmentos da história no meio do caminho.

Desse modo, a sedução da praia começa a dividir espaço com a fantasmagoria provocada pelos canhões, que vão tomando vulto por meio de uma gradação crescente estrofe a estrofe. Vejamos.

Esta gradação ocorre por meio de um movimento sutil, mas constante, na importância dos canhões ao longo do poema. No plano estrutural, a força dos canhões aumenta *pari passu* à mudança de função sintática nas frases. As armas deixam de ser observadas e passam a sujeitos de sua vontade, ao mesmo tempo em que a natureza vai forçosamente tendo de ceder espaço e força a seus concorrentes.

Analisemos brevemente a gradação por meio da imagem dos canhões. Na primeira estrofe eles aparecem na frase como objeto direto do verbo “testemunhar”.

Meus olhos testemunham **[sujeito]**
 a invisibilidade das ondinas,
 [...]
e os canhões de Amaralina. **[objeto direto]**

Na segunda estrofe, os canhões exercem a mesma função de complemento verbal, porém provocam certa precaução (ou seria medo, receio?) nas pombas, que são o sujeito da frase:

Vou, a passo gnominado,
 pisando a areia fina
 da praia.
Pombas sobrevoam **[sujeito]**
os canhões de Amaralina. **[objeto direto]**

Na terceira estrofe, na emblemática estrofe que assume a impossibilidade de comunhão com a natureza (posto que a vida parece, mas não está completa), a função de

complemento verbal continua, porém há uma nova mudança no poder simbólico e fantasmagórico das armas a ponto de a própria natureza se valer de astúcias para fugir ao controle exercido pela “vigilância” dos canhões, que, embora complementos verbais, já se apresentam vivíssimos a ponto de exigirem da brisa o emprego de artimanha para que não seja por eles notada:

Parece a vida estar completa

na paz que o azul ensina.

A brisa ilude [sujeito]

A vigilância dos canhões de Amaralina. [objeto direto]

Frente ao incremento do poder dos canhões, as forças da natureza não conseguem apagar os traumas da história. No lugar da natureza desfrutável, a melancólica consciência do sujeito lírico ganha enorme peso sobre a história e seus impasses.

Estabelece-se, assim, um indissociável diálogo no poema: de um lado, a natureza, capaz de encantar, seduzir, provocar deleite por alguns momentos; porém, de outro lado, no entanto, continuam vivos os problemas históricos do autoritarismo brasileiro. Como dizia Drummond, sobre a permanência dos rastros traumáticos de sua história pessoal e coletiva, em seu epigramático e assustador “Cemitério de bolso”: “Do lado esquerdo carrego meus mortos, / Por isso caminho um pouco de banda.” (DRUMMOND, 1973, p.282).

Na quarta estrofe, definitivamente os canhões saem dos bastidores da cena e se tornam também protagonistas. No plano sintático, deixam de ser complemento verbal e passam à função de sujeito.

É curioso notar que nesta penúltima estrofe, a frase está travada pelos parênteses, o que não deixa margens para o preenchimento das posições anteriores ou anteriores do ponto de vista sintático:

Nem tua ausência, amor, perturba

esta alegria matutina

onde só há o claro e o suave...

(E os **canhões** de Amaralina?) [sujeito]

Notemos que o efeito causado pelos parênteses é uma brusca pausa do discurso vinda logo após as reticências do efeito sinestésico do “claro e do suave”. Suavidade esta rompida bruscamente pela parede formada pelo sinal gráfico do verso seguinte e da pergunta súbita, com seu início oralizado pela conjunção “e”, que não liga o terceiro verso ao último, mas aos canhões da última estrofe. A fortíssima interrupção no ritmo sereno e controlado do poema instaura um corte definitivo nas pretensas totalizações ou idealizações que a praia e seus componentes idílicos poderiam promover sobre o eu-lírico.

Na última estrofe, o eu-lírico faz um apanhado, um resumo dos elementos naturais que lhe causam um efeito *ducile*, mas sempre incompleto, naquele cenário de “alegria matutina”. De maneira explicitamente consciente, a voz poética joga com algumas das peças apresentadas ao longo das estrofes anteriores, reafirmando a beleza da praia: “Tudo está certo: mar, coqueiros, / aquela nuvem pequenina...” (ESPINHEIRA FILHO, 1998, p.17)

Porém, já é tarde: o jogo literalmente se inverteu, pois os canhões assumem funções sintáticas de sujeito, de comando, de ação, bem como passam a causar incertezas no eu-lírico e no leitor. Tanto assim que o poema, todo cadenciado, termina com uma conjunção adversativa seguida de um violento travessão que impõe outra pausa em seu ritmo, pausa esta mais brusca ainda do que os parênteses da estrofe anterior: “Mas – o que querem na paisagem / os canhões de Amaralina?” (ESPINHEIRA FILHO, 1998, p.17).

Conclusão

No poema “Marinha” instaura-se, ao final de sua leitura, uma forte tensão advinda da condição melancólica e reflexiva do eu-lírico, pois o contraste entre a beleza da praia, tradicional *locus* tropical de nossa literatura, e a incômoda presença dos canhões de Amaralina, indica que a voz poética resiste a apagar da memória os objetos traumáticos da história brasileira antes, durante e após 1964.

Em outras palavras, a presença dos canhões, sobretudo em um poema com uma bela praia como espaço discursivo, causa estranheza no leitor ao não seguir o estabelecido movimento de apagamento de rastros traumáticos, do silenciamento de impasses, como é o caso do autoritarismo que marca o contexto de produção do poema (em plena Ditadura Militar) e da cultura e própria formação da sociedade brasileira. Interessante notar também que “Marinha” permanece um texto que dialoga com seu tempo sem, no entanto, incorrer no discurso raso de fixação de marcas contextuais, evitando assim o datado panfleto. Pelo contrário, sua configuração é a sutileza.

A plena consciência da composição do quadro tropical, com a inextricável presença dos canhões de Amaralina, caminha para o impasse, pois não é possível fruir com monumentos de cultura (e de barbárie) no ambiente.

Outro ponto expressivo do poema aparece na perspectiva do eu-lírico frente à natureza e à história, uma vez que sua reflexão (composta de narração, descrição, com duas interrogações finais) não é maniqueísta ou restrita ao período de produção do poema, posto que os impasses históricos simbolizados nos vigilantes canhões de Amaralina não se iniciaram com o golpe de 64, não findaram com a abertura democrática, e permanecem em aberto.

Assim, o poema instaura a melancolia no lugar da fruição, do prazer físico advindo dos estímulos sonoros, táteis e visuais. O objeto de desejo não será alcançado ou superado, pois a história brasileira, simbolizada e concretizada pelo ferro dos canhões, que custa a se desgastar e desaparecer entre discursos totalizantes, não permite vitoriosos sem sujeitos melancólicos que vão à praia lembrar o que a maresia parece não conseguir apagar.

REFERÊNCIAS

- ADORNO, Th. **Teoria Estética**. Lisboa: Martins Fontes, 1988. p.12.
- ANDRADE, C. D. de. **Fazendeiro do ar**. In:_____. **Poesia e prosa completa**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1973. p.282.
- DANTAS, V.; SIMON, I. Poesia ruim, sociedade pior. **Novos estudos CEBRAP**, n.12, p.48-61, 1985.
- ESPINHEIRA FILHO, R. **Poesia reunida e inéditos**. Rio de Janeiro: Record, 1998.
- HOLLANDA, H. B. de. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Labor, 1976.
- JUNQUEIRA, I. O lirismo elegíaco de Ruy Espinheira Filho. In:_____. **O fio de Dédalo: ensaios**. Rio de Janeiro: Record, 1998. p.72-89.
- MASSI, A. (Org.). **Artes e ofícios da poesia**. Porto Alegre: Artes & ofícios; são Paulo: Secretaria Municipal de Cultura, 1991. p.291.

Artigo recebido em 01/08/2010

Aceito para publicação em 11/11/2010

O DISCURSO DA DISTOPIA NA POESIA BRASILEIRA CONTEMPORÂNEA**THE SPEECH OF DYSTOPIA IN CONTEMPORARY BRAZILIAN POETRY**Paulo ANDRADE²²

RESUMO: O sujeito lírico que emerge de certa poesia brasileira, dos anos 1970 a 1990, dramatiza a descrença na eficácia do discurso poético. As leituras aqui apresentadas têm por objetivo mostrar o desencanto em relação aos projetos de vanguarda fundamentados na utopia e nas experimentações de linguagem. As leituras também apontam a falta de lugar e de sentido para a poesia num mundo banalizado.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia Brasileira Contemporânea; Anos 1970; Anos 1980; Anos 1990; Distopia.

ABSTRACT: The lyrical speaker that emerges from some Brazilian poetry, from 1970 to 1990 years, dramatizes the distrust in the effectiveness of the poetic discourse. The readings that will be presented intend to show the disenchantment with projects based on the utopia and in the language experimentations. The readings also show the poetry lack of place and sense in a banal world.

KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; 70s, 80s, 90s, Dystopia.

a torneira seca

²² Departamento de Literatura. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Vida Social – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Assis – CEP 19806-900 – Assis – SP – Brasil – E-mail: paulo_andrade@vivax.com.br

(mas pior: a falta
de sede)

[...]

a porta fechada

(mas pior: a chave
por dentro)

(PAES, 1973, p.41)

Modernismo e concretismo configuram dois momentos essenciais da cultura brasileira. Imbuídos pelos ideais de progresso e modernização, os poetas desses períodos empenharam-se na atualização da inteligência nacional e na busca permanente da pesquisa formal (ANDRADE, 1979). Com a mudança do cenário político brasileiro, após o recrudescimento do regime militar, em 1968, as relações entre poética e discurso da modernidade, nos moldes como vinham sendo formuladas pelos herdeiros dos dois movimentos, sofrem significativa alteração. A poesia brasileira ganha novas configurações, com evidentes traços de deslocamento e afastamento do modernismo e do concretismo, numa pluralidade de tendências ainda pouco estudadas.

Este ensaio tem por objetivo refletir sobre o desencanto com os projetos de vanguarda, fundamentados na utopia e nas experimentações de linguagem, que sustentaram tanto as propostas antropofágicas dos modernistas dos anos 1920, quanto as manifestações das neovanguardas, nos anos de 1950 e 1960, entre as quais se destaca o concretismo. Centramos a análise em alguns poetas brasileiros que, a partir dos anos 1970, dramatizam certa desconfiança na eficácia do discurso poético como oposição dialética à tradição, à civilização capitalista burguesa e à própria modernidade, que caracterizou, segundo Calinescu (1987), o que se convencionou chamar de estética moderna. Entendendo o modernismo de 1922 e o concretismo de 1956 como manifestações privilegiadas da estética moderna, que também incorporaram em seus projetos várias propostas de experimentalismos de linguagem e de renovação de paradigmas culturais, apresentadas pelos movimentos de vanguarda no início do século

XX, focalizamos alguns poemas de José Paulo Paes, Sebastião Uchoa Leite, Armando Freitas Filho e Regis Bonvicino, que traduzem certo desencanto com tais propostas estético-ideológicas, tematizando a falta de lugar e sentido para a poesia num mundo banalizado pela cultura de massa. Não se entenda, entretanto, que o trabalho esteja propondo que a distopia tenha predominado no período em que se desenvolveu a produção dos poetas abordados, pois tal afirmação ainda seria precipitada. Carecemos de estudos mais sistematizados da produção poética desse período (1970 a 1990), para falar dessa poesia como um todo.

Não é, portanto, o aspecto generalizante da distopia, como força inerente à própria modernidade estética, que aqui se focaliza, mas a sua perspectiva local, sincrônica e pontual, situando-a em momento histórico preciso, dentro da tradição do modernismo brasileiro e, principalmente, do concretismo.

A questão central é o modo como estes poetas se relacionam com o projeto modernizador do concretismo, enquanto movimento típico de vanguarda. A confiança utópica fazia com que as vanguardas, em sua missão transformadora, abdicassem da individualidade de cada poeta em prol de um trabalho grupal que transformaria e beneficiaria a arte de forma universal. Como nos ensina Haroldo de Campos (1997, p.266): “O trabalho em equipe, a renúncia às particularidades em prol do esforço coletivo e do resultado anônimo, é algo que só pode ser movido por motor ‘elpídico’, do grego *elpis* (expectativa, esperança)”.

Ao lado do esgotamento de uma confiança sem limites na modernização, chamamos a atenção para o diálogo que estes poetas promovem não só com as matrizes históricas exaltadas pelos modernistas, mas também com aquelas recalçadas pelo modernismo, como a cultura de massa.

Sem qualquer pretensão de fazer uma retrospectiva histórica do modernismo brasileiro e de seus desdobramentos na poesia contemporânea, este trabalho propõe um recorte, fazendo ressaltar a obra de alguns poetas, cujas obras se desenvolvem no mesmo período, sem que haja entre as mesmas qualquer vinculação de grupo ou de movimento, mas que podem ser agrupadas pela característica em questão: todas manifestam certa dificuldade em adotar um discurso poético confiante na utopia do progresso. O que mobiliza nossa atenção é o fato de os poetas selecionados, embora advindos de uma linhagem construtivo-vanguardista, num determinado momento,

situado aqui entre os anos de 1970 a 1990, passam a evitar os discursos confiantes na renovação ou/e na esperança.

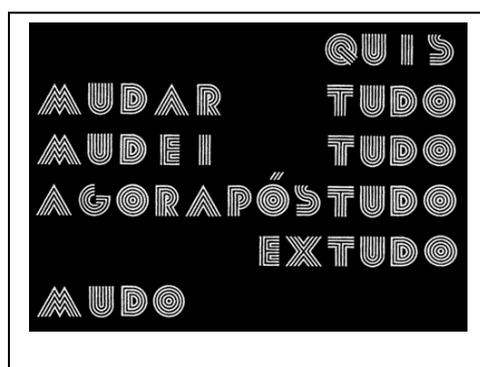
Uma das primeiras manifestações dessa distopia, na poesia brasileira contemporânea, aparece com os poetas da geração marginal, para os quais a ideia do novo encontra-se irremediavelmente ligada ao sistema de consumo do capitalismo, como estratégia da lógica de obsolescência programada, imposta pelos centros de poder e pela indústria dos bens de consumo (SANT'ANNA, 1984). Massacrados pelo sistema político sufocante, os poetas marginais abrem mão do sonho de fundar um mundo novo, que havia alimentando os movimentos de vanguarda, tanto no início do século XX, quanto nos anos 1960, mergulhando no ceticismo irônico.

Em vez de iniciar um novo ciclo de atualização da pesquisa estética ou de adotar um projeto ideológico para a sociedade brasileira como um todo, a geração mimeógrafo opta por um discurso de libertação do corpo e de modificação no comportamento. O **novo**, neste contexto, significava a liberação das repressões, das insatisfações, dos valores morais, familiares e institucionais, como se no âmbito da intimidade e da subjetividade estivesse a resposta para o autoritarismo político que predominava no momento. Menosprezar a ideia de novo, de modernização, passa a ser uma forma de reagir ao sistema. Sobressaem, na produção marginal, o desprezo pela poesia de gabinete e pela cultura livresca, a rejeição por teorizações sobre a composição poética e por toda espécie de formalismo. Desprezando o discurso acadêmico, a poesia deixa as estantes das bibliotecas e procura outras formas de manifestação, valorizando-se o meio de veiculação da poesia e o modo de comunicação com o leitor.

Alguns pontos da poesia marginal como a desconfiança no poder da linguagem, o uso do epigramático, o humor, o antiformalismo, a ausência de um projeto utópico de luta engajada, que convive com a revisitação descomprometida de procedimentos técnicos modernistas e concretistas, a proposta de criação de espaços de resistência dentro do sistema e dentro da própria tradição da modernidade, a adoção de um lugar à margem e de uma postura de desconfiança em relação a instrumentais teóricos totalizantes para a representação e a análise da cultura e da sociedade, fazem dessa

produção poética um dos primeiros germes da sensibilidade lírica contemporânea, que transparece em grande parte da obra dos poetas que vamos focalizar²³.

Não deixa de ser sintomático e paradoxal, senão irônico, que um poema de Augusto de Campos, mentor e principal herdeiro da poética concretista, seja um marco histórico da constatação da crise do projeto das vanguardas. A suspeita em relação à concepção de história como marcha contínua, cujo vetor aponta sempre para o futuro, é anunciada pelo poeta e tradutor, no clássico “Póstudo”, publicado pela primeira vez no suplemento **Folhetim**, em 27 de janeiro de 1985, e que incitou Roberto Schwarz (1987) a escrever um ensaio polêmico que rendeu muitas réplicas e trélicas nos jornais, até mesmo por quem não havia sido convidado para o embate. Vejamos o poema:



O poema é construído a partir de um confronto entre o “eu”, oculto, e “tudo”, o que leva Roberto Schwarz a provocar o poeta concretista dizendo que se trata de uma “fórmula de que a ilusão e o delírio de grandeza são parte estrutural” (SCHWARZ, 1987, p.59). Se lermos o poema, incluindo o sujeito oculto, a partir da coluna da direita, ele ficará assim: eu quis tudo, sendo esta palavra repetida quatro vezes.

²³ Trata-se de uma hipótese de trabalho que desenvolvemos em nossa tese de doutorado, *O poeta espião: a configuração do sujeito em Sebastião Uchoa Leite*, defendida no Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, da FCL-UNESP/Araraquara, em 2005, e que pretendemos continuar desenvolvendo com outros poetas contemporâneos.

Na coluna da esquerda, o poeta explora as flexões do verbo “mudar”, no sentido de transformar: “eu quis mudar”, “eu mudei”, “eu mudo”. O último verso pode ser lido tanto como capacidade de transformação do sujeito, (“eu mudo”), quanto de incomunicabilidade, de afasia (“eu, mudo”), o que poderia ser interpretado como negação da capacidade de mudança. Nesta segunda leitura está exposta a consciência dos limites do projeto totalizador das vanguardas que, no jogo incessante de negação, sofre seu próprio ocaso, como teoriza Octavio Paz (1984, p.201), um dos primeiros a discorrer sobre a suspeita de que “a estética da mudança não é menos ilusória que a da imitação dos antigos”. O beco-sem-saída em que entrou a categoria do novo abre espaço para a “pluralização das poéticas possíveis”, como define Haroldo de Campos (1987, p.268).

Alguns anos antes, porém, o poema de José Paulo Paes, “Termo de responsabilidade”, já anuncia esse silenciamento:

mais nada
a dizer: só vício
de roer os ossos do ofício

já nenhum estandarte
à mão
enfim a tripa feita
coração

silêncio
por dentro sol de graça
o resto literatura
às traças!

(PAES, 1973, p.58).

Resta ao poeta o hábito de escrever para cumprir os ossos do ofício, pois não se tem mais nenhuma bandeira ou crença a defender. A constatação se dá numa tensão interna e externa, num misto de vazio por não ter nada a dizer (“silêncio por dentro”) e o anseio de olhar para a vida natural, vista como oblação: “O sol de graça”. Espécie de *carpe diem* que exclui a moderação. Mas, a indeterminação de sentido, provocada pela fratura dos versos permite-nos ler a última estrofe como pressão das forças externas sobre o indivíduo. Ou seja, o estado de silêncio advindo das contingências históricas incita o sujeito a buscar saída, por meio da liberdade individual, no espaço da imaginação criadora. Por dentro há sol de graça, leitura que é reafirmada por Biella (2008, p.28):

Liberto da tentativa de fundir o grande desejo de uma justiça coletiva com a realização de sua satisfação privada, não há essência *versus* aparência (ou quaisquer outros dualismos metafísicos), natureza intrínseca, verdade, muito menos uma estrutura contínua (ou eterna) escondida atrás do transitório e do contingente.

As duas leituras provocam os mesmos efeitos de sentido: a renúncia ao esforço coletivo em favor da individualidade. Em vez de buscar o novo, os poetas em foco reativam a tradição, ao recontextualizarem e reelaborarem a linguagem de certas convenções literárias. Trata-se de uma poesia que traduz o impasse entre não romper com a tradição, nem tampouco posicionar-se como seguidor de procedimentos típicos das vanguardas e do modernismo.

Outro exemplo desse diálogo é o poema “Última forma”, de Armando Freitas Filho (1988, p.28), publicado em *De cor*. Segundo Celia Pedrosa, este é um poeta que “redesenha o legado de nossa estética moderna e sinaliza os vínculos com seu próprio tempo” (PEDROSA, 2003b, p.1), o que pode ser conferido no poema:

Poe. Pound. Pós.
Baudelaire entra no ar
como uma bandeira.

Somos esses passos
perdidos no deserto:
neste lugar-comum nenhum
em pedaços.
Nem sumários.
Sumimos, sim
na sombra, no suor
e o boom do sol
– nu, solo, martelo –
Com sua nota de luz
é a última ondalarme
que chega no espaço
no começo deste chão
em que vou cortando tudo
com uma faca cega.

Ao mesmo tempo em que incorpora a tradição moderna, o eu-lírico se reconhece perdido por entre labirintos e fragmentos da história. Sobrevivente no universo contemporâneo, sentindo-se parte da “última ondalarme”, o poeta segue um movimento errante, recolhendo tudo que consegue cortar com sua “faca cega”, metáfora da falta de precisão com que vai recortando fragmentos do contexto. Há, de fundo, uma consciência de que a rebeldia se converteu num procedimento vazio, uma espécie de repetição ritual, em que a crítica se transforma em retórica e a transgressão em cerimônia (PAZ, 1984).

O impasse com a tradição evidencia-se também no embate do poeta com a linguagem da poesia e a impossibilidade de dizer, provocada pelo sentimento de permanente defasagem no tempo. No poema metalinguístico “Sósia da cópia”, Régis Bonvicino (1983, p.9) questiona a função da poesia e a dificuldade de instaurar um novo discurso:

para que
 fazer poesia?
 [...]

se em mim
 fio e pavio
 do óbvio
 epígono sim
 «inocente» inútil
 [...]

em vez de ácido
 água com açúcar
 [...]

por que
 poesia?

se sou
 personagem de bijuteria
 palavra de segunda mão
 tradução da tradução da tra

Desde o título, misto de ironia e lamento, o poeta acena para a impossibilidade de ser um instaurador de discursos ou de fundar uma nova tradição. Como nos ensina Benjamin (1975), para viver a modernidade é preciso ter uma formação heroica. O ato de heroicidade está intimamente relacionado com a figura do artista. Ele, o artista, é um herói na concepção do mito do herói fundador e, por isso, criação artística demanda um esforço físico. Não por acaso, Baudelaire é a grande expressão do herói da modernidade, pois, segundo Benjamin, é quem melhor traduz a experiência do choque.

É acreditando em sua incumbência que o artista adota uma postura combativa e guerreira para lutar pela destruição do velho e instaurar o novo, preparando o caminho para os que estão por vir. No poema acima, o eu-lírico constata a sua impotência e a sua impossibilidade de ser fundador de discursos, pois é um “sósia”, não de si mesmo, mas da “cópia”, um “personagem de bijuteria / palavra de segunda mão / tradução da tradução da tra”.

Esta desconfiança na eficácia do discurso poético não é nova, tendo sido muito recorrente já em Drummond, por exemplo, mas nos anos 1980 ela ganha novas configurações, com os reflexos dos anos 1970: a crise das ideologias, a falência da ação contestatória na França e na Alemanha, e, no Brasil, a falência dos movimentos políticos, que ocasionaram o enfraquecimento da função utópica e o poder de subversão das vanguardas.

Dá que é possível encontrar vínculos entre esse discurso de rarefação e o descentramento do sujeito na contemporaneidade, como se pode ler em “Ego”, de Régis Bonvicino (1996, p.11):

Ego desprega

sereia e caveira

Narciso

de um eu

impreciso Bosch

na altura da clavícula

Espécie de *cogito*

do signo incógnito

Homem sem sombra

Na pele,
corpo em torno do quase nada

Se a estranha junção do primeiro verso, “sereia e caveira”, provoca o efeito surpresa no leitor, também metaforiza esta beleza de fundo falso, ou beleza vazia que constitui uma das experiências desse “homem sem sombra”, desse “Narciso impreciso”, deslocado de qualquer centro que lhe possa conferir um sentido fixo sobre si e o mundo.

Retomando Armando Freitas Filho, vemos que, em sua obra, a atmosfera de esgotamento ganha contornos ainda mais sufocantes, como se pode ler em “Sem acessórios nem som”, de 1988, publicado em *Cabeça de Homem* (2003, p.480):

Escrever só para me livrar
De escrever.
Escrever sem ver, com riscos
Sentindo falta dos acompanhamentos
Com as mesmas lesmas
E figuras sem força de expressão.
Mas tudo desatina:
O pensamento pesa
Tanto quanto o corpo
Enquanto corto os conectivos
Corto as palavras rentes
Com tesoura de jardim
Cega e bruta
Com facão de mato.
Mas a marca deste corte
Tem que ficar
Nas palavras que sobraram.

Continuou nas margens, nos talos

No atalho aberto a talhe de foice

No caminho de rato.

Ao contrário de Régis, que, em “Sósia da cópia”, escreve para legitimar a invalidade do ato de escrever, os versos, a um tempo tensos e vertiginosos de Armando também são paradoxais, mas de um outro modo, assumindo o desgaste da linguagem. Escreve, pois, “Com as mesmas lesmas / E figuras sem força de expressão”. De modo urgente e brutal, escreve para se livrar do ofício. Mas, se é para escrever que seja com “tesoura cega”, “facão de mato” ou a “talhe de foice”, afastando qualquer possibilidade de pureza ou monumentalidade, mas, ao contrário, evidenciando as marcas das contingências, do tempo vivido, incerto e aflito, como um “caminho de rato”. O sujeito cindido não sublima suas cicatrizes em busca de transcendências, antes as expõe. A escrita vital e visceral de Armando, feita de riscos, funciona como estratégia de sobrevivência neste estado de sítio que se transformou a poesia dos anos de 1970 a 1990.

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, M. de. O movimento modernista. In:_____. **Aspectos da literatura brasileira**. 6.ed. São Paulo: Martins, 1979. p.231-55.
- BENJAMIN, W. A Paris do Segundo Império em Baudelaire. In:_____. **Charles Baudelaire, um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1995. p.9-102.
- _____. A modernidade. In:_____. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1975. p.7-36.
- BIELLA, J. C. **Um ironismo como outro qualquer**: a ironia na poesia de José Paulo Paes. São Paulo: UNESP, 2008.
- BONVICINO, R. **Ossos de borboleta**. São Paulo: 34 Letras, 1996.
- _____. **Sósia da cópia**. São Paulo: Max Limonad, 1983.
- BOSI, V. Objeto urgente. In: FREITAS FILHO, A. **Máquina de escrever**: poesia reunida e revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003. p.5-23.

CALINESCU, M. **Five faces of modernity**: modernism, avant-garde, decadence, kitsch, postmodernism. Durham, N.C.: Duke University Press, 1987.

CAMPOS, A. de et. al. **Teoria da poesia concreta**: textos críticos e manifestos 1950-1960. São Paulo: Brasiliense, 1987.

CAMPOS, H. de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: _____. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.268-69.

FREITAS FILHO, A. **Máquina de escrever**: poesia reunida e revista. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2003.

_____. **De cor** (1983-1987). Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1988.

KUJAWSKI, G. de M. **A crise do século XX**. São Paulo: Ática, 1988 (Temas, 7).

PAES, J. P. **Meia palavra**. São Paulo: Cultrix. 1973.

PAZ, O. **Os filhos do barro**: do romantismo à vanguarda. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

_____. **Signos em rotação**. Trad. Sebastião Uchoa Leite. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PEDROSA, C. Poesia, lucidez e impasse. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 3 mai. 2003a. Idéias, p. 4.

_____. Poeta definitivo. **Jornal do Brasil**, Rio de Janeiro, 29 nov. 2003b. Idéias, p.1.

SANT'ANNA, A. R. de. Aspectos psicológicos e ideológicos da vanguarda. **Letras**, Rio de Janeiro, n.2, p.134-53, 1984.

SCHWARZ, R. **Que horas são?** São Paulo: Companhia das Letras, 1987. p.57-66.

Artigo recebido em 27/07/2010

Aceito para publicação em 18/09/2010

A ORFEU, DOIS POEMAS DA ESTRANGEIRA

TO ORPHEUS, TWO POEMS FROM THE FOREIGNER

Antônio Donizeti PIRES²⁴

RESUMO: A poesia de Dora Ferreira da Silva (1918-2006), de modo *sui generis*, atualiza o Orfismo milenar, seja pela reiterada presença do mito de Orfeu, a presidi-la; seja pelos poemas dedicados aos principais mitos do panteão órfico (verdadeiros “hinos” a Dioniso, Ártemis, Hécate e, sobretudo, Apolo, Deméter e Perséfone Koré); seja pela adesão da poeta aos postulados dessa milenar tradição de conhecimento poético e esotérico. Este estudo almeja, a partir do exposto, o estudo crítico-analítico de dois poemas de Dora dedicados propriamente ao ciclo mítico do vate lendário: “Orfeu” (de *Uma via de ver as coisas*, 1973) e “Canto órfico” (de *Poemas da estrangeira*, 1995).

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Mito e poesia; Orfeu e Orfismo; Análise e interpretação.

ABSTRACT: *Dora Ferreira da Silva's poetry (1918-2006), in a sui generis way, renovates the millenary Orphism by the reiterated presence of Orpheus myth, by the poems dedicated to the main Orphic Pantheon myths (genuine 'hymns' to Dionysus, Artemis, Hecate and mainly to Apollo, Demeter and Persephone Kore) or by the poet's adherence to the postulates of this millenary tradition of poetic and esoteric knowledge. This study aims the analytical-critical study of two Dora's poems which were dedicated to the mythical cycle of the legendary poet: 'Orpheus' (from Uma via de ver as coisas, 1973) and 'Orphic chant' (from Poemas da estrangeira, 1995).*

²⁴ Departamento de Literatura. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP), campus de Araraquara – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil – E-mail: adpires@fclar.unesp.br

KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; Myth and poetry; Orpheus and Orphism; Analysis and interpretation.

A paulista Dora Ferreira da Silva (1918-2006) iniciou sua trajetória poética na década de 1940, mas só começa a publicar nos anos 70: seu primeiro livro, *Andanças* (Prêmio Jabuti, 1970), colige poemas de 1948 a 1970, e é logo seguido de *Uma via de ver as coisas* (1973); *Menina seu mundo* (1976); *Jardins/Esconderijos* (1979); *Talhamar* (1982; Menção Honrosa do Pen Centre); *Retratos da origem* (1988); *Poemas da estrangeira* (1995; Prêmio Jabuti, 1996). Estes sete volumes foram juntados, em 1999, na *Poesia reunida* (Prêmio ABL de Poesia, 2000), à qual a poeta acrescentou os inéditos *Poemas em fuga* (datados de 1997). À *Poesia reunida* vieram somar-se *Cartografia do imaginário* (2003) e *Hídrias* (2004); e após a morte da artista vieram a público *O leque* (2007), *Appassionata* (2008) e *Transpoemas* (2009). Além de poeta, Dora foi ensaísta, editora da revista *O cavalo azul* (anos 70) e tradutora (são célebres suas traduções das *Elegias de Duíno*, de Rilke, e dos poemas que acompanham a *Estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich, além de ter vertido para vernáculo poemas de San Juan de la Cruz, Angelus Silesius, T. S. Eliot ou D. H. Laurence, bem como parte considerável da obra do psicanalista C. G. Jung).

Publicada, a obra de Dora Ferreira da Silva desde o princípio chamou a atenção de seus pares (José Paulo Paes, Ivan Junqueira, Cassiano Ricardo, Carlos Drummond de Andrade), de parte da crítica (Euryalo Cannabrava, Nogueira Moutinho, José Augusto Seabra, Constança Marcondes Cesar) e do filósofo tcheco Vilém Flusser, que viveu no Brasil, conviveu com Dora (ela própria foi casada com o filósofo Vicente Ferreira da Silva), traduziu-lhe alguns poemas para o alemão e a ela dedicou estudos onde acentua a importância do símbolo e do sagrado em sua poesia, chegando a afirmar que seus poemas são preces que conectam, simbolicamente, o eu-lírico ao transcendente e ao atemporal, e não às coisas ou aos objetos do mundo. Embora estes, a meu ver, acabem tocados pela premência de comunhão, revelação e transcendência que são patentes na poesia de Dora, nutrida pela adesão a um conhecimento solar órfico (conforme postula

José Paulo Paes) onde sobressaem o canto, o cantar e o cântico de chamamento dos homens à essência.

No ensaio inédito “O canto órfico de Dora Ferreira da Silva”²⁵, pude encetar os seguintes movimentos: a) avaliei parte da fortuna crítica dedicada à artista, compulsada em sua *Poesia reunida*; b) percorri sua obra com vistas à análise do modo *sui generis* por que a poeta paulista atualiza o orfismo, seja pela reiterada presença de Orfeu em sua poesia, a presidi-la; seja pelos poemas dedicados aos principais mitos da teogonia órfica (verdadeiros hinos a Dioniso, Ártemis, Hécate e, sobretudo, Apolo, Deméter e Perséfone Koré, comparáveis, em clave dialógica **sacro-intertextual**, aos anônimos *Hinos órficos* atribuídos a Orfeu); seja pela adesão da poeta aos postulados dessa milenar tradição de conhecimento poético e esotérico, mormente em seus aspectos solares, luminosos, apolíneos; c) analisei mais demoradamente “Órfica”, evidente metapoema que detém um significado expressivo no conjunto da obra da autora, pois aparece em *Uma via de ver as coisas* (1973), *Poemas da estrangeira* (1995) e *Hídrias* (2004); d) salientei que a premência de comunhão, revelação e transcendência características da poesia de Dora também se revela em seu apreço pelas outras artes (a música, sobretudo, mas também a escultura, a pintura, a dança, a cerâmica); em sua voluntária participação na família poética tutelar de Rilke, Hölderlin, Blake, Fernando Pessoa, Guimarães Rosa, Carlos Drummond de Andrade; em sua perfeita equação entre os aspectos inspirados e artesanais da poesia, uma vez que sua concepção poética (discernível em incontáveis metapoemas) inclui a ideia de poesia como canto e revelação, acúmulo de vivências pessoais, forma específica de conhecimento intuitivo e prazer estético – e menos um programa a ser racionalmente cumprido. Ou seja, a obra da autora, neste particular, parece apontar para a impossibilidade da originalidade e da novidade romântico-vanguardista a qualquer custo, bem como acusa sutilmente a instrumentalização da linguagem e da própria poesia lírica, na modernidade: pois, para além de **coisas materiais e concretas**, racionalmente construídas, a linguagem e a poesia servem, à autora, como **canto propiciatório**, meio de ligação com o sagrado, forma eficaz e efetiva de conhecimento superior, que ultrapassa o apenas conceitual. Tal

²⁵ PIRES, A. D. O canto órfico de Dora Ferreira da Silva. **Inédito**. Araraquara, SP: digitado, 2010.

concepção poética é claramente perceptível no poema que abre *Jardins/Esconderijos*, “Poetas e insetos”:

Gravamos nas folhas (como insetos)
signos arbitrários
futuros dicionários
para aprendizes de símbolos.

O céu é transparente como
as lentes dos óculos
e a terra se adorna
como as belas mulheres.

Subimos a escada platônica
descemos a escada plutônica
escrevendo entre dois amores
a modo de insetos nas folhas
para gerar sem fim
outras flores
outras fomes.

(SILVA, 1999, p. 137).

O poema, em versos livres e brancos e sutil musicalidade (apoiada inclusive nas rimas ocasionais, toantes e consoantes), é um claro programa do ideário estético de Dora, pois une inspiração e construção: escreve-se para gerar, moldar “outras flores” (as ausentes de todos os buquês, diria Mallarmé) e “outras fomes”, que questionem inclusive a flor real e a fome material imediata, nem sempre satisfeita. Assim, apoiado

na comparação do trabalho necessário (e natural) do poeta com o do inseto, o texto exacerba tanto a fragilidade e a delicadeza da escrita, a criação dos “signos arbitrários” (os símbolos) e o próprio tipo de leitor que lhe convém (“aprendizes de símbolos”), quanto o movimento (simbólico, de ligação) do poeta entre o mundo ideal platônico, inteligível (“Subimos a escada platônica”), e o mundo humano, sensível (onde é patente não a valorização da realidade imediata – ou esta, de aparência fugidia, é apenas degrau para o Arcano –, mas a realidade essencial, sagrada, que somente o conhecimento órfico pode proporcionar – “descemos a escada plutônica”).

Compreende-se, pelo exposto, que a **poesia-oração** de Dora Ferreira da Silva, ao fundamentar-se no sagrado, apresenta ao menos cinco faces interdependentes, amalgamadas no todo do poema e discerníveis pela análise: a) **inspiradamente**, a poeta considera-se um **veículo** para a Poesia, que através dela se manifesta; b) tal postura revela o poeta como um oficiante do obscuro, um **iniciado** nos mistérios, um adepto da **sabedoria ancestral órfica** (que lhe é revelada, inclusive, como epifania); c) a presença divina não está apenas na tematização dos deuses e mitos gregos como Perséfone ou Orfeu, do Deus cristão, da figura de Cristo, dos anjos, dos santos ou dos ícones de São Francisco, mas numa visão que, assumindo o **panteísmo**, os insere na natureza (que é uma força telúrica, manifestada através de realidades como o sol, o mar, o rio, a flora, a fauna, a montanha, ou através da adesão aos quatro elementos – terra, fogo, ar e água); d) este conjunto de qualidades evidencia que a poesia da autora ultrapassa a mera tematização do sagrado, pois **se quer sagrada** (ou melhor, **mítico-telúrico-sagrada**), concatenada a realidades atemporais, essenciais, trans-humanas; e) enfim, sua poesia ultrapassa a simples experiência místico-religiosa, pois se configura efetivamente em poemas construídos e representa, nos quadros do orfismo, a plena integração de seus dois deuses cultuais mais importantes, Apolo e Dioniso.

No ensaio citado pude constatar, através da análise, os variados modos por que estes dois deuses do panteão órfico atravessam a obra inteira de Dora Ferreira da Silva, ao lado de Perséfone e Deméter, bem como evidenciei as incontáveis reminiscências, alusões e ressonâncias de Orfeu na poesia da artista, sempre tomado como força tutelar a presidi-la: “A irrupção do Poema é o silvo que Apolo harmoniza e Orfeu faz cantar.” (SILVA, 2004, p.28; poema “A Sibila”). Para este ensejo, a fim de aprofundar a

compreensão do orfismo personalíssimo da autora, pretende-se fazer o estudo de dois poemas seus dedicados propriamente ao ciclo mítico de Orfeu. São eles: “Orfeu” (de *Uma via de ver as coisas*, 1973) e “Canto órfico” (de *Poemas da estrangeira*, 1995). O segundo, embora publicado posteriormente, também é de 1973, razão por que me valho dele para iniciar a análise:

I

A lira calou-se meus dedos tremem
como anciã a quem faltassem lágrimas
não ousou forçar outra canção.

Cobre-se a natureza de um véu
os olhos de Eurídice não voltarão a rir
nos torvelinhos da luz.

A erva sem flores
vazios os ninhos o canto emudece.
Folhas resistem ao vento
e na cabana do lenhador o pão endurece.

Quisera estender as mãos recolher a lira
por piedade dos homens e da natureza.

Ai de mim sem as pérolas do pranto
ai de mim sem as pérolas do canto.

No Hades Eurídice rasga a veste mortuária
e clama aos deuses alheados.

Os pássaros eram outrora aprendizes do meu peito

tateiam agora como cegos perdidos de seu canto
na grossa fuligem. Espinhos pedras cipós
de ácidos venenos por todos os caminhos
ferindo os pés perdidos.

II

Perséfone em seu trono desvia o rosto.
À beira do rio o citaredo depõe a lira
o vento trespassa-lhe os cabelos e em redemoinho dispersa
seu queixume. A deusa estende a destra
pesada de anéis: ‘Vai, não perturbes
o sono das papoulas, não assustes o rebanho emudecido
nem agites a fimbria de suas túnicas. Vai...’

Como da noite antiga os rios correram
abrandando a rispidez de Gaia,
dos olhos de Orfeu escorre o pranto
e dessedenta a garganta do Hades.
O infecundo fecunda-se, abrem-se pétalas,
intumesce o caule da lira adormecida – sua floração
desponta e craveja as trevas com seu pólen.

Choram as pedras. Ao áspero ao inerme
a música tange e enleia.
Em procissão arrasta árvores raízes ao ar pássaros,
do sono desperta os metais;
move-se o todo elos de uma só corrente:

rochedos, áspides dóceis à amorosa lira.

Eclodem cálices e um só pedido regurgita,
estremecendo a mansão: 'Eurídice, vem...'

III

Envolta em sua túnica
os cabelos retêm ainda folhas da longa travessia
só os olhos cintilam tocados pela música
golpe agitando a vaga sidérea de seu corpo;
em seus lábios um nome desperta: 'Orfeu...'

Cantam rios ventos murmuram
gritos de pássaros rasgam a neblina
a chuva lava as pedras, a terra enegrecida
e se mistura ao pranto de Orfeu: 'Eurídice, vem...'
Consumidas pelo canto soltaram-se as amarras
da morte. Conduzida por Hermes a pálida flor caminha.

IV

Não fora o tumulto de seu peito
à luz Orfeu a levaria. Mas que força terrível
desfez o sacro juramento? Ele a perdeu mais uma vez
para sempre avançando para a morte como se vida fora.
A neblina tudo ocultou piedosamente.

Vida e morte irmãs gêmeas se tornaram.

(1973)

(SILVA, 1999, p.307-308).

Poema longo, “Canto órfico” está disposto em quatro partes, e cada uma delas apresenta estrofação irregular, em quantidade ou em número de versos (na parte I, tem-se quatro estrofes de 6, 4, 6 e 5 versos; na II, quatro estrofes de 7, 7, 6 e 2 versos; na III, duas estâncias de 5 e 6 versos; na IV, duas de 5 e 1 verso, respectivamente). A primeira parte apresenta o total de 21 versos; a segunda, 22; a terceira, 11; a quarta, 6 (o que totaliza 60 versos): esta disposição formal indica que o poema mantém do princípio ao fim seu tônus dramático, em consonância com a dor, a incerteza, a angústia e a precária esperança de Orfeu: aquelas se adensam, em *crescendo*, nas partes I e II, são amainadas nas três estrofes finais da parte II (o canto do bardo faz rebrotar a vida no Hades e ainda comove Perséfone, que lhe devolve a amada) e mais ainda pela vaga esperança de reconquista (parte III), mas esta se frustra por culpa do próprio Orfeu, que olha para trás e desobedece ao interdito da deusa infernal (parte IV). O acúmulo dramático das partes I e II (28 versos) é ilusoriamente sofreado nas três estâncias finais da parte II (15 versos) e na parte III (11 versos), para então atingir seu ápice no desfecho trágico-patético inevitável da parte IV (6 versos), cujo monóstico final sintetiza a equação vida/amor x falta/morte, condição de Orfeu e base fundamental da poesia lírica: “Vida e morte irmãs gêmeas se tornaram.” A tensão dramática é evidente, portanto, já no número de versos que compõem, na estrutura do poema, os polos do conflito: 28 versos (parte I e primeira estrofe da parte II) x 26 versos (estâncias 2, 3 e 4 da parte II e parte III), em doloroso desenlace na brevidade concentrada da parte IV (6 versos).

As estrofes compõem-se de versos livres e brancos, em vários dos quais (talvez para dar relevo à laceração do poeta) se constata o acúmulo de ações ou objetos pela supressão das vírgulas (“A lira calou-se meus dedos tremem”; “Espinhos pedras cipós / de ácidos venenos”; “As áspero ao inerme / a música tange e enleia.”). A musicalidade dos versos é sutil, e sua base rítmica livre e quebrada tem o apoio expressivo mais das aliterações e das assonâncias, inclusive em rimas toantes interna e externamente aos versos, com destaque para a vogal “i” (“pássaros”; “metais”; “lira”; “regurgita”; “túnica”; “música”; “travessia”; “neblina”; “enegrecida”; “Eurídice”), e menos das

rimas consoantes, também internas e externas (“emudece”; “endurece”; “pranto”; “canto”; “Consumidas”; “conduzida”). Um exemplo flagrante (que revelaria, na estrutura do poema, a débil esperança de Orfeu em resgatar a amada) está em toda a parte III, em que o caminhar de Eurídice para fora do Hades, acompanhando Orfeu, parece tropeçar nas oclusivas surdas (“p”, “t”, “c”) e sonoras (“b”, “d”, “g”), nas constrictivas fricativas surdas (“f”, “s”, “ss”, “c”, “ch”) e sonoras (“v”), ou ainda na nasal sonora “m” e na vibrante “r” (embora as vogais nasais e as fechadas “u”, “o”, “e”, no trecho, sejam menos usadas que as límpidas e abertas “a”, “e”, “o” e “i”, são elas, combinadas com as aliterações, que adensam a dificuldade da empreitada e fragilizam a esperança do poeta lendário): “Envolta em sua túnica / os cabelos retêm ainda folhas da longa travessia / só os olhos cintilam tocados pela música / golpe agitando a vaga sidérea de seu corpo; / em seus lábios um nome desperta: ‘Orfeu...’ // Cantam rios ventos murmuram / gritos de pássaros rasgam a neblina / a chuva lava as pedras, a terra enegrecida / e se mistura ao pranto de Orfeu: ‘Eurídice, vem...’ / Consumidas pelo canto soltaram-se as amarras / da morte. Conduzida por Hermes a pálida flor caminha.”

O sutil trabalho de construção e de sentido está também nos versos paralelísticos da terceira estrofe da parte I, que evidenciam a fonte do sofrimento de Orfeu e a fonte de sua própria poesia: “Ai de mim sem as pérolas do pranto / ai de mim sem as pérolas do canto.” Constata-se, por estes versos, que na primeira parte tem-se a voz do ancestral Orfeu, enquanto nas três últimas o eu-lírico atemporal, narrador privilegiado, adentra o Hades, acompanha o desenrolar das ações e nos conta/revela, em reescritura piedosa e aderente, a sempiterna presentificação do mito. Tal presentificação é clara nos tempos verbais (presente do indicativo) que vão vincando, principalmente, os três primeiros segmentos do poema. Este se ancora, sobretudo, em verbos de ação, embora representativos, em sua maioria, de ações negativas: “não ousou forçar outra canção”; “o canto emudece”; “o pão endurece”; “tateiam agora como cegos perdidos de seu canto” (parte I); “Perséfone em seu trono desvia o rosto”; “o citaredo depõe a lira” (parte II). Interessa observar, contudo, que no final da parte II e em toda a parte III, os verbos de ação (sempre no presente do indicativo) se tornam mais positivos, reiterando o amor e a dedicação que movem Orfeu e, claro, a transformação que seu canto/música opera em Perséfone e em todo o sombrio Hades, que refloresce: “dos olhos de Orfeu escorre o pranto / e densedenta a garganta do Hades. / O infecundo fecunda-se, abrem-se pétalas, /

intumesce o caule da lira adormecida – sua floração / desponta e craveja as trevas com seu pólen. // [...] a música tange e enleia. [...] Eclodem cálices e um só pedido regurgita” (parte II, estrofes 2, 3 e 4); “os olhos cintilam / [...] em seus lábios um nome desperta [...] Cantam rios ventos murmuram / [...] a chuva lava as pedras / [...] a pálida flor caminha.” (parte III).

Todavia, coerente com o afirmado acima, a parte IV (de desenlace do drama que dilacera Orfeu), se ancora em tempos verbais do passado (mais-que-perfeito – “fora”; futuro do pretérito – “levaria”; pretérito perfeito – “desfez”, “perdeu”, “ocultou”, “se tornaram”), cujos verbos voltam novamente a enfatizar as ações negativas, de perda, angústia e luto irremediáveis: “Não fora o tumulto de seu peito / à luz Orfeu a levaria. Mas que força terrível / desfez o sacro juramento? Ele a perdeu mais uma vez / para sempre avançando para a morte como se vida fora. / A neblina tudo ocultou piedosamente. // Vida e morte irmãs gêmeas se tornaram.” Tais verbos e tais tempos verbais (o pretérito perfeito, sobretudo), conclusivos, como que fecham para sempre a ação e a história mítica, embora apontem para seu presente perpétuo (afinal, está-se no terreno do mito), circularmente atando o último verso da parte IV com o primeiro da estrofe de abertura da parte I: “A lira calou-se”.

As quatro partes de “Canto órfico” compõem, com clareza, a narrativa mítica dos sofridos amores de Orfeu e Eurídice; narrativa a que subjaz o poder (órfico) da poesia, revelado em várias passagens do alusivo metapoema. Atendo-nos, por ora, à narrativa, recordemos rapidamente o ciclo mítico completo de Orfeu, pois o poema de Dora Ferreira da Silva privilegia apenas um de seus mitemas constitutivos:

Segundo os manuais de Mitologia, Orfeu, filho do deus Apolo e da musa Calíope (ou desta com o rei trácio Éagro, em algumas versões), é o mais célebre e importante poeta lendário da Grécia, cujo panteão inclui ainda Tâmiris, Museu, Lino, Aríon, Anfíon. O canto mavioso de Orfeu fazia com que os elementos da natureza, as feras e os homens parassem para ouvi-lo, seduzidos pelo divino dom do belo rapaz. Este aspecto mais geral completa-se com os três mitemas fundamentais que perfazem o ciclo mítico do semideus: a) a viagem ao lado dos Argonautas em busca do Velocino de ouro, quando sua função é tanger a lira e cantar a fim de afastar as muitas ameaças da empreitada; b) o casamento com a ninfa Eurídice, a morte desta e a catábase de Orfeu

ao Hades, onde, através da beleza de seu canto consegue comover e demover os deuses infernais, que lhe devolvem a esposa com a condição de que não olhe para trás (mas o poeta infringe o interdito, Eurídice desaparece nas trevas para sempre e Orfeu volta a terra desolado); c) a própria morte do vate, estraçalhado pelas enciumadas bacantes da Trácia (a versão mais difundida).

Dos três mitemas, o primeiro (épico) foi tema e motivo de várias epopeias, como as anônimas *Argonáuticas órficas* (atribuídas ao próprio Orfeu) e os poemas de Apolônio de Rodes ou de Valério Flaco; os outros dois mitemas (mais líricos e dramáticos) nos legaram, desde o período helenístico grego e mormente a partir da obra dos poetas latinos Ovídio e Virgílio, uma pletera considerável de poemas líricos, poemas dramáticos, dramas, tragédias, tragicomédias, comédias, contos e romances, óperas, pinturas, esculturas, filmes... Embora óbvio, penso ser importante destacar que os três mitemas fundamentais que constituem o mito de Orfeu se coadunam perfeitamente aos três grandes gêneros literários (Épico, Lírico, Dramático), com privilégio das interseções entre o Lírico e o Dramático, e menos destes com o Épico. No caso de Dora Ferreira da Silva, seu poema reescreve, mais uma vez, o segundo mitema (a história dos sofridos amores de Orfeu e Eurídice), e esta preferência atesta sua dedicação exclusiva à poesia lírica – o que se completa com a tematização da morte de Orfeu (terceiro mitema) no próximo poema. Ambos os aspectos, somados, evidenciam que é da junção dos dois mitemas que se nutre e se justifica a poesia da autora, o que vem de encontro à considerável importância que a figura de Orfeu, poeta lírico exemplar, desempenha no todo de sua obra poética.

Por privilegiar a narração dos amores baldados de Orfeu e Eurídice, é natural que se possa extrair do poema “Canto órfico” alguns princípios fundamentais da narratividade: a) o tempo cronológico (evidente no desenrolar das ações de perda, tentativa de resgate e desenlace); b) o tempo psicológico (evidente na caracterização do angustiado Orfeu); c) o tempo mítico (no qual a narrativa desemboca, pois, circularmente, sua função é presentificar, mais uma vez, a história do mito, seus valores constitutivos e sua origem e condição de presente perpétuo); d) o espaço onde se desenrolam as ações (o ambiente soturno onde se encontra Orfeu, cuja desolação é similar ao sentimento do amante; o Hades, que se transforma pela ação do músico divino; a saída do Hades); e) a perspectiva do ponto de vista ou focalização (na primeira

parte do poema, o próprio Orfeu; nas demais, uma voz lírico-narrativa que conhece a história e se compadece da desdita dos amantes); f) enfim, a caracterização, sempre dramática, das personagens que atuam na narrativa (Orfeu, Eurídice e Perséfone). Com tais recursos (equilibrados com os propriamente poéticos) é que se rememora e se reescreve, a modo de exemplo, a história do infeliz amante, em que amor e morte, sofrimento e perda, ausência e luto convergem para o aprendizado e para o conhecimento mais dilacerador, através dos componentes poesia e música: na parte I, a desolação de Orfeu após a morte de Eurídice; na segunda, sua catábase aos Infernos, que se transformam pela ação poética e de onde ele consegue resgatar a amada (parte III); na quarta e última, a desobediência do semideus ao preceito de Perséfone de que não olhe para trás acarreta-lhe a perda definitiva, a segunda morte de Eurídice (“Ele a perdeu mais uma vez / para sempre avançando para a morte como se vida fora.”). Devolvido a terra, Orfeu entrega-se ao sofrimento e à solidão mais extremos, pois enfim está completo o conhecimento de si mesmo e o conhecimento da essência da poesia lírica: embora calada a lira, “Vida e morte irmãs gêmeas se tornaram.” Num sentido simbólico (órfico e metapoético) pode-se dizer que Eurídice (a Poesia) é encontrada fugazmente, mas sua apreensão (no poema) se concretiza na geminação indissociável entre vida/morte, falta/completude, desejo/ausência, voz/texto escrito.

Chama a atenção, em “Canto órfico”, a presença de Perséfone a reinar sozinha no Inferno (“Perséfone em seu trono desvia o rosto. / [...] A deusa estende a destra / pesada de anéis: ‘Vai, não perturbes [...]’”), quando se sabe que ela e Hades é que dividem o governo do sombrio reino dos mortos. Como também se sabe, ela foi raptada brutalmente pelo deus subterrâneo, desde então vivendo com ele o ciclo outono/inverno e voltando a terra no ciclo primavera/verão (por ocasião do florescimento, do plantio e da colheita), quando goza da companhia de sua mãe, Deméter. Ambas são deusas antiquíssimas, ligadas ao cultivo da terra: Deméter, que aparece como a principal divindade do culto de mistérios de Elêusis, teria ensinado aos homens o cultivo do trigo; Perséfone encarna o ciclo das estações e, por conseguinte, o ciclo da vida e da morte.

O episódio do rapto de Perséfone é relatado por Dora Ferreira da Silva num belo poema de *Hídrias*, “Hades” (que consta também de *Poemas da estrangeira*, mas com variantes): “[...] Tocara-te Amor / e tremias sob a Lua sublevada. Flores / perfumaram teu reino. Embora tristonha em seu trono, / Perséfone era o bem que te faltava.”

(SILVA, 2004, p.55). O poema “Perséfone”, do mesmo livro, também narra o episódio e apresenta a moça como rainha infernal, reinando na companhia de Hades:

A Lua testemunhou teu rapto, quando
 colhias violetas e anêmonas. Para onde foste,
 arrancada à campina pelo sombrio Amante?
 Nem tu sabias do tenebroso percurso sob a Terra,
 antes tão doce, nem da dança para sempre traçada
 e nela teu passo aprisionado, coroada por Hades
 com grinalda de romãs pesadas. Kóre Perséfone, rainha,
 não dos vivos e da campina em flor, mas das sombras frias.

(p.54).

Não obstante ela apareça, neste e nos demais poemas (“Hades”, de *Hídrias*, e “Canto órfico”, de *Poemas da estrangeira*), como rainha subterrânea, pode-se dizer que são os aspectos mais luminosos e primaveris que são explorados por Dora na composição da deusa, o que se constata percorrendo-se sua obra e verificando-se o epíteto fundamental com que ela qualifica Perséfone, que é quase sempre “Koré” (também grafado “Kóre” ou “Coré”), ou seja, moça, jovem, adolescente. No geral do trabalho da poeta paulista, isto evidencia que a deusa Perséfone (ao lado de Apolo e do próprio Orfeu) é a principal divindade feminina do panteão órfico por ela forjado poeticamente, sobretudo porque Perséfone atualiza (e ritualiza) os aspectos cíclicos da natureza e, por conseguinte, da vida e da morte que afetam todos os seres. No caso particular do poema “Canto órfico”, constata-se que a catábase de Orfeu ao Hades dá-se em pleno outono/inverno, pois coincide com o momento em que a deusa está reinando: isto é de suma importância na economia geral do poema, uma vez que é a morte, a desolação (da terra e de Orfeu), a angústia e a perda que se constroem em poesia.

Inicialmente, parece haver certa similaridade entre as duas moças, Perséfone e Eurídice, que têm seus destinos violentamente alterados pelo Fado em plena primavera: aquela é raptada por Hades no momento em que colhia flores; esta é ceifada pela morte

(picada por uma serpente, na versão mais difundida) no momento em que também colhia flores com as amigas. O casal Orfeu e Eurídice, do mesmo modo, parece refazer, mítica e ritualmente, o caminho traçado pelo casal infernal. Porém, tais similaridades iniciais não se sustentam ao contrapormos o mundo divino/natural ao mundo humano/cultural: a deusa (eterna, imortal) passa a reinar seis meses no Hades, em companhia do esposo, enquanto a ninfa Eurídice (humana, mortal) é trasladada ao Hades para sempre. Ainda que o esposo a resgate dos mortos pelo dom mavioso de seu canto, a curiosidade malsã de seu olhar, infringindo o interdito pelos deuses do Averno, o leva a perder definitivamente a esposa amada. Em compensação, efetiva-se aqui a diferença maior entre os dois planos: no divino/imortal/natural, Perséfone permanece a reger, seja ao lado do esposo ou da mãe, os ciclos ritmados da Natureza, pouco passíveis de mudança; no plano humano/mortal/cultural, a perda irremediável de Eurídice possibilita a Orfeu o auto-conhecimento e o conhecimento (“Vida e morte irmãs gêmeas se tornaram.”), que, mesmo dolorosos, são transmissíveis aos homens, seja pela poesia, seja pela revelação de nosso destino final, seja pela instauração dos mistérios órficos, seja pela possibilidade de mudança e transformação. Ainda se está, obviamente, no terreno simbólico do mito, do mítico e da mitologia, mas deve-se considerar que os mortais Orfeu e Eurídice são mais concernentes à esfera da vida, da cultura e do mundo humano do que Hades e Perséfone (co-imperadores e guardiães da morte, no além-túmulo): isto faz do poeta lendário um herói civilizador à altura do cultuado Prometeu, pois o fogo material e imaterial da Poesia, por aquele dado aos homens à custa da própria morte (sua e da amada), é tão importante quanto o fogo material com que o Titã presenteou os homens, nos tempos recuados da Origem.

O poema “Canto órfico” traz a data, entre parênteses, de 1973, embora só tenha sido publicado em 1995, em *Poemas da estrangeira* (até onde se pôde averiguar). A indicação, por certo, o irmana com o “Orfeu” publicado em *Uma via de ver as coisas* (1973), e ambos se complementam na tematização de aspectos conhecidos do ciclo mítico de Orfeu e Eurídice. Embora escritos ambos pela altura de 1973, não se pode precisar qual poema é posterior ao outro – ou se foram escritos no mesmo momento –, mas a leitura se enriquece (e a dimensão mítica se completa) se acoplarmos “Orfeu” a “Canto órfico”, uma vez que aquele parece iniciar-se exatamente onde este se conclui, pois na composição publicada em 1973 o tema é a solidão do vate após a volta do

Hades, que culmina com sua morte pelas bacantes da Trácia. Este ritual simbólico, que se atualiza na feitura do novo poema que se lê (conforme quer a voz lírica), ressalta o recorte metapoético mais claro de “Orfeu”, em relação a “Canto órfico”, e, ao mesmo tempo, novamente testemunha a adesão de Dora Ferreira da Silva aos arcanos ancestrais da poesia órfica, inclusive através da valorização dos dois mitemas mais líricos e dramáticos (amor, perda, morte e nascimento da Lírica) que perfazem o ciclo mítico do bardo lendário. Leia-se o poema “Orfeu”, para posteriores considerações:

I

Canto canções
para os que morreram.
Doces animais acorrem
para ouvir o canto
e me acolhem
nos quietos corações:
pomba, pavão,
pássaros de beira d’água,
cervos, esquilos
e a Árvore.
Vem a pantera, agora mansa.
Sob as folhas vivas
sustenho na mão a lira.
É isso a solidão.

II

Colheu a flor – o Poema –
arrancou-o à resina da vida
e entre as páginas prendeu-o

debatendo-se, vivo.
 A fonte alimentou-o nas águas.
 E a mão o feriu
 para dispersá-lo
 e, nele, o coração.

III

Sob a Árvore chamas,
 sem que os lábios falem.
 Eis o cervo, a pantera,
 a áspide, o pássaro,
 o boi ruminando sombra:
 ramos dispersos,
 bebem o orvalho da música,
 reunidos nas cordas
 de teu claro
 coração.

(SILVA, 1999, p.93).

Graficamente, vê-se que o poema, em versos livres e brancos, compõe-se de três estrofes irregulares (de 14, 8 e 10 versos, respectivamente), numeradas em algarismos romanos. A irregularidade das estrofes e dos versos (mais curtos, em relação ao anterior) afeta a massa sonora do poema, que então se ampara num ritmo livre e oscilante, que parece pendular entre as rimas consoantes nasais, fechadas (“canções”; “corações”; “pavão”; “solidão”; “mão”; “coração”; “coração”), e as rimas toantes ocasionais, mais claras e abertas, em “a” (“animais”; “pássaros”; “d’água”; “Árvore”; “páginas”; “águas”; “dispersá-lo”; “Árvore”; “lábios”; “falem”; “áspide”; “pássaro”; “orvalho”; “claro”) e “i” (“ouvir”; “esquilos”; “vivas”; “lira”; “resina”; “vida”; “vivo”;

“feriu”; “reunidos”), que perpassam todo o poema, interna e externamente aos versos. A sonoridade clara e vibrante se adensa com o “e” e o “o” abertos de alguns vocábulos, em rimas toantes internas ou externas (“acorem”; “acolhem”; “cordas”; “cervos”; “pantera”; “dispersos”; “bebem”). Além das assonâncias e das rimas ocasionais, há a aliteração da oclusiva surda “p” em toda a extensão do texto: esta, na segunda estrofe, em embate com a vibrante sonora “r”, as constrictivas fricativas surda (“f”) e sonora (“v”) e a líquida constrictiva lateral “l” (presente também nos encontros consonantais “lh” e “fl”), protagoniza um intenso jogo sonoro (de arrebatamento e violência, dir-se-ia, e ápice sonoro do poema), com apoio nas rimas toantes em “i”, “a” e “o” fechado, além das nasais “en”, “ão” e “an”: “Colheu a flor – o Poema – / arrancou-o à resina da vida / e entre as páginas prendeu-o / debatendo-se, vivo. / A fonte alimentou-o nas águas. / E a mão o feriu / para dispersá-lo / e, nele, o coração.”

O adensamento da massa sonora, na segunda estrofe, pode significar duas coisas: por um lado, a morte de Orfeu violentamente esquartejado pelas bacantes da Trácia (o terceiro mitema de seu ciclo mítico), pois, arrancado “à resina da vida”, ele teve seus pedaços dispersos (sua cabeça, mesmo separada do corpo, ainda cantava) atirados no rio Hebro, cuja corrente termina por levá-los ao mar, que enfim os deposita numa praia da ilha de Lesbos, onde o semideus recebe homenagens fúnebres e lhe erguem um monumento (não por acaso a ilha é o centro da poesia lírica, na Grécia antiga). Por outro lado, a explosão sonora do segmento em referência parece iluminar a concepção metapoética de Dora Ferreira da Silva segundo a qual o poema válido e substancial é flor colhida/arrancada da “resina da vida” e das experiências vivenciais, existenciais e afetivas do poeta (por isso o ritual da morte de Orfeu se atualiza no trabalho de criação do texto e inclusive no ato de leitura): o poema vivo, mesmo preso “entre as páginas”, debate-se porque vivo e nutrido nas águas primordiais, que correm sempre (embora, nunca as mesmas). Este conceito denota que a poesia, para a artista, é dom divino, e que o poeta é veículo inspirado para a manifestação da força motriz que é a Poesia (consustanciada, no caso, na figura prototípica de Orfeu). Todavia, consoante se tem demonstrado, o caráter divino/inspirado da poesia de Dora pressupõe o trabalho consciente com a palavra, a linguagem e a forma estruturante, sempre pondo em relevo a construção sutil da musicalidade (clara referência a Orfeu, uma vez que, na Origem, poesia e música não se dissociavam).

A reiterada leitura de “Orfeu” nos induz a separar a composição em duas partes: na primeira (estrofe I), o eu-lírico empresta sua voz ao ancestral Orfeu, quando então este tece considerações sobre o próprio canto, de lira em punho, e enumera os animais que o rodeiam; na segunda parte, o eu-lírico assume o discurso para noticiar a morte de Orfeu e teorizar sobre o trabalho poético (estrofe II), bem como o legado atemporal do vate mítico (estrofe III): tal legado também diz respeito à voz lírica que enuncia no presente, e por isso “a *Árvore*” simbólica se mantém na estrofe I e na III. A clara filiação do poeta presente (moderno-contemporâneo) a seu ancestral mítico, prototípico, está no perfeito jogo de vozes que se estabelece entre ambos: na primeira, Orfeu diz de si; na terceira, o eu-lírico diz de Orfeu, mas entre um e outro se estabelecem diferenças substanciais de dicção, tempo, espaço, tons dramático, concepções de vida/cosmovisão e enumeração dos animais que cercam o bardo lendário, conforme revela a atenta releitura do poema: “Canto canções / para os que morreram. / Doces animais acorrem / para ouvir o canto / e me acolhem nos quietos corações: / pomba, pavão, / pássaros de beira d’água, / cervos, esquilos / e a *Árvore*. / Vem a pantera, agora mansa. / Sob as folhas vivas / sustenho na mão a lira. / É isso a solidão.” (parte I; estrofe I). Nesse momento inicial, vê-se que o texto de Dora privilegia os dados mais gerais do ciclo mítico de Orfeu, ou seja, seu dom celestial de cantar e comover/demover os homens, as feras, os elementos da natureza. Mas a harmonia já está quebrada, pois o poema privilegia, na verdade, o momento em que o poeta lendário, de volta do Hades (depois da perda irreparável de Eurídice), lamenta profundamente sua sorte, sua solidão e a inutilidade de seu canto; ele então se cala a fim de que se cumpra a narrativa mítica (sua morte violenta, como se tem logo na segunda estrofe – por isso a voz lírica presente assume a enunciação). Interessante frisar, aqui, a mansidão e a delicadeza dos animais que se acercam do bardo (pomba, pavão, pássaros aquáticos, cervos, esquilos e “a pantera, agora mansa”), bem como “a *Árvore*”: todos acorrem para ouvi-lo e acolher seu canto “nos quietos corações”. Com isso, a ferocidade se transfere para o plano humano, ou seja, para as bacantes que logo estraçalharão o mestre cantor (estrofe II).

A estância III do poema, conforme já salientado, faz a ligação do poeta presente, que fala/escreve, com o poeta mítico, e mostra como o legado órfico, estilizado, é recolhido/compreendido na também dispersa modernidade: “Sob a *Árvore* chamas, / sem que os lábios falem. / Eis o cervo, a pantera, / a áspide, o pássaro, / o boi

ruminando sombra: / ramos dispersos, / bebem o orvalho da música, / reunidos nas cordas / de teu claro / coração.” Os animais que comparecem sob a grande Árvore, agora, talvez já não sejam tão mansos (além da pantera, sem qualificativos, mantêm-se o cervo e o pássaro – este também sem predicados –, e acrescentam-se a áspide e “o boi ruminando sombra”): se, na primeira parte, o canto de Orfeu é acolhido pelos animais em seus próprios “quietos corações”, vê-se que agora “bebem o orvalho [disperso] da música” e restam como “ramos dispersos, / [...] reunidos nas cordas / de teu claro / coração.”, ou seja, no coração-lira (metonímia de poesia/música) de Orfeu. O que era unidade e harmonia, na estrofe I, se quebrou, pois efetivada a morte de Orfeu e a dispersão de seus pedaços (estrofe II), efetiva-se também a metamorfose do mito em outra coisa (no caso, a poesia e o canto). Seu sacrifício, porém, não é em vão, pois ele sobrevive, na memória fragmentada de seus seguidores presentes, feito símbolo maior da poesia lírica (o coração-lira). Na lenda, conforme visto, a cabeça de Orfeu cantava sempre, levada pelas águas do Hebro até o mar; no poema de Dora, a ênfase é dada ao coração, que, segundo se crê, é a morada do sentimento e da emoção (por isso a palavra aparece, com sentidos aproximados, nas três estrofes do poema). Entretanto, o cantar lírico não pode ater-se apenas ao que vem do coração e da inspiração, pois precisa da razão ordenadora para efetivar o que é balbucio e intuição em texto sintática e semanticamente construído: assim, vê-se que o eu-lírico, dotado da capacidade intuitiva de apreensão/inspiração/sentimento, é também dotado de capacidade técnica/poética de construção e ordenamento do texto, com isso dando voz ao que resta de Orfeu, que chama (inspira) “Sob a Árvore”, mas “sem que os lábios falem.” O chamamento pode ser vago, obscuro e irracional, a princípio (dionisíaco); mas com trabalho e técnica torna-se pensamento legível e inteligível (como dá a ver o “claro / coração” – apolíneo – nos versos finais do poema). Ser capaz de ouvir o chamado divino e, ao mesmo tempo, dispô-lo em versos harmônica e semanticamente construídos: eis o trabalho do esfacelado poeta moderno, segundo a concepção cristalina de Dora Ferreira da Silva.

É por isso que os vocábulos “Poema” (estrofe II) e “Árvore” (estrofes I e III) estão grafados em maiúsculas. Entretanto, se o afirmado logo acima ilumina o primeiro (“Poema”), resta avaliar o sentido do segundo (“Árvore”) na economia da composição. Ainda que não levemos em conta o codificado nos vários dicionários de símbolos disponíveis, é preciso considerar com eles, em primeiro lugar, que os sentidos mais

claros de “árvore” referem-se à vida, ao ser humano e, mais que tudo, à ligação entre estes e o céu e a terra, o mundo divino e o ctônico, o homem e o divino, Apolo e Dioniso (pois a árvore – que no poema é expressamente identificada pelo pronome definido “a” –, ao mesmo tempo em que aprofunda suas raízes na terra, nutrindo-se, demanda sua fronde para o céu, buscando luz – aqui, denotativa e conotativamente considerada). Isto é coerente com a poesia-pensamento de Dora, para quem o poeta (ou poeta-árvore) simbolizaria a ligação mítica (e mística) entre os vários mundos conhecidos e/ou intuídos: o divino, o humano e o subterrâneo. Tal ligação é sempre fundamentada em Orfeu, protótipo mesmo do poeta lírico (cuja ação se atualiza no presente), por ser ele quem circulou pelas três instâncias e quem recebeu de seus dois deuses cultuais mais importantes (Apolo e Dioniso) a possibilidade de ver/presenciar/ouvir tais realidades e transmutá-las em corpo escrito (o poema).

Além disso, sabe-se que Orfeu, no relato mítico, sempre repousa, a tanger sua lira na companhia dos animais, sob uma árvore (o que é atestado pela vasta iconografia dedicada ao poeta lendário); ou a árvore, dada a sedução do canto órfico, torna-se capaz de mover-se até o bardo, para ouvi-lo. Seja como for, é de salientar-se que o sagrado, na poesia de Dora, ancora-se grandemente na natureza em harmonia, no telúrico, no panteísmo – ou seja, a natureza é morada dos deuses, e “a Árvore” sob a qual Orfeu mora/descansa, e de onde chama o poeta, estaria nesta categoria. A concepção mítico-mística da natureza esposada pela artista a muitos pode parecer anacrônica, mas se reveste de um atualíssimo sentido crítico ecológico, pois enceta um brado eloquente (ainda que sutil e delicado, como é praxe em sua poesia) contra o desmatamento, o desequilíbrio ecológico e o desmando e o desrespeito com que a ganância contemporânea vai se apropriando de todos os bens naturais do planeta. De modo similar, penso que pode ser entendido nessa chave de crítica ecológico-ambiental o modo por que a poeta vale-se dos quatro elementos (terra, água, ar e fogo): estes são tematizados constantemente por ela e, atualizados, têm seus sentidos ampliados, pois passam a significar mais que a adesão da poeta às milenares questões órficas.

A conexão das estrofes I e III (poeta mítico/poeta presente) é evidente, inclusive, no nível construtivo, pois ambas se valem do mesmo tempo verbal (presente do indicativo), embora com poucos mas significativos verbos de ação (“canto”; “acorem”; “acolhem”; “vem”; “sustenho” – estrofe I; “chamas”; “falem”; “bebem” – estrofe III).

Tal presentificação se dá também, na última estância, pelo uso da partícula “Eis”, pelo gerúndio (“o boi ruminando sombra”) e pelos participios adjetivados (“dispersos”; “reunidos”). Por seu turno, a estrofe II é toda construída no pretérito perfeito (cujos verbos de ação evidenciam a morte/metamorfose de Orfeu em símbolo poético: “Colheu”; “arrancou”; “prendeu”; “alimentou”; “feriu”). A segunda parte (repita-se) indica ainda que “o Poema” (metaforizado em “flor” colhida e arrancada “à resina da vida”) é esse objeto que se **perfaz** continuamente de linguagem e na linguagem, mas sempre vincado pela vida vivida e pelo dom divino da inspiração.

Em suma, tem-se (de acordo com a interpretação proposta): na primeira parte do poema (estrofe I), pela voz de Orfeu, a constatação de um cosmo perfeito e harmônico (ou **ingênuo**, a preferir-se o termo de Schiller), em equilíbrio e comunhão de todas as forças e instâncias da vida e da morte (a natureza, o céu, a terra, os deuses e os homens, o mundo dos mortos), onde é garantida uma alta função social/ritual ao poeta; na segunda parte (estrofe II), o eu-lírico presente assume a voz enunciativa para dar conta da morte violenta de Orfeu e, com isso, da ruptura desse mundo coeso primordial (positivamente, a voz lírica sugere que a morte do bardo se atualiza/ritualiza em seu próprio trabalho inspirado de composição); ao final da segunda parte (estrofe III), a voz lírica presente constata o legado de Orfeu no mundo contemporâneo e em sua memória canta ainda, pois do Orfeu esquartejado resta a lira-coração simbólica da poesia lírica. Com isso, o poeta presente (**sentimental**, a preferir-se o termo de Schiller; ou romântico e cindido, em desarmonia consigo mesmo e com o cosmo) ata-se em elo com o passado e com o perdido (e com o obscuro que liga céu e terra), embora seu canto não mais detenha a sabedoria, o alcance e o poder do canto primordial de Orfeu.

Todavia, se o passado, o perdido, o desencantamento do mundo presente e a excessiva mecanização da vida fazem permear de tons elegíacos a poesia de Dora Ferreira da Silva (como é perceptível nos dois poemas em apreço), é bem verdade que, por outro lado, sua atitude se engrandece ao recompor poeticamente o passado e o perdido, através da recuperação mítica (e mística) de valores e concepções sempre desdenhadas pela razão moderna, ordenadora. É nesse sentido que considero suas relações anacrônicas com os mitos, em geral, e com o mito de Orfeu, em particular (como vim considerando até aqui), bem como suas relações com o chamado **orfismo** (sobre o qual passo a explicar mais detalhadamente).

Segundo a tradição (além de todas as façanhas aqui enumeradas e estudadas, a partir dos poemas de Dora), Orfeu teria ainda fundado o culto de mistérios que leva seu nome (orfismo), prática ritual, secreta e iniciática que se assemelha ao culto de Elêusis, mas deste difere por ter deixado uma considerável tradição escrita e intelectual, que incluía tanto as inscrições tumulares e as fórmulas salvíficas (protopoemas órficos, dir-se-ia), quanto a redação de poemas cultuais (os anônimos *Hinos órficos*, atribuídos a Orfeu) e a interpretação e o comentário erudito de textos (comprova-o o “Papiro de Derveni”, encontrado apenas em 1962 e estudado por Gabriela Guimarães Gazzinelli, ao lado de outros documentos arqueológicos, em *Fragmentos órficos*, 2007).

Se a primeira referência literária ao mito de Orfeu aparece no séc. VI a. C. (ele é, para o poeta Íbico de Regió, “um nome célebre”), pode-se dizer que no séc. V a. C. já existe um movimento religioso órfico plenamente constituído, que adquirirá foros de universalidade e cosmopolitismo a partir do período helenístico. O orfismo, embasado em sua própria teogonia e cosmogonia, nem por isso exclui o ser humano, que na verdade está no centro de seus interesses – por isso fala-se de uma antropogonia órfica, que revela a origem divina do homem e também o prepara para a morte e para a busca da salvação além-túmulo. Condizente com as filosofias do período voltadas para o ser humano (o epicurismo e o estoicismo, mas destes diferindo por voltar-se para a alma e o sagrado), o orfismo é uma prática civilizatória e de conhecimento esotérico que, através de regras rígidas de conduta, de rituais de iniciação, de estudos e de conselhos para o *post mortem*, buscava aparelhar o homem para o bem-viver e para o bem-morrer. Dentre seus preceitos mais conhecidos estão o vegetarianismo, o culto da natureza, os rituais de purificação e a proibição de derramamento de sangue, bem como a crença na metempsicose e na origem divina da humanidade.

Sobre este particular, reportemo-nos a Apolo e Dioniso, os dois mais importantes deuses do orfismo, notadamente pela relação dúbia que mantêm com Orfeu: este, como já se disse, é filho de Apolo e Calíope, e do pai recebe o dom da música e da poesia. No entanto, os cultos órficos de mistério elegeram Dioniso como seu deus principal, talvez pelo fato de ele ter tido duplo nascimento e dupla vida: o primeiro Dioniso (ou Dioniso Zagreu, filho de Zeus e Perséfone) foi trucidado e devorado ainda menino pelos Titãs, e de seu coração salvo por Atena, segundo variantes, Zeus pôde fecundar Sêmele, a mãe do segundo Dioniso, o deus da vinha, da embriaguez, da

inspiração e do teatro, como o conhecemos. Reza a lenda que dos restos misturados de Dioniso Zagreu e dos Titãs nasceram os homens, filhos do céu e da terra ao mesmo tempo. Em relação ao segundo Dioniso, sua prevalência nos rituais órficos talvez se deva à metamorfose simbólica que este deus representa, pois através da embriaguez, da inspiração e da supressão da razão, infundiria em seus adeptos o entusiasmo e a possessão divina, e este **estar-com-o-deus** (ou **estar-no-deus**) seria também preparatório para os fins últimos do orfismo, embora os violentos rituais do culto dionisíaco contradigam a proibição de derramamento de sangue por parte dos órficos.

Por isso, aventa-se que somente por razões simbólicas o mito de Orfeu foi assimilado, nos mistérios órficos, ao antiquíssimo culto de Dioniso, cujas raízes estão na Grécia arcaica. Historicamente, pode-se levantar a hipótese de que nos sécs. VI-V a. C. o culto dionisíaco tenha passado por uma transformação radical, incorporando alguns mitemas (a catábase de Orfeu ao Hades, sobretudo) e os significados mais refinados do mito: o canto revelador e a música, a fidelidade e a dedicação amorosa, a sabedoria, a prerrogativa civilizatória. O mais correto, porém, é considerar que o orfismo, como hoje o conhecemos, é de fato um culto novo, nascido nos sécs. VI-V a. C. sob os auspícios do poeta mítico, em cuja elaboração/condensação de princípios foram aproveitados (simbolicamente, insista-se) ritos tradicionais gregos (entre os quais, resquícios do culto dionisíaco) e de outras civilizações, bem como ensinamentos filosóficos, pretensões poético-literárias e a escolha de uma teogonia e de uma cosmogonia particulares (que diferem da *Teogonia* de Hesíodo). Enfim, tudo isto evidencia o caráter letrado e intelectual do orfismo, pois o afasta dos cultos de mistério tradicionais e o insere em seu próprio tempo histórico, tempo este já marcado (ao contrário do período arcaico) pelo extremo uso da razão e do questionamento filosófico. Assim, como **culto religioso pessoal e cosmopolita**, híbrido, sumamente preocupado com o ser humano (e não mais com os deuses intransigentes), o orfismo é um questionamento e uma crítica da religião oficial da pólis grega (e é por isso, aliás, que encontra o ápice de sua difusão durante o período helenístico e globalizado da cultura grega, a partir do séc. IV a. C.).

Reportando-nos novamente aos dois Dionisos, constata-se que ambos estão no centro dos cultos órficos devido a similaridades com a narrativa mítica de Orfeu (em seu terceiro mitema). Pois a versão mais conhecida da morte de Orfeu reúne, sacra e ritualmente, os dois Dionisos: estraçalhado pelas bacantes da Trácia (as mulheres

desvairadas que acompanham o segundo Dioniso), a morte violenta do poeta atualiza o esquiteamento do primeiro Dioniso, o Zagreu, pelos Titãs. E penso que o trabalho do poeta órfico contemporâneo re-atualiza, sacra e ritualmente, o triplo acontecimento mítico e místico (como é evidente no “Orfeu” de Dora): exilado neste mundo vincado pela barbárie e consciente de sua dupla origem sagrada e profana (portanto, simbolicamente esquiteado), a voz poética que é revelação e canto, ao encarnar o protótipo platônico do poeta ideal (Orfeu), encarna também seus mistérios cultuais dionisíacos. Com isso, indica que a superação da miséria humana não está condicionada à razão pura, mas ao questionamento desta e à abertura do homem para um saber mais primordial, veiculado pela própria poesia e/ou pelas diversas ciências herméticas e esotéricas, formas de conhecimento outras que, subterraneamente, têm nutrido a humanidade há milênios. Apenas este caminho nos conduziria à verdadeira depuração alquímica, ao ouro e ao sol da Poesia: mas esta, simbólica e miticamente representada por Apolo, pressupõe então que ele é parte fundamental no processo, pois é Apolo quem guia o poeta em sua consciência de alguém dotado de talento e capacidade **poiética** de construção de um objeto novo, estético e ético, que revela para si e para os outros homens a sempiterna **novidade** (tal qual se dá, mais uma vez, no poema “Orfeu”).

Ambos os deuses, Apolo e Dioniso, amalgamados na estrutura essencial da poesia e, claro, no próprio orfismo, também estão atados de modo inextricável no *Fedro* platônico, onde se discorre sobre as quatro **manias** ou **loucuras** divinas²⁶: a) a divinatória ou profética, dom de Apolo; b) a poética, atributo das musas (por sua vez, ligadas a Apolo); c) a mística ou mistérica, atribuída a Dioniso; d) a erótica, sob os auspícios de Afrodite e Eros (a qual também é inflamável nos rituais dionisíacos).

Segundo Giorgio Colli, em *O nascimento da filosofia*, Apolo e Dioniso reinam absolutos na esfera da loucura divina, esgotando-a. Em termos órficos, isto é da maior relevância, pois ressalta que as dúbias relações de Apolo e Dioniso com Orfeu devem precaver-nos contra uma visão simplista de conhecida dicotomia (que paga seu tributo à razão cartesiana): **apolíneo** (solar, artesão, racional) e **dionisíaco** (noturno, inspirado, emocional). A própria poesia de Dora Ferreira da Silva, conforme a linha de análise

²⁶ O filósofo, pela boca de Sócrates, pouco discorre sobre a loucura humana, que coloca no simples plano das enfermidades físicas.

aqui adotada, nega que tal caráter dicotômico seja estanque, mas sim interdependente e complementar, em mais de um sentido.

Antes de concluir a análise dos dois poemas da autora paulista, devo assinalar que a complexidade do mito de Orfeu e dos problemas a ele ligados, em meus estudos sobre o ciclo mítico de Orfeu e sobre o orfismo (PIRES, 2009), têm me levado a considerar que se pode pensar em pelo menos dois orfismos: um **orfismo místico-religioso** (que pode tingir-se de filosofia) e um **orfismo mítico-poético**, mais estrito. O primeiro é resultante do culto de mistérios supostamente fundado por Orfeu e toca as raias do sagrado e do divino, do mítico e do lendário, do rito de iniciação e da escatologia, além de encharcar-se de filosofia (principalmente a pré-socrática, a platônica e a neoplatônica) e de influenciá-la reciprocamente, ao menos nos primeiros tempos. Por seu turno, o **orfismo mítico-poético** englobaria não apenas aquelas produções poéticas atribuídas a Orfeu (os anônimos *Argonáuticas órficas* e *Hinos órficos*), mas a vasta produção literária (épica, lírica e dramática) que advém do mito e que teve larga fortuna no decorrer da cultura ocidental, até os dias de hoje. Na prática, talvez seja impossível demarcar-se a linha divisória entre um e outro, pois há poetas que deliberadamente confundem, em seu trabalho, crenças órficas aliadas à tematização de aspectos do ciclo mítico de Orfeu (em nosso caso, Murilo Mendes, Jorge de Lima e Dora Ferreira da Silva estão entre estes); outros há que não abraçam os postulados órficos, mas em dado momento de sua obra se voltaram para o problema (Carlos Drummond de Andrade nos anos 50; Dante Milano; a tragédia carioca de Vinicius de Moraes); outros há, ainda, que apenas se valem do mito de Orfeu (ou de Orfeu e Eurídice) como tema e motivo de suas obras (sendo mais comum na poesia colonial, nem por isso deixa de surgir no século XX).

Em geral, pode-se dizer que o orfismo místico-religioso está mais estudado (pois é interdisciplinar e envolve saberes hauridos da Mitologia, da Religião, da História, da Antropologia, da Arqueologia, das Artes etc.), e que o orfismo mítico-poético tem sido estudado principalmente do ponto de vista da Literatura Comparada, por autores que se preocupam em rastrear, nesta ou naquela literatura, a presença do mito de Orfeu (ou Orfeu e Eurídice) apenas como tema e motivo, neste ou naquele período literário. Faltam, portanto (inclusive no Brasil), estudos que busquem aproximar devidamente as duas formas de orfismo e que evidenciem seus pontos de contato e de repulsão.

No que tange à poesia de Dora Ferreira da Silva, também é quase impossível deslindar-se o **orfismo místico-religioso** e o **orfismo mítico-poético** (o que torna sua lírica um dos casos mais significativos de orfismo, na poesia brasileira contemporânea): o segundo é evidente, por exemplo, nos dois poemas que tenho aqui analisado (pois ambos exploram aspectos da narrativa mítica, como tema e motivo); mas a contraparte místico-religiosa das duas composições ajuda a alicerçar a cosmovisão geral que embasa toda a poesia da autora, de inegável índole sagrada.

Assim, em “Canto órfico”, do ponto de vista do orfismo místico-religioso, Eurídice seria a Alma do poeta, que a encontra depois de um périplo acidentado pelo desconhecido além-túmulo, conquanto sempre corra o risco de perdê-la novamente (por isso, nos cultos de iniciação e mistério órficos, a importância da catábase de Orfeu aos Infernos, pelo que simboliza de aprendizado, e a importância de ritos e preceitos de boa conduta, em vida, para se assegurar a salvação *post mortem* e o reto caminho do reino da Bem-Aventura). Este último aspecto não é tão evidente no poema, mais representativo do orfismo mítico-poético estrito. No entanto, o “Canto órfico” da artista, já pelo título, partilha de certo arsenal de conhecimento salvífico-esotérico: o poema, canto de revelação e aprendizado (em que se imbricam poesia, vida e morte), aponta para a necessidade de sondagem das realidades mais essenciais, perenes e transcendentais, pois estas são as verdadeiras e ultrapassam a fugidia/aparente realidade das coisas e dos seres do mundo, sempre sujeitos à morte inexorável.

Por seu turno, o poema “Orfeu” (em sua estrofe I), mais que tematizar o divino atributo do bardo lendário (a sedução pelo canto), parece-me mais encharcado dos postulados esotéricos do orfismo místico-religioso, a se considerar seus dois versos iniciais: “Canto canções / para os que morreram.” Estes, conquanto possam se referir a Eurídice (cuja ausência definitiva leva o poeta a reconhecer que “É isso a solidão.”), estão a salientar, também, que tal canto pode ser tido como revelação propícia aos homens: afinal, Orfeu esteve no reino *post mortem* e por isso detém uma nova sabedoria que pode ajudá-los na salvação e na propícia condução de suas almas à última morada. O eu-lírico de Orfeu ressalta que canta “para os que morreram.” – Eurídice, sem dúvida, mas este cantar também pode ser de acompanhamento da alma dos mortos aos Infernos, pois a Orfeu também é associado o epíteto de **Psicopompo** (literalmente, o que conduz

a alma dos mortos ao Hades – geralmente atribuído a Hermes, que não por acaso surge no poema anterior de Dora acompanhando Eurídice na mansão dos mortos: “Conduzida por Hermes a pálida flor caminha.”).

Ambos os aspectos se complementam porque, quer se veja Orfeu do ponto de vista mítico, quer do ponto de vista místico, ele é sempre associado à morte. Violenta, a morte da esposa o leva ao Hades, de onde ele retorna ainda mais completamente só (porque a perde pela segunda vez, definitiva). Violenta, sua própria morte pelas mãos das bacantes dilacera seu corpo e o arremessa para longe da pátria. Porém, os postulados do orfismo místico-religioso querem ultrapassar a narrativa mítica (já simbólica em seus sentidos propriamente mitológicos) e a dotam de novos significados: de torna-viagem do Hades, Orfeu vem coroadado de saberes secretos, que revela aos homens para salvá-los; o encontro fugaz com Eurídice, no Hades, seria o encontro fugaz com a alma, sempre frágil e a ponto de perder-se para sempre; o périplo de sua cabeça cantante, pelas águas do rio Hebro e depois pelo mar, perfaria o caminho da alma após a morte, em busca do reino da Bem-Aventura (onde, segundo se constata em variantes da lenda, ele finalmente pôde unir-se a Eurídice); por último, é pela morte e através da morte que Orfeu dá aos homens a poesia lírica, sob os auspícios de Apolo e Dioniso.

Por isso a interpretação (mítico-poética e místico-religiosa) dos dois poemas órficos da artista de Conchas ancorou-se no fato de que Orfeu é, indubitavelmente, um mito ligado à morte, à perda, à ausência, à falta, à carência – motivo por que é o patrono da Lírica e o protótipo (ideal) do Poeta lírico.

Porém, a modo de conclusão, fique registrado, em abono da artista, que o conhecimento advindo de Orfeu e tudo o que lhe diz respeito, ainda que doloroso, permite aos homens o abandono da caverna onde estão encerrados (para usarmos mais uma alegoria platônica). É por esta razão que em sua poesia tal conhecimento é positivo e solar, de propícia revelação, e está apoiado na tutela dos deuses Apolo e Perséfone, sobretudo, bem como na delicada musicalidade que perpassa, em particular, os dois poemas em apreço, em que a cristalina e aberta sonoridade das assonâncias em “a” e “i” faz incidir uma nova luz (um novo sentido) sobre o coração-lira de Orfeu.

REFERÊNCIAS

COLLI, G. **O nascimento da filosofia**. Tradução de Federico Carotti. 3.ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1996.

FLUSSER, V. Nascimento do poema. In: SILVA, D. F. da. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Topbooks/Biblioteca Nacional; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1999. p. 416-420.

_____. Dora Ferreira da Silva. In: SILVA, D. F. da. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Topbooks/Biblioteca Nacional; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1999. p. 421-425.

GAZZINELLI, G. G. (Org. e tradução). **Fragments órficos**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.

[ORFEU]. **Argonáuticas órficas. Himnos órficos**. Introducciones, traducciones y notas de Miguel Perigo Lorente. Madrid: Gredos, 1987. p. 63-247 (Biblioteca Clásica Gredos, 104).

PAES, J. P. A presença do sagrado, numa obra plena e sensível. In: SILVA, D. F. da. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Topbooks/Biblioteca Nacional; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1999. p. 410-413.

PIRES, A. D. O obscuro e ‘renomado Orfeu’ & problemas iniciais do orfismo. In: VOLOBUEF, K. (Org.). **Anais do I Colóquio Vertentes do Fantástico na Literatura** [2009]. Araraquara, SP: Laboratório Editorial, 2009. p. 341-368.

PLATÃO. **Fedro, o de la belleza**. 6.ed. Traducido del griego por Maria Araujo. Prólogo de Antonio Rodriguez Huescar. Buenos Aires: Aguilar, 1968.

SILVA, D. F. da. **Hídrias**. Apresentação de Luiz Alberto Machado Cabral. São Paulo: Odysseus, 2004.

_____. **Poesia reunida**. Apresentação de Gerardo Mello Mourão. Textos críticos de Ivan Junqueira et al. Rio de Janeiro: Topbooks/Biblioteca Nacional; Mogi das Cruzes, SP: Universidade de Mogi das Cruzes, 1999.

Artigo recebido em 08/08/2010

Aceito para publicação em 05/10/2010

O SUBSTRATO DO POÉTICO EM “AS LIÇÕES DE R.Q.”,**DE MANOEL DE BARROS****THE SUBSTRATUM OF THE POETIC IN THE “AS LIÇÕES DE R.Q.”,****OF MANOEL DE BARROS**Kelcilene GRÁCIA-RODRIGUES²⁷

RESUMO: Este artigo verifica a figurativização do discurso metapoético na poesia de Manoel de Barros. Para tanto, analisamos o poema “As lições de R.Q.”, de *Livro sobre nada* (1996), no qual o poeta expõe, metaforicamente, as etapas da trajetória para se apreender o substrato do poético, ao mesmo tempo em que evidencia o papel do escritor e da arte.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; metapoesia; metáfora; figurativização.

ABSTRACT: This article verify the figurativization of the metapoetic discourse in Manoel de Barros's poetry. In order to do so, one analyzes the poem “As lições de R.Q.”, of Livro sobre nada (1996), it exposes, in a metaphoric way, the stages of the trajectory to apprehend the substratum of the poetic, at the same time in that evidences the writer's paper and of the art.

KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; Metapoetry; Metaphor; Figurativization.

²⁷ Departamento de Educação. Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal de Mato Grosso do Sul (UFMS), campus de Três Lagoas – CEP 79603-011 – Três Lagoas – MS – Brasil – E-mail: kelcilenegracia@uol.com.br

A poesia de Barros é construída de rupturas, frases fragmentadas, montagens insólitas, metáforas complexas, inusitadas e incongruentes. A gramática, nas mãos do poeta, é subvertida. Ao estabelecer relações inesperadas entre as palavras, libertando-as das grades que as revestem e as limitam, Barros desestabiliza os sentidos, extravasa os limites do dizível e transforma em substância poética a realidade do mundo natural que o circunda. Trata-se de uma linguagem que abre novos caminhos e se deixa conformar pelo estranho. Os limites da mimese ou das regras linguísticas não são respeitados. Apesar de sua forma ter muito de prosaico, no arranjo da frase e na seleção lexical, a poesia de Barros produz choque, surpresa e estranhamento.²⁸ As inusitadas associações de imagens revelam mundos invisíveis, tornam possível o que é impossível. Portanto, seja pelas metáforas, seja pelos recursos estilísticos de uma originalidade ímpar, é uma poesia fundamente marcada pelo inesperado.

Outro traço da poética de Manoel de Barros é a constante presença de poemas – por exemplo, a “torneira aberta” que é “poesia jorrando”, no livro de 1937, *Poemas concebidos sem pecado* (BARROS, 1974, p.54), e a metáfora “fotografar o silêncio”, no poema “O fotógrafo” (BARROS, 2000, p.11) – que condensam e cristalizam uma demonstração do fazer poético, ou seja, como se constrói a poesia, em que circunstância ela é encontrada.

Nessa perspectiva, cotejamos a reflexão metalinguística que engendra, metaforicamente, o poema “As lições de R.Q.” (BARROS, 1996a, p.75). Nele, há uma trajetória com um percurso detalhado do constructo do poético, ao mesmo tempo em que evidencia o papel do escritor e da arte. Eis o poema:

Aprendi com Rômulo Quiroga (um pintor boliviano):

A expressão reta não sonha.

Não use o traço acostumado.

A força de um artista vem das suas derrotas.

²⁸ Utilizamos essa terminologia conforme aprofundamento teórico exposto em nossa tese de doutorado *De corixos e de veredas: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa* (GRÁCIA-RODRIGUES, 2006), da qual este artigo é fragmento. A tese, disponível no site Domínio Público e no Banco de Teses da UNESP, foi defendida em 2006 na UNESP/Araraquara.

Só a alma atormentada pode trazer para a voz um
 formato de pássaro.
 Arte não tem pensa:
 O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.
 É preciso transver o mundo.
 Isto seja:
 Deus deu a forma. Os artistas desformam.
 É preciso desformar o mundo:
 Tirar da natureza as naturalidades.
 Fazer cavalo verde, por exemplo.
 Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.
 Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por
 aí a desformar.
 Até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação
 comigo.

Com este poema, Barros (1996a, p.75) abre a quarta parte – “Os Outros: o melhor de mim sou Eles” – de *Livro sobre nada*. Chama a atenção uma “Nota” (BARROS, 1996a, p.74; grifos no original) que, ironicamente, se encontra na página que antecede o poema. Tal suplemento antecipatório está impresso em itálico e em letras menores. O texto que o poeta adiciona antes do poema visa a complementar e, ao mesmo tempo, a elucidar uma proposição poética por meio de um jogo metafórico que apreende o literário a partir de definições do artista plástico Rômulo Quiroga²⁹. Eis os apontamentos:

²⁹ Maria Adélia Menegazzo (2004, p.8), no artigo “A poética visual de Manoel de Barros”, ao verificar, na poesia de Manoel de Barros, o jogo intertextual com as artes plásticas, informa, em nota de final de página: “Rômulo Quiroga é uma criação poética de Manoel de Barros, embora exista efetivamente um Rômulo Quiroga, pintor ‘de parede’, que trabalha há anos para a família do poeta.”

Nota: Um tempo antes de conhecer Picasso, eu tinha visto na aldeia boliviana de Chiquitos, perto de Corumbá, uma pintura meio primitiva de Rômulo Quiroga. Era um artista iluminado e um ser obscuro. Ele mesmo inventava as suas tintas. Trazia dos cerrados: seiva de casca de angico (era o seu vermelho); caldos de lagartas (era o seu verde); polpa de jatobá maduro (era o seu amarelo). Usava pocas de piranha derretidas para dar liga aos seus pigmentos. Pintava sobre sacos de aniagem. Mostrou-me um ancião de cara verde que havia pintado. Eu disse: mas verde não é a cor da esperança? Como pode estar em rosto de ancião? A minha cor é psíquica – ele disse. E as formas incorporantes. Lembrei que Picasso depois de ver as formas bisônticas na África, rompeu com as formas naturais, com os efeitos de luz natural, como os conceitos de espaço e de perspectiva, etc. etc. E depois quebrou planos, ao lado de Braque, propôs a simultaneidade das visões, a cor psíquica e as formas incorporantes. Agora penso em Rômulo Quiroga. Ele foi apenas e só uma paz na terra. Mas eu vi latejar rudemente nos seus traços milagres de Klee. Salvo não seja. (BARROS, 1996a, p.74; grifos no original).

As notas³⁰, no total de três, presentes na quarta parte de *Livro sobre nada* chamam a atenção do leitor, pois estão sempre do lado esquerdo da página do livro e com grafia menor, que ganha destaque pelo uso da letra em itálico, enquanto todos os poemas estão nas páginas ímpares, com a par que a antecede em branco. A primeira nota (BARROS, 1996a, p.74) parece ser, inicialmente, apenas uma explicação do eu-lírico sobre como conheceu Rômulo Quiroga e quais as técnicas empregadas pelo pintor, tanto na produção das tintas quanto no trabalho artístico que cria, tomando como paralelo os procedimentos de Pablo Picasso, Georges Braque e Paul Klee. A segunda é uma nota de rodapé (BARROS, 1996a, p.78), vinculada ao título do poema “Elegia de Seo Antônio Ninguém”, em que o eu-lírico evidencia como estabeleceu relação com Antônio Ninguém. A terceira é também uma nota de rodapé (BARROS, 1996a, p.84), mas ligada a um verso do poema “O andarilho”. Nessa nota, o eu-lírico reflete sobre a importância de se conhecer bem aqueles que andam de forma erradia.

Além de “As lições de R.Q.”, os poemas “Mário revisitado”, “Elegia de Seo

³⁰ As notas não são gratuitas; elas têm efeitos de sentido que ajudam na interpretação de cada poema. Aliás, a inserção de notas aos poemas é estratégia que Barros utiliza desde sua primeira obra, *Poemas concebidos sem pecado* (1937).

Antônio Ninguém”, “Um filósofo do beco”, “A.B. do R.” e “O andarilho” compõem a quarta parte de *Livro sobre nada*. Desses poemas, vemos aflorar aspectos particulares das personagens Rômulo Quiroga, Mário-pega-sapo, Seo Antônio Ninguém, Bola-Sete, Arthur Bispo do Rosário e Andaleço. Daí a relação que se estabelece com o título “Os Outros: o melhor de mim sou Eles”. Isto é, cada faceta retratada dos “outros”, personagens inteiramente fictícias ou, em alguns casos, baseadas em personalidade real, é puro reflexo da imagem do eu-lírico. Ao reproduzir a figura do “ele”, Barros desveste o próprio “eu”: “Eu já disse quem sou Ele” (BARROS, 1996a, p.85).

Assim, de Rômulo Quiroga apreende as etapas necessárias³¹ para alcançar o poético; em Mário-pega-sapo, personagem presente já na primeira obra de Barros (*Poemas concebidos sem pecado*), percebe que a insanidade e a ignorância não excluem o homem de um saber; em Seo Antônio Ninguém, personagem destituída de bens materiais, vê o resíduo (elemento constante na poética de Barros) aproximar-se do nada, de tal forma que o sujeito torna-se “desacontecido”, construído por “abandonos por dentro e por fora”, numa espécie de aniquilamento de si no mundo (BARROS, 1996a, p.79); em Bola-Sete observa que um homem inculto e sem formação escolar tem capacidade para refletir sobre o mundo e sobre a posição do homem no mundo; em Arthur Bispo do Rosário descobre que é possível construir alguma coisa a partir de tudo aquilo que é considerado inútil pela civilização: “Sua obra era ardente de restos: estandartes podres, lençóis encardidos, botões cariados, objetos mumificados, fardões da Academia, Miss Brasil, suspensório de doutores – coisas apropriadas ao abandono” (BARROS, 1996a, p.83); de Andaleço, o “Homem do saco” que se desloca “atoamente” (BARROS, 1996a, p.85), adquire a sabedoria de “adivinhar” as coisas do mundo.

Do conjunto de poemas, depreendemos uma figurativização do homem por meio de índices da natureza ou da geografia humana. Com o filósofo “Bola-Sete”, o eu-lírico explicita: no escuro do beco, tudo se descortina, evidencia-se tanto o prazer do homem quanto a sua salvação e o seu escuro – escuro que é resíduo de luz, resto de claridade, e que indica que a salvação do homem só existe no seu aniquilamento, a satisfação humana somente é possível pela loucura. O caminho do conhecimento que o poeta

³¹ Em auto-intertextualidade, o poema “A disfunção”, do livro *Tratado geral das grandezas do ínfimo* (2001, p.9), encontramos sete “sintomas” inelutáveis aos quais o poeta está submisso para atingir a compreensão plena do poético, ou seja, as “disfunções líricas”.

traceja desemboca em um beco de loucura, insanidade e despojos, a poesia deixando o homem como um ser sem saída diante do nada que é a sua existência.

Verifiquemos se uma leitura cerrada de “As lições de R.Q.” homologa essa primeira impressão do conjunto de poemas, ou se para Manoel de Barros as etapas de construção do poético possibilitam alguma alternativa para edificação do conhecimento que possibilite a salvação do homem.

A partir das proposições do pintor-poeta Rômulo, o eu-lírico desvela o percurso para se encontrar e construir o poético. A poesia está nos desvios, no incongruente, na manipulação da linguagem, no desvario, no transfazer o mundo, na “transfiguração epifânica” (BARROS, 1996b, p.315) e no trabalho artístico incessante. Essas proposições constituem sete etapas para que o poeta alcance o constructo da poesia, estabeleçam o *modus faciendi* poético.

Vejamos cada etapa. No verso “A expressão reta não sonha” (BARROS, 1996a, p.75), primeira etapa, o eu-lírico mostra que tudo o que é institucionalizado e tudo o que a lógica comanda não são suscetíveis de poesia. O verso indicia, também, uma espécie de defesa da transgressão através da linguagem. Quanto a isso, os exemplos, em Barros, são abundantes. Eis um, categórico, que parece transgredir e opor-se, de modo concomitante e simultâneo, à língua institucionalizada e, em plano de alusão, à ordem política: “Escurecer as relações entre os termos em vez de / aclará-los. / Não existir mais rei nem regências” (BARROS, 1989, p.56). Ao violar as normas gramaticais, um “subtexto se aloja” de tal forma que “empoema o sentido das palavras” (BARROS, 1989, p.56).

É no caminho transversal, oblíquo, incompreensível, do que não é ditado por regras e nem pelo mundo racional, que a poesia eclode. Aos poetas cabe obscurecer, desarrumar, ampliar o significado dos vocábulos, pois “Os adejos mais raros se escondem nos emaranhos” (BARROS, 1989, p.61). A linha reta contém uma expressão que não voa fora da asa, que não sonha a utopia que somente a poesia pode construir.

Em “Não use o traço acostumado” (BARROS, 1996a, p.75), segunda etapa, percebe-se que o eu-lírico mostra a incongruência e o insólito como a direção exata da manifestação artística. É dever do poeta desvestir as coisas do desenho habitual, tirar os vocábulos do uso comum, sugerir novas combinações para as palavras e restituir-lhes o sentido primeiro. Isto é, para adentrar no poético é preciso buscar a “lírica semente”

(BARROS, 1996b, p.323) das coisas, do homem e da linguagem.

O “traço acostumado” (BARROS, 1996a, p.75) não permite ao poeta transcender limites. Tal postura parece lembrar o poema “O sim contra o sim”, de João Cabral de Melo Neto (2003, p.297-298), em que Marianne Moore “aprendeu que o lado claro / das coisas é o anverso” e no qual se descreve que Miró, que de tão hábil com a mão direita “já não podia inventar nada”, se propõe a “desaprender” tudo o que sabia fazer com a mão destra, “a fim de reencontrar / a linha mais fresca da esquerda”. Como anuncia João Alexandre Barbosa (1974, p.142), o poema de Cabral mostra “a imagem de Miró que se obtém a partir de uma reflexão acerca do equilíbrio atingido pelo pintor catalão entre o rigor da composição e o sentido de liberdade, movimento e mesmo ingenuidade que impõe aos seus objetos pictóricos.”

Para Manoel de Barros (1982, p.37), o poeta é uma “espécie de vasadouro para contradições”, que para alcançar o poético precisa ir “ao nu, ao fóssil, ao ouro” (BARROS, 1989, p.54) das palavras e dos elementos que compõem o mundo natural.³² No poema “Miró”, de *Ensaio fotográficos*, Barros enseja um diálogo com o poema de Cabral, e demonstra que Miró, para desvelar “a expressão fontana” (BARROS, 2000, p.29), tinha de “esquecer os traços e as doutrinas / que aprendera nos livros”, uma vez que “Desejava atingir a pureza de não saber mais nada”.

Se em Cabral (2003, p.298), a mão esquerda “é mão sem habilidade: / reaprende a cada linha, / cada instante, a recomçar-se”, num exercício semelhante ao que também se impôs Mondrian, que “à mão direita, / impôs tal disciplina: / fazer o que sabia / como se aprendesse ainda” (CABRAL, 2003, p.299), o Miró de Manoel de Barros figurativiza um artista-pintor-poeta que, além de “esquecer os traços e as doutrinas / que aprendera nos livros” para “atingir a pureza de não saber mais nada”, faz desse conhecimento resto morto a ser enterrado “ao pé da árvore”, “ao fundo / do quintal”, sobre a qual “Depois depositava [...] uma nobre / mijada florestal” (BARROS, 2000, p.29).

No poema de Manoel de Barros, um elemento obsceno se junta, contaminando metonimicamente a matéria conhecida, o saber adquirido, que passa a ser dejetivo. O escatológico, no entanto, contém em si a força deflagradora da criação, e é, em si, fonte

³² No poema “Miró”, de *Ensaio fotográficos*, Barros enseja um diálogo com o poema de Cabral, e demonstra que Miró, para desvelar “a expressão fontana” (BARROS, 2000, p.29), tinha de “esquecer os traços e as doutrinas / que aprendera nos livros”, uma vez que “Desejava atingir a pureza de não saber mais nada”.

de pura poesia, uma vez que a “engenharia das cores” de Miró era construída a partir desses restos: “Muitas vezes chegava a iluminuras a partir de um / dejetos de mosca deixado na tela. / Sua expressão Fontana se iniciava naquela mancha / escura. / O escuro o iluminava.” (BARROS, 2000, p.29)

Em Barros, a busca do primordial, da origem, da palavra descascada das impurezas que o uso acumula sobre o sentido ancestral, primitivo, que permanece oculto, atavicamente, por sob o palimpsesto dos novos significados, é uma busca que restaura o arcaico para ter um sentido novo, pois usar o que já se está acostumado é impedir que a poesia surja.

O verso “A força de um artista vem das suas derrotas” (BARROS, 1996a, p.75), terceira etapa, mostra, pelo paradoxo, a importância do papel do artista no produto que constrói: a arte. O pintor e o poeta, figurativizados pela imagem do artista, precisam trabalhar arduamente sobre o objeto que constroem – a tela e a poesia; o aperfeiçoamento vem muitas vezes daquilo que o artista não conseguiu construir. O artista é um transfigurador da realidade; sua força é o domínio, como artífice, dos instrumentos para des-velar, na transfiguração do mimético, a realidade, que se encontra velada, incognoscível, a não ser pela magia do poético; é o exercício de “fotografar” o “além-realidade” que prepara o artista, “câmera” que capta a realidade real, para ver o não-visível e para expressar, poeticamente, o “fotografar o sobre” (BARROS, 2000, p.12), ou seja, a essência das coisas que foi captada por suas retinas.

Miró, aqui, serve de exemplo: é das derrotas do aprendizado com a mão inábil que vai se re-construir como artista, produzindo “sua expressão fontana” (BARROS, 2000, p.29). Da derrota anunciada, da insuficiência sentida, da inabilidade confessada, resulta o poema, ressuma a poesia. O poeta apreende a natureza e o real pela lente deformadora do subjetivo e do poético, e, de forma radical, empreende subversão semântica que introduz o surreal ou por meio de construções sintáticas absolutamente prosaicas ou por meio da sintaxe do “manoelês arcaico” (BARROS, 1996a, p.43), em amálgama estético que produz efeitos semânticos que a sintaxe tradicional não permitiria.

Se a poesia está na tortuosidade, na transgressão e na manipulação da linguagem, para transformar o objeto em arte é preciso um artesão apto para realizar tal tarefa, pois “Só a alma atormentada pode trazer para a voz um / formato de pássaro”

(BARROS, 1996a, p.75), quarta etapa. As expressões “alma atormentada” e “voz” são metáforas, respectivamente, de artista-pintor-poeta e de poesia. É o artista-pintor-poeta que destrói a ordem estabelecida pelo pensamento lógico para instaurar o espaço do poético.

Das tintas e das palavras do artesão nasce a pintura do mundo, em uma tela que rompe com as leis da verossimilhança e que revela um jeito especial de olhar a realidade, por uma ótica transgressora que capta o que o comum dos homens não vê. Os versos de Barros reverberam também que a poesia, nascida de uma alma atormentada, pode sugerir ideia de algo apenas pelo som, “trazer para a voz um formato de pássaro” (BARROS, 1996a, p.75). Ou seja, o poeta está a “sinestésiar” (a circunstância nos exige o neologismo) a palavra poética em imagem e som, fanopeia e melopeia que a onomatopeia e a construção hieroglífica amplificam, quase que fazendo signo, significado e significante coincidirem com o referente.

Ao “trazer para a voz um formato de pássaro” (BARROS, 1996a, p.75), o poeta chega ao sentido primeiro da palavra, aquele que não sofreu transformação semântica, o significado primevo, sem as corrupções, as cáries, as deturpações que o passar dos tempos impõe à palavra, distanciando-a da sua origem “fônica”. Consuma-se, assim, esteticamente, o projeto poético de Manoel de Barros, que deseja “sempre a palavra no áspero dela” (BARROS, 2004, p.51), isto é, no seu existir mais rústico, arcaico, em um momento em que ainda não foi tocada, manipulada, polida e lapidada pelo homem, pelo uso, pelo tempo.

Segundo Davi Arrigucci Jr. (2000, p.84), em análise do poema “O cacto”, de Manuel Bandeira, “[a] presença do arcaico, ainda que *in extremis*, dentro do mundo moderno, é um convite ao conhecimento de nós mesmos.” No caso de Manoel de Barros, estamos diante da compreensão da poesia como fonte de conhecimento, capaz de dar conta da vida e do mundo e capaz de, na redescoberta onomatopaica e hieroglífica da linguagem, descobrir “novos lados de uma palavra” e empreender a descoberta de “novos lados do Ser” (BARROS, 1991, p.28). A poesia barreana é, pois, conhecimento que se funda na força da invenção e no encantamento da linguagem na vertente mais profunda do empreendimento poético.

Nos versos “Arte não tem pensa: / O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê.” (BARROS, 1996a, p.75), entramos na quinta etapa. Por que a “arte não tem

“pensa”? Para captar o sentido que o eu-lírico quer dar a esses versos é preciso partir de “pensa”, vocábulo que conjuga sabor de neologismo a ar de velho conhecido. Em torno do “pensa” constrói-se o sentido desse e dos versos subsequentes. Quais os registros dicionarizados do vocábulo e quais sentidos eles impõem ao verso? Vejamos. Segundo José Pedro Machado (2003, p.337, v.4), “pensar” vem do latim *pensāre* e remete, etimologicamente, ao verbo “pesar”, que significa “pesar; apreciar; avaliar, comparar; contrabalançar, pagar; compensar; trocar; resgatar, expiar” (MACHADO, 2003, p.354, v.4). Porém, nenhuma dessas acepções parece dar conta do sentido da palavra no poema. O vocábulo, no contexto utilizado por Barros, guarda uma ambiguidade com “pênsil”, ou seja, com o que está suspenso no ar, seguro por um fio, ao mesmo tempo em que lembra o francês “*pence*”, que é uma fração monetária de pequeno valor e também equivale a ajuste, uma prega para perfeitamente amoldar uma roupa ao corpo. Ou seja, o instável, mas justo.

Buscamos a origem do termo “pensar” em Houaiss (2001). Das diversas ampliações semânticas que o vocábulo apresenta, o filólogo diz que “finalmente deve-se observar que *pensar* é divg.[divergente] erud. [erudito] de *pesar*; f.hist. [forma histórica] sXIII *pensedes*, sXIII *pensamos*, sXIV *pensar*, sXV *péensey*, sXV *penção*, sXV *pēsaaes* 'submeter algo ao raciocínio lógico', sXIII *pensava*, sXIII *penssou* 'aplicar penso'”.

Assim, no verso “Arte não tem pensa” (BARROS, 1996a, p.75) podemos dizer que o eu-lírico indicia que ao objeto artístico, elaborado pelo artista-pintor-poeta, não se “aplica penso”, ou seja, a arte não se sujeita ao tratado da razão ou da lógica. Nesse caso, Manoel de Barros instaura uma formação neológica: o verbo “pensar”, na frase, é transformado em substantivo. Desse modo, o eu-lírico denuncia que a poética não obedece a convenções e regras. A arte é rejeição a tudo que é aprioristicamente concebido, porque segue movimento interno do indivíduo que a constrói. Afinal, para o eu-lírico o artista assiste a realidade, traz à memória como quem a visualiza e, para além da realidade, a transforma em espetáculo na obra de arte: “O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê”. (BARROS, 1996a, p.75).

A poesia de Manoel de Barros reconstrói a paisagem do Pantanal. Tudo que foi vivenciado na infância pelo menino Manoel – convivência com o bugre, com o homem simples e com os bichos – é puxado pela memória e convertido em estatuto poético. A

poesia cria outra realidade, que não se aproxima do mundo concreto, real.

O poeta afirma, em entrevista, que a sua poesia

[...] resulta de [...] armazenamentos ancestrais e de [...] envolvimento com a vida. [...] Minha infância levei com árvores e bichos do chão. Essa mistura jogada depois na grande cidade deu borá: mel sujo e amargo. Se alguma palavra minha não brotar desse substrato, morrerá seca. ‘As correntes subterrâneas que atravessam o poeta, transparecem no seu lirismo’, – disse Theodoro Adorno. E disse mais: ‘Baudelaire foi mais fiel ao apelo das massas do que toda a poesia *gente-pobre* de nossos tempos.’ Falo descomparando (BARROS, 1996b, p.315; grifo do autor).

Barros complementa que é fundamental afastar a poesia da

[...] exuberância da natureza, [e da] degustação contemplativa dessa natureza, pois existe ‘o perigo de se cair no superficial fotográfico, na pura cópia, sem aquela surda *transfiguração epifânica*. A simples enumeração de bichos, plantas (jacarés, carandá, seriema, etc.) não transmite a essência da natureza, senão que apenas a sua aparência. Aos poetas é reservado transmitir a essência. Vem daí que é preciso humanizar de você a natureza e depois transfazê-la em versos. (sic, BARROS, 1996b, p.315; grifos nossos).

É o que o eu-lírico propõe na nota ao poema “As lições de R.Q.”, no qual mostra que Rômulo Quiroga “transvê” as “formas naturais” ao pintar um “ancião de cara verde”: “mas verde não é a cor da / esperança? Como pode estar em rosto de ancião? A minha *cor é psíquica* – ele disse. E as *formas incorporantes*.” (BARROS, 1996a, p.74, grifos nossos). Ou seja, o poema está homologado, em termos cartesianos, pela reflexão do poeta.

Entretanto, “pensa” tem outros significados dicionarizados, o que amplia a invocação plurissêmica a que o verso induz. Em Houaiss (2001), “pensa” também é “conjunto de medicamentos, antissépticos e partes acessórias (p.ex., cobertura protetora) que se põem sobre a ferida, ferimento, incisão cirúrgica etc. para protegê-los, higienizá-los, cicatrizá-los; curativo”. Nesse caso, etimologicamente, é regressivo “de *pensar*; ver *pend-*; f.hist. sXV *pensso*”. A palavra também pode ser utilizada, no que é um regionalismo brasileiro, para indicar que algo está “inclinado” ou que se encontra em “posição desajeitada”, de “mau jeito”. Nesse caso, segundo o Houaiss, é criação vernácula culta “a partir do lat. *pensus, a, um* part.pas. de *pendere* na acp. ‘inclinat’; ver *pend-*”.

Temos, pois, o verso “Arte não tem pensa” (BARROS, 1996a, p.75) contaminado por ambiguidade que se origina na ambiguidade da raiz étima do vocábulo “pensa”, palavra inusual, que transita pelo regionalismo culto (o que parece um oxímoro), por um termo médico e por um significado oriundo da palavra pensamento. As possibilidades latentes nos exigem uma retroleitura, avançando no entendimento do poema para retomar essa passagem, não para eliminar a abrangência multívoca, mas para adequar a interpretação ao todo do poema, que se apresenta como a constituição das etapas para a construção do poético, na visão de Manoel de Barros; fechar uma interpretação para o verso nos exige, pois, seguir em frente com a análise.

Em “É preciso transver o mundo. / Isto seja: / Deus deu a forma. Os artistas desformam./ É preciso desformar o mundo: / Tirar da natureza as naturalidades. / Fazer cavalo verde, por exemplo. / Fazer noiva camponesa voar – como em Chagall.” (BARROS, 1996a, p.75), sexta etapa, o primeiro verso dessa etapa liga-se ao final do verso que o antecede, “e a imaginação transvê”. O movimento da arte, na etapa anterior, é um movimento na subjetividade do artista, que vê, revê e, em sua mente, através da imaginação, “transvê”. O poeta, agora, a partir das lições do “pintor boliviano Rômulo Quiroga”, introduz um movimento do artista que foi tocado pela arte: o artista deve passar da subjetividade da imaginação para a práxis da intervenção no mundo, deve “transver o mundo” (BARROS, 1996a, p.75).

É esse verso, pois, o centro nevrálgico do poema, ao fechar o movimento da quinta etapa e abrir a intervenção que o poeta transvê para o artista na realidade que ele vê ao seu redor, naquela realidade que ele vê-revendo pelos olhos da memória, e naquela que a sua imaginação lhe dita, e que lhe abre a possibilidade da utopia, do “transver”. Esse centro nevrálgico do poema é, não por acaso, o seu centro físico: nono verso, antecedido por oito versos que apresentam Quiroga e suas primeiras lições; após ele, temos dez versos, com as lições finais e um exemplo prático do poeta realizando as lições que lhe foram ensinadas.

O poeta explicita o que é “transver o mundo”. Ele afirma que Deus deu forma ao mundo, que os artistas o “desformam”, e que é preciso “desformá-lo”, “tirar da natureza as naturalidades” (BARROS, 1996a, p.75), o que exemplifica com a pintura de um “cavalo verde”, que reporta a Franz Marc, ou com a noiva camponesa de Chagall, que voa pelo quadro.

Temos, pois, uma ordem instituída, um arcabouço natural, uma realidade posta com as suas leis físicas, com a sua geometria euclidiana, com a sua naturalidade e verossimilhança. É a forma que Deus impôs ao mundo desde a criação. Entretanto, faz-se imperativo não aceitar essa forma, não aceitar o que é ou parece ser natural: “É preciso desformar o mundo: / Tirar da natureza as naturalidades.” (BARROS, 1996a, p.75).

Questiona-se, por esse aspecto, não só a ordem divina como a própria qualidade de divino da deidade; enfrenta-se a ordenação natural, a social, a estética; erige-se, diante do mundo e de Deus, a figura do artista, aquele que “desforma” – e este é o seu papel – e que, a partir do que vê, do que lembra e do que imagina, torna-se o mentor do próprio mundo, mundo que o poeta refaz, a partir da desformação, por obra de artista, imbuído sempre, por ser artista, pelo sonho da expressão que não é reta, pelo uso do traço desabitual ao qual não estava acostumado, embalado por suas derrotas e por sua alma atormentada, por sua voz liberta que se assume como pássaro, por um espírito de arte que “não tem pensa”.

E se viu, reviu e transviu, se percorreu todas as etapas e se encontra, agora, nesse estágio de “conhecimento”, então o artista está pronto para criar. É o que acontece na sétima e última etapa – “Agora é só puxar o alarme do silêncio que eu saio por / aí a desformar” (BARROS, 1996a, p.75). O verso inicia instaurando a instantaneidade: um agora que presentifica a ação da leitura que o leitor empreende com a ação que o eu-lírico se descobre apto a realizar. A irrupção de um “aqui” e de um “agora”, de um “já” que se desdobra na folha de papel para leitura e que acontece na mente do receptor em simultaneidade com o gesto de escritura e com o fazer que é um poder-fazer conquistado pelo transcurso das etapas antecedentes, reforça-se com o verbo “ser” no presente, no indicativo, em um categórico absoluto que é fonte do ser, no sentido ontológico, e fonte da ação, no sentido humano.

Em seguida, a instantaneidade que se afirmou categórica faz um movimento de restrição, foca-se num elemento uno, único, determinado: a ação, pois, deve se concentrar em um “só”, em certo elemento individuado, pontual, exclusivo, abrindo mão de todo e qualquer outro foco, outro aspecto, outro local, por mais privilegiados que sejam esses outros “outros”. Centra-se o objetivo da ação em um verbo, “puxar”, em uma ação centrípeta com relação ao eu-enunciador, mas por reação, um gesto que é

centrífugo com relação ao objeto ao qual vai se referir. E não se trata de um objeto indeterminado, é “o” objeto – mas, qual o que, o que o eu-lírico aciona é um alarme, uma estridência, uma sirene, um intangível ruído, que, ao ecoar, desaparece. Ou seja, todo o esforço se concentra num instante do ser poético que age e aciona um objeto que não se configura objetivamente, o gesto esvaziado, mas realizado, é ainda mais esvaziado: a sua realização determina o seu próprio fim.

O verso reserva nova surpresa e decepção: tal alarme sequer pode ressoar, pois se trata de um “alarme do silêncio” – o ruído do alarme, já de si extingüível na sua instantaneidade de manifestação, sequer ruído é: é nada, silêncio, quase morte. No entanto, o eu-lírico, convicto, após “puxar o alarme do silêncio”, certo de que cumpriu as etapas do poético que “As lições de R.Q.” preconizou, se coloca pronto para a ação consequente, e sai, o verso informa: “eu saio”. Sair é um verbo com muitas possibilidades: pode ser intransitivo, transitivo direto e transitivo indireto, pode ser predicativo e pronominal, e pode mesclar as regências.

Desse modo, sua utilização abre uma gama de possibilidades, que o pronome “que”, ao preceder o verbo na construção de Manoel de Barros, não minimiza. Aí, outra surpresa: normalmente, o verso chegaria ao fim com o verbo, ou teria um complemento por inteiro, mas o eu-lírico informa que sai “por” e o verso se encerra, abruptamente se encerra, deixando sob o “por” um abismo: a página em branco.

O *enjambement* violento, inesperado, se complementa de modo prosaico na abertura do verso seguinte, que começa com um “aí” coloquial, um complemento à expressão “saio por aí”, um idioleto que é quase uma gíria, uma expressão de descaso, de abandono, de descompromisso. Nesse momento, toda a lição das etapas da trajetória do poético parece se dar numa presentificação de ato vazio, que gera o nada, que se constrói pelo descompromisso, tudo relatado em linguagem popularesca, trivial, quase chula.

E o verso se complementa com a última lição de Rômulo Quiroga: cabe ao poeta “desformar”, o que, pela seleção vocabular que precedeu a revelação, pela forma com que foram construídos os dois versos dessa última e lapidar lição, surge como uma revelação, uma surpresa, mas não uma epifania ou alumbramento, pois totalmente mediada pelo raciocínio, apreendida pela razão do poeta e pela interpretação do leitor.

A instantaneidade introduzida pelo vernáculo selecionado contém elementos fônicos cuja simplicidade oculta e desdobra complexidades que homologam a semântica de seu conteúdo. Os dois versos, livres e brancos, ocultam um terceto hexassílabo – na verdade, o terceiro verso é um heptassílabo que é lido, por força dos dois versos de seis sílabas precedentes, com acento na sexta sílaba. Assim: “Agora é só puxar / o alarme do silêncio / que eu saio por aí a desformar.” (BARROS, 1996a, p.75). O esquema a/b/a de rima pobre é enfatizado, enriquecido, com o som em eco da sílaba /ar/ em “alarme”. O som dos versos é aberto, claro, translúcido em sua sucessão de “a”s e de “o”s, a rima ressoando ainda em três sílabas /or/, que fazem o “desformar” que finaliza a sentença conter em si as duas rimas que ecoam, multiplicadas, na lição.

A transparência e a leveza dos dois versos são ampliadas pelo léxico, cuja seleção não produziu nenhum fricativo, nenhum som rude, que trave a língua, nenhum fonema oclusivo dental-alveolar surdo, as vibrações dos /r/ sendo modalizados pela nasalização ligeira e suave das vogais /o/ e /a/ abertas; ou seja, a leitura “desliza”, escorrega, e a ausência de entraves na fluidez do texto ganha sentido. A rima em /or/ em “desformar” transforma o heptassílabo em hexassílabo, forçando, na leitura, a acentuar duas vezes a palavra, com o que evidencia o ato de formar na concomitância do desformar, como a dizer que existe criação e destruição e que elas são simultâneas no *arkhé* da palavra.

A construção dos versos apresenta, no decrescer da força do “saio”, ao qual se segue a ênfase que indicia a rima falsa do “por”, conduz a leitura para um ritmo de quem se despede, de quem está a sair já no passo da saudade do que fica, do que deixa, a melancolia da suave translucidez das palavras ocultando o golpe forte do fechamento da sentença, em que o “desformar”, que é a saída, anuncia a morte que é criação, entrelaça o Eros e a vida ao fim, à finitude, ao Thánatos.

Assim sendo, os dois versos, que colimam as lições de Rômulo Quiroga ao poeta, ao eu-lírico, são construídos como instantaneidade categórica clara e suave em uma sentença aforística, impositiva sem o tónus da impositividade (o que parece incoerência, em efeito que o texto poético consegue ao arrepio das convenções da gramática e dos racionalismos), asseverando o seu valor de exemplaridade, de moral estética, de *ars* constituída pelo artesanato e pela inspiração, através da recuperação arquetípica da palavra e do ser das coisas, em movimento no qual a destruição tem a

contrapartida sincrônica da criação, o caos e o cosmos amalgamados no logos barreano, um logos edificado sob o signo do “desformar”.

“Desformar” é, pois, a forma (se é que é possível utilizar aqui esse sema) que molda, enquadra e constrói o poético, enquanto o silêncio, que parece símile de mudez e cegueira, é, ao contrário, índice metafórico da poesia.

Em “As lições de R. Q.”, cumpridas as etapas preconizadas por Quiroga, o eu-lírico sai “por aí”, com seu instrumento, para abrir, clicar e acionar o poético. Assim, deflagra o processo do “alarme”, ou seja, o constructo, o instrumento que torna o eu-lírico hábil, dotado de um querer-fazer que é um poder-fazer, e que lhe permite, discursivamente, “transver” e “desformar o mundo”, e, dessa forma, buscar as coisas em sua essencialidade, encontrável em uma ancianidade que é anterior ao nascimento da nomeação da coisa. É o “alarme”, isto é, a linguagem, que é veículo de uma concepção de mundo.

É a palavra, artisticamente trabalhada, que tem “o poder de fazer o mundo e o tempo retornarem à sua matriz original” (TORRANO, 1981, p.19), que é reveladora da essência dos objetos e das coisas; é pela palavra que o homem faz apreensão íntima e global do mundo. É a palavra poética que tem “o poder de instaurar uma realidade própria a ela, de iluminar um mundo que sem ela não existiria”, como explicita Torrano (1981, p.20) a propósito da *Teogonia* de Hesíodo.

Para que a linguagem do artista atinja esse estatuto, de acordo com o eu-lírico de “As lições de R.Q.”, é necessário “desformar” o mundo, isto é, as formas naturais precisam ser transvistas não só em posição oposta à normal, mas, radicalmente, pelo avesso do avesso. Segundo Friedrich (1991, p.75), a poesia “sempre teve a liberdade de deslocar, reordenar o real”, enquanto o “impulso artístico deixa como legado uma visão desfigurada, insólita do mundo” (FRIEDRICH, 1991, p.81).

É este “alarme” que constantemente Manoel de Barros “puxa” para construir uma poesia que “desforma” o mundo, como se observa na análise de “As lições de R.Q.” e poder-se-ia ver na interpretação de qualquer poema barreano. Se a poesia sempre desfigura o mundo, desvelando-o insólito, como defende Friedrich, a proposição poética de Barros desfigura a desfiguração, re-empree a construção do mundo a partir de um movimento simultâneo ao nascimento da linguagem. Ou seja, a essência não precede a existência, o objeto passa a existir na simultaneidade da descoberta da sua

essência, explicitada por uma linguagem que também nasce e se constrói no mesmo ato.

Enfim, percorridas as etapas para a construção do poético, o eu-lírico se sente apto a compor versos, uma vez que “até já inventei mulher de 7 peitos para fazer vaginação / comigo.” (BARROS, 1996a, p.75). O que seria urdir uma “mulher de 7 peitos”? Uma mulher de sete peitos parece ser a poesia que é criada tendo como princípio as sete proposições transmitidas por Rômulo Quiroga. A arte poética é sensualista, é jogo lúdico do eu-lírico com as palavras, é conúbio erótico, a força vigorosa da poesia, da invenção e do “desformar” nasce da mesma fonte em que o apelo vital da sexualidade se manifesta.

Em “As lições de R.Q.” encontramos nas sete etapas, delineadas a partir das proposições de Rômulo Quiroga, uma trajetória do conhecimento que deve ser seguida por aqueles que desejam construir o artefato poético. O artista, por ser “iluminado” e “obscuro” (BARROS, 1996a, p.74; na “Nota” do poema “As lições de R.Q.”), cria os próprios instrumentos de trabalho, as “tintas”, “para dar liga aos seus pigmentos” (BARROS, 1996a, p.74). Porém, ao artista não basta conceber as “tintas”, é preciso que ele lhes dê uma descrição rica em matiz, isto é, que faça incidir raios luminosos sobre as cores, pois só assim encontra as “formas incorporantes” (BARROS, 1996a, p.74). A tinta é metáfora de palavra, os pigmentos constituem, com sua liga, as frases, o matiz alcançado constrói significado semântico que existe somente com a incidência do raio solar na realidade que transcende à pintura, metáfora do texto poético.

Atingir a “forma incorporante” (BARROS, 1996a, p.74, na “Nota” que antecede o poema “As lições de R.Q.”) é, no contexto que expomos, uma maneira diferente, mas com o mesmo sentido, de dizer que o poeta alcança o segredo da essência das coisas, que lhe penetram o âmago. Para adquirir uma compreensão plena dos componentes do mundo, o cerne deles, seguindo os passos preconizados por Rômulo Quiroga – na “Nota” e no poema –, é indispensável “romper com as formas naturais, com os efeitos de luz natural, com os conceitos de espaço e de perspectiva”, transgredir “planos” e apresentar “a simultaneidade das visões” (BARROS, 1996a, p.74), porque a “arte não tem pensa: / O olho vê, a lembrança revê, e a imaginação transvê. / É preciso transver o mundo.” (Barros, 1996a, p.75). E Rômulo Quiroga, que dá lições ao poeta, é um pintor de paredes em cujo trabalho ecoa as lições de grandes mestres da pintura do século XX.

REFERÊNCIAS

- ARRIGUCCI JR., D. A beleza humilde e áspera. In: _____. **O cacto e as ruínas**. 2.ed. São Paulo: Duas cidades/Ed.34, 2000. p.7–89.
- BARBOSA, J. A. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.
- BARROS, M. de. Poemas concebidos sem pecado. In: _____. **Matéria de poesia**. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1974. p.47–69.
- _____. **Arranjos para assobio**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1982.
- _____. **O guardador de águas**. São Paulo: Art Editora, 1989.
- _____. **Concerto a céu aberto para solos de ave**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.
- _____. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1996a.
- _____. Conversas por escrito. In: _____. **Gramática expositiva do chão** (Poesia quase toda). 3.ed. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996b. p.305–343.
- _____. **Ensaio fotográficos**. Rio de Janeiro: Record, 2000.
- _____. **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. Rio de Janeiro: Record, 2001.
- _____. **Poemas rupestres**. Rio de Janeiro: Record, 2004.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Tradução de Marise M. Curioni e Dora Ferreira da Silva. 2.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.
- GRÁCIA-RODRIGUES, K. **De corixos e de veredas**: a alegada similitude entre as poéticas de Manoel de Barros e de Guimarães Rosa. 2006. 318 f. Tese (Doutorado em Estudos Literários) – Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, Araraquara, 2006.
- HOUAISS, A. **Dicionário Houaiss da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Objetiva, 2001 (CD-ROM v. 1.0).
- MACHADO, J. P. **Dicionário etimológico da língua portuguesa**. 8.ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2003 (v. 4).
- MELO NETO, J. C. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- MENEGAZZO, M. A. A poética visual de Manoel de Barros. **Atas do IV Congresso Internacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada** [Évora, 2004]. Évora: Editora da Universidade de Évora/APCL, 2004 (v.3). p.1–8.
- TORRANO, J. O mundo como função das musas. In: HESÍODO. **Teogonia**: a origem dos deuses. São Paulo: Massao Ohno/Roswitha Kempf, 1981. p.9–122.

Artigo recebido em 31/08/2010

Aceito para publicação em 26/10/2010

“OCEANO COLIGIDO”:**ONDE A LINGUAGEM FAZ QUESTÃO****“OCEANO COLIGIDO”:****WHERE THE SPEECH MAKES TO POINT**

Fernando Fábio Fiorese FURTADO³³

RESUMO: Os muitos desvios e as numerosas passagens da lírica moderna à contemporânea ainda estão para ser mapeados por uma “crítica” que, apenas muito recente e lentamente, faz-se disponível ao apelo da palavra poética do seu tempo. Inserida no horizonte desta travessia, quando o signo utópico da modernidade parece esmorecer e declinar, o presente trabalho propõe a leitura do poema “Oceano coligido”, de Iacyr Anderson Freitas, com o intuito de desvelar como opera o poeta face a uma linguagem degenerada. Trata-se de pensar a palavra poética quando já não lhe resta quaisquer resíduos do vigor mítico, quando perdeu-se para sempre a inocência do verbo capaz de apurar o real ou dizer o sentido do homem.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira; Lírica contemporânea; Iacyr Anderson Freitas; “Oceano coligido”; Linguagem; Análise e interpretação.

ABSTRACT: The many deflections and the numerous ways from modern lyric to the contemporary one shall yet be mapped by a “criticism” that just recently and slowly has been available to answer the call of the poetic word from its time. This “criticism” is immersed in the horizon of that crossing when the utopian sign of modernity seems to dissolve and also to decline. So this essay has as purpose a interpretation of Iacyr Anderson Freitas’ poem “Oceano coligido” in

³³ Departamento de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) – Faculdade de Letras – Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) – CEP 36025-150 – Juiz de Fora – MG – Brasil – E-mail: Fernando.fiorese@acessa.com

order to unveil how the poet deals with a degenerate speech. Thus it is about thinking the poetic word not only when there are no dregs of the mythic vigor but also when there is no more that innocence of the verb which was capable of either perceive the reality or tell the meaning of the man.

KEYWORDS: Brazilian poetry; Contemporary lyric; Iacyr Anderson Freitas; “Oceano coligido”; Speech; Analysis and interpretation.

Debruçar-se sobre um único poema da já extensa obra lírica de Iacyr Anderson Freitas com a pretensão de tomar a parte pelo todo poderia implicar nos riscos próprios a qualquer procedimento metonímico: ou ampliar demasiado o campo de significação de um texto singular, até o esgarçamento completo do poema ele-mesmo, ou instituir um sentido segundo que realiza tão-somente a fossilização das forças que mobilizam e convidam para múltiplas leituras. A fim de evitar tais armadilhas, adota-se aqui uma estratégia antes metafórica que, conforme o sentido originário deste termo, seja um convite ao leitor para mover-se entre o poema “Oceano coligido” (FREITAS, 1991, p.47) e o horizonte da obra iacyrriana.

Trata-se de, a partir do texto em pauta, construir um caminho desviante ou paralelo que, talvez, permita ler no sentido próprio do poema ao menos o rascunho da figuração da poética de Iacyr Anderson Freitas. Em suma, pretendo que o trabalho sobre o “minúsculo” que a matéria de “Oceano coligido” oferece possa desvelar algo de “maiúsculo” da obra iacyrriana, decerto uma *usurpata translatio*, parcial e incompleta, e por isso capaz de escapar às demasias do metonímico e instigar outras muitas leituras.

OCEANO COLIGIDO

inverte-se enfim a arquitetura,

onde havia pedra

resta agora outra figura:

ruína em que o oceano
 se ajoelha e bate,
 eternamente bate, mas
 onde jamais se apura.

Ao denominar de *Oceano coligido* a antologia poética publicada em 2000, o próprio autor parecia indicar as possibilidades da leitura proposta. “Oceano coligido”, o poema de *Primeiro livro de chuvas* (FREITAS, 1991), ilustra de modo exemplar o regime de tensões em que opera o poeta de Patrocínio de Muriaé, há muito radicado em Juiz de Fora. A começar pelo título, no qual à imagem da extensão sem limites acionada pela palavra **oceano** se contrapõe o significado dicionarizado de **coligido**.

Sob a rubrica do étimo latino *colligere*, o deslimite das águas marinhas confronta-se com a ação que o adjetivo enseja: reunir, recolher, ajuntar (ou, até mesmo, concluir) a dispersão e o movimento sem fim que participam da simbólica do oceano. Também reitera o sentido de enclausuramento da dinâmica aquática o efeito acústico das vogais fechadas ou reduzidas que compõem o título. Ainda que **coligido** absorva parcialmente as vogais de **oceano**, o duplo I daquele adjetivo tende a minimizar o entusiasmo vital destas.

A concisão do poema, a coligar alguns dos elementos simbólicos fundamentais da poesia iacyriana, antagoniza com a *démarche* da métrica irregular, na medida em que a alternância de versos com números de sílabas antagônicos (à exceção das linhas 4 e 5) constitui um desenho gráfico que mimetiza o fluxo e refluxo das ondas do mar, a dispersão das águas na areia da praia. Assim, ao rigor e à economia verbal que caracterizam toda a obra do poeta (como já assinalaram, dentre outros, Sônia Brayner, Fábio Lucas, Carlos Nejar e Margarida Salomão) contrapõe-se uma figuração plástica que remete ao movimento sem algarismos do oceano.

No diálogo nem sempre amistoso entre a sonoridade dissonante, a sintaxe sinuosa e a semântica conflagrada de “Oceano coligido” melhor se desvelam os desdobramentos deste exercício de tensões. Já no verso inicial – “inverte-se enfim a arquitetura” –, o emprego da anástrofe (inversão da ordem direta da frase), além de realizar textualmente

o significado do verbo, por reiterá-lo oferece ao leitor o signo sob o qual o poema se dá e se recolhe. Mesmo a construção assonante em E, em sendo ténue e incerta, se esgarça progressivamente até ser absorvida pelos valores das vogais A e U de **arquitetura**. Ao nível fônico, tal procedimento equivale à operação que o sentido grego originário de **invertter** sugere, qual seja, desdobrar até o fim, mover por dentro, urdir uma trama por contraposições.

O advérbio **enfim** atribui ao verbo **invertter** o sentido de realização de um remate já esperado ou desejado, sentido que logo se mostra paradoxal, pois a inversão da arquitetura significa aqui o desmantelamento da disposição das partes ou elementos de uma obra estável e perene, representada no verso seguinte pelo arquétipo **pedra**. Da mesma forma que o antagonismo dos significados de **enfim** e dos outros advérbios (**agora**, **eternamente**, **jamais**), também a predominância ao longo do poema do presente do indicativo faz o pretérito imperfeito **havia** do segundo verso funcionar como um vigoroso tensor de temporalidades.

No âmbito da lírica iacyriana, o tempo é questão fulcral. A partir dela, a escrita poética se revela uma “terrível antologia”, na qual acumulam-se as ruínas de um passado irre recuperável. Não por acaso, “passar pela memória” participa da etimologia de **coligido**. Assim, o poeta se sujeita à mesma condenação do *Angelus novus* de Klee interpretado por Walter Benjamin (1985, p.226):

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.

Não que a tempestade que impele o poeta para o futuro e para a escrita seja o progresso, como no caso do anjo da história. O motor da obra de Iacyr Anderson Freitas é antes uma esperança melancólica similar à do autor do *Trabalho das passagens*. Trata-se da esperança de colher, ainda que no **agora** obliterado pelos signos turvos de

uma linguagem profanada, ao menos os resíduos do verbo originário, aquele que antecedeu a queda e o domínio do famélico *Chrónos*. Daí que a arquitetura em desmantelo seja a da pedra que, em estado bruto, simboliza tanto a duração eterna quanto a perfeição do estado primordial. Mas o melancólico sabe que, mesmo se fosse possível escavar até a pedra angular do paraíso derruído, da linguagem primeira, o trabalho do poeta nada mais faria do que atestar o sentido precário e transitório da obra humana: “Se me edificares um altar de pedra não o farás de pedras lavradas, porque se levantares sobre ele o cinzel, profaná-lo-ás. Nem subirás o degrau do meu altar, para que não se descubra a tua nudez” (*Êxodo* 20, 25-26).

Em lugar da pedra-princípio, da obra acabada, perfeita e eterna, “resta agora outra figura”. E o poeta treme no acúmulo dos fonemas vibrantes sonoros /R/ e /r/, pois aqui ressoa tanto a aspereza da queda no **agora**, através das consoantes T e G, quanto a memória fugidia de um tempo anterior de calma e paz, sublinhada pela assonância em A. Esta superposição de imagens acústicas dissonantes transforma o terceiro verso em paradigma exemplar do regime de tensões a que tenho referido. Mais ainda: a rubrica dos dois pontos indica não apenas uma cesura mais longa, mas a passagem do domínio dos arquétipos da eternidade e do sagrado para um campo semântico onde predominam os símbolos da dinâmica temporal profana e da história linear.

No início do quarto verso – “ruína em que o oceano” –, ainda treme a lírica. Mas eis que exsurge um timbre suave, **oCeano**, que se prolonga nas fricativas do verso seguinte – “Se aJoelha”... A calma que a visão da paisagem marinha inspira parece alimentar a esperança de um mar submetido, de um tempo domado. Consoante o simbolismo do oceano, tal imagem constitui um feixe de paradoxos. Lugar dos nascimentos, das metamorfoses e dos renascimentos, no mar ressoa a eternidade, o absoluto, o imutável, embora ambivalente e fraturado, porque o ritmo aleatório, quando não violento, das águas e a sua extensão incerta representam os perigos da travessia na dinâmica da vida. *A priori*, submeter o oceano, coligi-lo, significa a possibilidade de retorno às águas primevas, ao remanso uterino, mas também o exilar-se do fluir do real que eclode na linguagem – e assim dá sentido a todo poeta.

A eternidade é aqui um cárcere, como denuncia o acúmulo das consoantes oclusivas do sexto verso. Por isso, sem evasimismo, o canto acolhe o sentido do real

que é a própria imagem deste oceano transtornado que “se ajoelha e bate, / eternamente bate, mas”. Martelo a assinalar em TT a passagem inexorável do tempo, pancadas a percutir em **eternamente** e na conjunção **mas** (que prolonga o verso e realiza uma cesura algo estranha ao poema) o avesso do significado do advérbio e do adiamento do fim da linha. Ainda quando, na linguagem empobrecida pela tagarelice mediática e pelos excessos da função fática, a poesia surpreende indícios do eterno, perdeu-se para sempre a inocência da palavra que apure o real, que diga o sentido do homem.

Mas não se engane o leitor atribuindo ao poeta os epítetos de “niilista” ou “neo-decadente”. A consciência de linguagem que a lírica iacyriana revela, ou seja, sabê-la o lugar “onde jamais se apura”, enseja antes o acolhimento nobre e afirmativo do devir, que caracteriza o trágico. Alguns dos livros de Iacyr Anderson Freitas indiciam pelo título a tarefa que se atribui ao poeta nesta travessia avessa, quando da arquitetura restaram apenas as colunas da desordem, quando a pedra, trabalhada por mãos indestras, já não demarca os limites nem apura a dispersão e o furor do oceano.

Sísifo no espelho, ao modo da interpretação do mito por Albert Camus ([s.d.], p.145-152), atualiza no poeta a figura do condenado, não pelos deuses, mas por um tempo que “é o esquecimento maior” (FREITAS, 1990, p.69), esquecimento da palavra poética. Ainda que conduzido à margem – “meu deus, tanto / assombro / e nenhum arrimo” (FREITAS, 1995a, p.48) –, na *persona* bíblica de *Lázaro* o poeta advinha “que algo maior / se curva / na distância” (FREITAS, 1995a, p.29): a memória e a escrita que continuam sem nós. E a poesia resta sendo a tarefa de vencer o esquecimento, o passado como *Messe* a que o poeta entrega as mãos para buscar “uma terra mais / profunda e gasta, cada dia mais distante” (FREITAS, 1995b, p.17). A procura, resíduo último da eternidade.

REFEERÊNCIAS

A **BÍBLIA** de Jerusalém. Trad. Euclides Martins Balancin et al. São Paulo: Paulinas, 1989.

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**: obras escolhidas I. Trad. Sergio

Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CAMUS, A. **O mito de Sísifo**: ensaio sobre o absurdo. Trad. Urbano Tavares Rodrigues e Ana de Freitas. Lisboa: Livros do Brasil, [s.d.].

FREITAS, I. A. **Sísifo no espelho**. Juiz de Fora: Ed. d'lira, 1990.

_____. **Primeiro livro de chuvas**. Juiz de Fora: Ed. d'lira, 1991.

_____. **Lázaro**. Juiz de Fora: Ed. d'lira, 1995a.

_____. **Messe**. Juiz de Fora: Ed. d'lira, 1995b.

_____. **Oceano coligido**. São Paulo: Viramundo, 2000.

Artigo recebido em 03/08/2010

Aceito para publicação em 02/11/2010

MEMÓRIA E METALINGUAGEM EM CAIS, DE ALBERTO MARTINS**MEMORY AND METALANGUAGE IN CAIS, FROM ALBERTO
MARTINS**Fabiane Renata BORSATO³⁴

RESUMO: A dimensão metalinguística da poesia de Alberto Martins é balizada pela memória histórica, lírica e literária, gerando uma topografia poética resultante de uma forte visualidade e de múltiplos pontos de vista. A leitura do modo de apresentação e dos desdobramentos do olhar dos enunciadores da obra *Cais*, 2002, de Alberto Martins favorecerá a compreensão de alguns traços do *modus faciendi* da poesia contemporânea.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Alberto Martins; *Cais*; Metalinguagem; Memória.

ABSTRACT: *The metalinguistic dimension from Alberto Martins poetry is marked by historical, poetry and literary memory, creating poetics topographies and a visual force*

³⁴ Departamento de Literatura. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Araraquara – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil – E-mail: fabianebor@yahoo.com.br

around plural viewpoints. The read of the presentation's ways and the deployments of viewpoints from enunciators of Cais, 2002, work of Alberto Martins, help forward to understand the characters and modus operandi of contemporary writings.

KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; Alberto Martins; Cais; Metalanguage; Memory.

Cais: histórias e espaços desdobrados

O estudo da obra *Cais* (2002), do poeta e xilogravador Alberto Martins reafirma a dimensão metalinguística da poesia contemporânea e sua adesão à reflexão sobre o mundo, a linguagem e os desdobramentos temporais. Enunciadores conscientes de seu fazer artístico dão densidade poética ao cotidiano, a espaços recorrentes e a tempos históricos aparentemente cristalizados. Reflexões sobre as possibilidades apresentadas pelos recursos da rememoração e da observação do espaço circundante acionam novos olhares e perspectivas que enriquecem os poemas de *Cais* e ressignificam a tradição literária. A obra de Alberto Martins semantiza o espaço marítimo e o da escrita por meio de metáforas, imagens contíguas e recursos intertextuais. A resistência das coisas e do real é relativizada pelo olhar móvel do enunciador que os apreende de variáveis e inovadores pontos de vista.

Lirismo e memória

Na obra *Cais* (2002), de Alberto Martins, 50 poemas constroem uma narrativa baseada em deslocamentos físicos do enunciador e nas possibilidades de olhar a partir destes pontos móveis e diversos. O “mar maiúsculo / na contraluz” (MARTINS, 2002, p.11) são versos de abertura do livro que comentam o excesso visual e sua tendência à desmedida para a composição de histórias e de poesia. Este primeiro poema intitulado “O” insinua que o artigo definido espera substantivos que o complementem, ou seja,

para além do mar maiúsculo visto, o poema questiona a permanência da paisagem frente à efemeridade da vida: “tanta praia dói na vista / dói além de qualquer medida” (MARTINS, 2002, p.11).

O espaço habitado pelo passado e pelo futuro é questão descrita nos poemas de *Cais* por meio da memória lírica e intertextual. Inscrever horizontes em versos é desafio assumido pelos enunciadores de Alberto Martins que apresentam voz coesa e inserem fundamental narratividade nos poemas que compõem a obra *Cais*. Histórias são revigoradas pelo olhar e pela memória de enunciadores que recorrem às interrogações rimbaudianas sobre o lugar da poesia. A voz de Rimbaud aproxima-se da voz de *Cais* no que diz respeito às imagens densas propostas pelos dois poetas. Entretanto, é preciso destacar a objetividade e o baixo subjetivismo proposto por Martins em seus poemas. Seus enunciadores situam-se à distância adequada para evitar excessos líricos e esperas místicas. Suas imagens não advêm de visões espirituais, mas são densamente físicas e causam dor advinda da dissonância entre o visto e o inscrito, entre a paisagem topográfica e a poética: “Mas como equilibrar numa só linha o mar / e seu vocábulo // – se um é para os olhos / outro para a língua?” (MARTINS, 2002, p.12).

Cais, ao traçar desenhos e topografias da cidade e da paisagem litorânea realiza também questionamentos sobre a natureza da poesia e da linguagem. Em meio à mimese do mundo e à mimese da linguagem situa-se o enunciador de Martins. A poesia está entre a coisa e a língua, entre a tridimensionalidade do objeto e a bidimensionalidade da folha de papel, entre o som e a imagem. À precariedade da língua corresponde a do mar, entretanto a mesma condição não facilita a transfiguração do que é mar em linguagem, como afirmam os versos: “o mar é só seu ser de água / nenhuma língua o resgata // da paz precária / desse marulhar.” (MARTINS, 2002, p.14).

Os questionamentos iniciais conduzem o enunciador a hipóteses baseadas no conhecimento empírico ou cultural e na imaginação criadora, elementos que devem construir ou reconstruir histórias. As paisagens litorâneas vão gradualmente adquirindo densidade e caráter substantivo. A citação ou paráfrase de textos memorialísticos da história da colonização do litoral brasileiro (Hans Staden, Jean de Léry, Frei Gaspar da Madre de Deus), mais especificamente da baía santista, rediscute pontos de vista,

percepções visuais e históricas, confrontando passado e presente, de cujo resultado não se vislumbra um futuro promissor, conforme versos de “Sobre o Atlântico”:

Para Burton ‘lembrava
os portos sujos e desleixados

da costa ocidental africana.’

Para Kipling ‘a atmosfera

é do sul da Índia: cachos de bananas
descendo o rio em barcaças.’

Mas também o que é que esses ingleses esperam
de uma cidade ao pé da serra

toda ela – tirante os morros –
rodeada de mangues

e edificada sobre o lodo?

[...]

(MARTINS, 2002, p.55).

O poema imediatamente posterior a este se intitula “Em torno da cidade” e tem por marca fundamental semelhante desdobramento perspectivo inscrito no poema acima por meio do intertexto e da descrição topográfica da cidade. No texto “Em torno da cidade”, composto de nove partes, percebem-se, desde o título, os múltiplos pontos de vista para a construção deste entorno anunciado. “Vista da serra”, “a serra”, “no

retrovisor”, “vista do mar”, “de cima”, “do porto”, “do alto de um guindaste”, “de dentro” são alguns dos títulos do poema. “Em torno da cidade” é decomposto em plurais possibilidades de ver a paisagem e descrevê-la. A visualidade dos poemas que o compõem é tão sólida que os versos adquirem traço figural em sua disposição gráfica. O poema “7. do alto de um guindaste” ao anunciar o lugar de onde parte a voz lírica simula a horizontalidade do guindaste na inscrição do verso situada entre travessões: “– aqui eu moro –” (MARTINS, 2002, p.69).

O desdobramento espacial também recebe extensão para além do Atlântico no poema “Daqui até a África”. Por via marítima há o intento da travessia perigosa que retoma o episódio histórico das conquistas ultramarinas: “Só o arremedo de uma onda / a tentar a travessia / – mar, mar, / quantas quilhas!” (MARTINS, 2002, p.85).

A inserção de outros pontos de vista dá à história do cais, construída verso a verso pela obra de Martins, plurais pontos de vista e certo caráter argumentativo. Os elementos constitutivos da paisagem figurada são localizados e localizáveis por meio do recurso perspectivo e da presença de advérbios de lugar. A visualidade dos poemas não se deve somente à percepção espacial, mas se compõe de outros dois elementos importantes na obra: a memória e a imaginação. O olhar capta metonímias que junto da memória histórica e do conhecimento visual adquirido pelo enunciador compõem quadros da cidade litorânea, desenhados por meio do recurso à narratividade que, por sua vez, compreende o fato histórico da chegada de Martim Afonso de Souza ao porto santista e a voz de Rimbaud projetada na América, com a qual o poeta inevitavelmente terá de dialogar.

Participa do jogo poético também a memória particular da minúscula figura do poema “Retrato” e dos muitos poemas sobre a morte. A figura “está de costas na fotografia.” (MARTINS, 2002, p.47), entretanto o resto do corpo é composto pelos olhos do enunciador e pela memória ressaltada na citação em discurso direto, grafada em itálico, de autoria da figura retratada: “*só dói quando eu rio*” (MARTINS, 2002, p.47).

As paisagens de *Cais* são desenhadas traço a traço, ora sob perspectiva delimitadora, ora sob olhar que se estende a 360 graus: “Céu, mar / – linhas inseparáveis

/ do pensar: a terra / [...] Este o risco / de quem vive à beira d'água: / sempre a mente / distante do / mar / [...] Mas basta / romper na barra / a proa de um barco: / minúsculo / ponto / escuro / – tudo em torno é espaço.” (MARTINS, 2002, p.31-32). A consciência do entorno de 360 graus e dos mínimos elementos constitutivos da paisagem é que faz de *Cais* obra essencialmente poética porque polissêmica, ambígua, cuidadosamente construída a partir de recursos fônicos, sintáticos e semânticos da paisagem paratática que se arquiteta visualmente.

A aproximação de poesia e artes visuais dá-se no livro pela presença de xilogravuras do próprio autor que, coerentemente, constrói blocos maciços de imagens. Trata-se de metonímias de embarcações e mercadorias portuárias, composição de figuras vistas de ângulos diversos – lateral, superior, frontal, em escorço. Xilogravuras densas, geométricas, sintéticas que, apesar de participarem de semiose diversa, dialogam com os poemas de *Cais* para a construção dos sentidos e da metalinguagem da obra.

As metonímias advindas das duas semioses – versos e xilos – geram percepções espaciais que junto da imaginação e do pensamento totalizam hipóteses de figuração da paisagem, como no poema “História”, lugar em que a metalinguagem assume a forma da interrogação sobre presença, ausência, voz, silêncio e espaço intervalar:

[...]

Prima hipótese: ilha.

Mas a areia se estende

muito além do tiro do olhar.

No intervalo do vazio

alguma terra deve estar?

(MARTINS, 2002, p.17).

Imagem e som são elementos da poesia imprescindíveis ao estabelecimento de analogias. O poema “Fala de Cunhambebe” associa eu e peixe, relação que se dá por

comparação ou por ingestão mútua. A ambiguidade do termo **como**, empregado tanto na acepção de conjunção comparativa, quanto na primeira pessoa do singular do verbo **comer** no presente do indicativo, desenvolve relações metonímicas em que cada elemento compõe o outro e vice-versa: “eu como peixe / como / meu avô-barriga-de-peixe” (MARTINS, 2002, p.23). O enunciador estabelece com os demais elementos marítimos e familiares relação de implicação, apesar do uso da parataxe e da presença de dissonantes perspectivas.

A voz enunciativa dos poemas de *Cais* anuncia a metáfora da poesia como um barco que por sua própria essência móvel não pode jamais fixar-se. Relativizando história, memória e palavra, Martins assevera que poesia é construção ficcional e todo espaço percorrido é fundamental para aquisição de universalidade e condição ética.

O poema final “Rimbaud na América” descreve tanto o desembarque do poeta que retorna da Abissínia, quanto a inevitável viagem que já se esboça, mal o poeta atraca: “No fundo, o desejo // de estar sempre de partida / como se poesia fosse” (MARTINS, 2002, p.115). Relativismos, imprevistos, sofrimento, recomeços contínuos fazem parte do ofício do poeta. As andanças poéticas possibilitam ver “no céu praias sem fim cobertas de brancas nações alegres. Um grande navio de ouro, acima de mim, agita as bandeiras multicores sob as brisas da manhã. [...]” (RIMBAUD, 1997, p.72). A pluridimensionalidade apresentada por Rimbaud na obra *Une saison en enfer*, de que é testemunho o excerto acima, pode ser associada à metodologia compositiva de Martins que não fixa a voz enunciativa, mas a desloca continuamente revelando que a memória faz-se pela sensação do tempo e do espaço, da distinção entre o antes e o depois, do que está lá, ali e aqui. Cada deslocamento altera o ponto de vista e instaura mudanças.

Memória do passado e visões presentes dinamizam a imaginação criadora e, segundo Ricœur (2007, p.40):

Se podemos acusar a memória de se mostrar pouco confiável, é precisamente porque ela é nosso único recurso para significar o caráter passado daquilo de que declaramos nos lembrar. Ninguém pensaria em dirigir semelhante censura à imaginação, na medida em que esta

tem como paradigma o irreal, o fictício, o possível e outros traços que podemos chamar de não posicionais.

A memória é recurso de ressignificação do passado e o fato de poder apresentar traços de diversa ordem – falsos ou confiáveis testemunhos –, a aproxima da imaginação no que se refere ao caráter pouco veritativo de ambas. A polissemia decorrente deste fator desorganiza os campos semânticos e possibilita que espaços e fatos históricos se inscrevam de diversas maneiras, inclusive que se esboce a hipótese do desembarque de Rimbaud na América.

Rimbaud nos dois últimos – derradeiros? – poemas de *Cais*

Os dois poemas finais da obra *Cais* dialogam entre si e presentificam a figura do poeta francês Arthur Rimbaud. Escrever e viajar, ações frequentemente relatadas nas biografias de Rimbaud, recebem nova leitura nos poemas de Martins, remetendo para as questões metalinguísticas. O título do primeiro poema, “Uma temporada no temporal”, faz evidente alusão ao livro *Une saison en enfer* (1873), de Rimbaud:

1. Namorou outras vidas
 2. como se esta não bastasse
 3. e em sua mochila de apetrechos
 4. transportou vários excertos
 5. de outros corpos
 6. reinventados de cor.
 7. No meio da chuvarada
 8. despiu o guarda-chuva e as galochas
 9. – ah, a inutilidade de um livro-caixa das paixões!
 10. como se a vida desse ouvidos
 11. a perdas, enganos...
 12. Viver é amar – entre estranhos.
 13. Por isso, na falta
 14. de eterna tempestade tropical,
 15. foi morar noutros extremos:
 16. areias e rochedos,
 17. clima de Saara-mental.
- (MARTINS, 2002, p.113).

O verbo **namorou** no pretérito perfeito instaura no poema ao menos dois tempos: o da enunciação como lugar de onde parte o relato e o tempo do enunciado em que se encontra o sujeito do verbo namorar, sendo este último pertencente a um tempo passado em relação ao da enunciação. Também a reiteração do pronome outro (versos 1, 5, 15) situa o sujeito de quem se fala fora do âmbito do falante, instaurando dois tempos e dois espaços.

Há, por outro lado, um terceiro tempo-espaço, caracterizado pela metalinguagem, no qual os dois sujeitos podem se encontrar. Este tempo-espaço desdobra-se dos dois primeiros e nele coincidem sujeitos da enunciação e do enunciado, fato constatado no verso 2 pelo uso do pronome demonstrativo **esta**.

Há, portanto, o tempo presente da enunciação (lugar de onde parte a voz narrativa); o tempo passado (habitado pelo **ele** de quem se fala, marcado por namoros, desejos, excertos de alteridade, reinvenções) e um novo tempo presente (possível de ser habitado pelos dois sujeitos, narrador e sujeito **ele**).

O tempo-espaço comum, habitado pelos dois sujeitos, apresenta correspondências com o da criação literária. A vida que não basta, denunciada no verso 2, é comum aos criadores (narrador e ele) e dela é preciso esquivar-se para encontro da poesia que, no caso do sujeito **ele**, parece ocupar espaços extremos, segundo afirmam os versos finais do poema.

Este espaço tenso e dissonante, no texto de Martins, recebe a metáfora do temporal. A temporada no inferno rimbaudiana é deslocada para o espaço da expressão adverbial **no temporal**, fato que se conjuga com o espaço altamente sensível e delirante da obra do poeta francês. O inferno sinestésico – arquitetado por percepções visuais, existenciais, delírios e estímulos de opiômano – é sintetizado por Martins na figura do temporal, fenômeno natural baseado em estados intensos e incontroláveis, propulsores poéticos similares aos experimentados pelo poeta Rimbaud. Os versos 13 a 15 do poema de Martins informam que a ausência de tais impulsos obriga o sujeito a deslocar-se para um novo espaço, coerente com o *páthos* de Rimbaud, fato expresso no termo **extremo** (v.15). Estes versos finais do poema substituem o espaço inicial caracterizado

por semas da fluidez da chuvarada tropical por um outro espaço extremo, arenoso e pétreo, polo oposto porque desértico e desfavorável a subjetivismos.

A descrição dos deslocamentos espaciais do **ele**, sujeito sobre quem se constrói uma narrativa no poema “Uma temporada no temporal”, pode denunciar que a criação poética faz-se por vozes em constante trânsito, a anunciar que a poesia constrói-se na travessia porque é intersticial.

Lugar e tempo intersticiais são sugeridos também no poema “Rimbaud na América” que encerra o livro de Martins. Neste texto, estão explícitas tanto a possível presença do sujeito no espaço americano, quanto o intertexto com o poeta francês Rimbaud que ficara implícito no penúltimo texto poético, acima comentado. Vejamos os versos de “Rimbaud na América”:

1. Joelhos em febre
2. ouro na barriga

3. e – quase esquecia –
4. as varizes:

5. assim desembarcas
6. encharcado até os ossos

7. pelo sal da Abissínia.
8. No fundo, o desejo

9. de estar sempre de partida
10. como se poesia fosse

11. – horror à terra firme! –
12. a orla

13. de um litoral absoluto.
14. Mas há recifes na costa

15. e dentes de esqualo
16. no alto-mar.

17. Além do quê,
18. é impossível prever

19. quando o espírito
20. – santo

21. ou maligno –
22. falará.

23. Por isso engole as pedras
24. que trouxeste no bolso.

25. Aqui terás de recomeçar.
(MARTINS, 2002, p.115-116).

O poema “Rimbaud na América” apresenta procedimento de rememoração para descrição da condição física de Rimbaud no momento de seu retorno da Abissínia. Os dados biográficos fundamentais, resultado da estada de Rimbaud na África, são sinteticamente apresentados nos versos 1 a 4: febre, varizes e a expectativa de enriquecimento representada pelo “ouro na barriga” (verso 2). Do fundo memorial destaca-se a lembrança destas varizes (verso 4), sinal da instabilidade física do viajante, reforçado pelo adjetivo **encharcado** (verso 6) que, em sentido figurado, tem acepção de embriagado.

Nos versos de Martins, a condição do sujeito Rimbaud invade, por analogia, o campo metalinguístico, fato expresso nos versos 8 a 12. O *enjambement* do verso 8 deixa suspenso o desejo que se revela no dístico seguinte, por meio da comparação com a poesia. Sujeito e poesia desejam estados de travessia, transpor espaços fixos e condições estáveis. Tal afirmação elege o espaço marítimo como ideal porque marcado por relativismos e propenso a intempéries espaço-temporais.

Após a identificação Rimbaud-poesia, o verso 14 introduz dois espaços – a costa marítima, caracterizada por arrecifes e o alto-mar, em que se encontram dentes de esqualo. Esta decomposição espacial oferece ao sujeito condição intersticial e, nos

versos 17 a 22, afirma que qualquer projeção para fora destes dois espaços é imprevisível. Ainda nestes versos, encontramos o diálogo entre duas artes poéticas, a de Rimbaud e a de Martins. Sabido é que o poeta Rimbaud procurou espaços imateriais e místicos favorecedores da composição poética. Martins, entretanto, não cria enunciadores à mercê de “espírito / – santo / ou maligno” (MARTINS, 2002, p.116). E por isso, no dístico formado pelos versos 23 e 24, aconselha Rimbaud: “Por isso engole as pedras / que trouxeste no bolso.” (MARTINS, 2002, p.116). Os espaços poéticos de Martins são da ordem da materialidade e da concreção presente em pedras, arrecifes e dentes. Este espaço sólido e denso é presente, está no aqui da enunciação e se impõe diverso das regiões e tempos afastados e habitados por vias alucinatórias. No embate entre dois espaços – o Saara mental e a América onde o recomeço é inevitável – Martins adota o segundo e na estrofe de único verso que finaliza o poema “Rimbaud na América” sintetiza a indubitável exigência de cíclicos começos. O Saara mental é árido e infértil, lugar impróprio à poesia que deseja Martins. O mar, ao contrário, fertiliza o poema com suas perspectivas amplas e possibilidades metonímicas. O mar ensina a fazer poesia porque oferece plurais possibilidades de olhar.

A leitura da obra *Cais* revela que Martins constrói um fundo memorial baseado na história passada da cidade litorânea, destaca formas e traços da paisagem atual e dá densidade singular a cada elemento paisagístico, pois nada se repete da mesma forma, nem de um mesmo ponto de vista: “À memória que repete opõe-se a memória que imagina: Para evocar o passado em forma de imagens, é preciso poder abstrair-se da ação presente, é preciso atribuir valor ao inútil, é preciso querer sonhar.” (RICŒUR, 2007, p.44).

Ação e representação fazem de *Cais* um possível retrato do presente e do ausente. *Cais* ressignifica a história por meio da memória e da recriação topográfica litorânea. Entre história, linguagem, imaginação e memória há o reencontro da poesia.

Considerações finais

Mais que versificador, Martins é poeta da imagem. Cortes e distensões retiram dos versos sua possibilidade autônoma e o poema só adquire completude por meio das sequências de imagens reunidas na obra toda.

Os poemas comentados alternam metalinguagem, descrições e argumentações baseadas em descontinuidades sintáticas, pontuações reveladoras de que cada texto poético faz-se como debuxo de um processo compositivo. Esta estética em processo explicita percalços e espaços propícios ou não ao fazer poético. As potencialidades espaciais são descritas verso a verso e o espaço poético amplia-se até englobar memória histórica e literária.

O espaço marítimo é redimensionado na poesia de Martins porque excessivo. Sua poesia pede controle e delimitação. Ao revelar a dissonância entre o visto e o inscrito, Martins assume sua preocupação com a poesia enquanto transfiguração histórica, social e também de linguagens. A narratividade presente na obra *Cais* é recurso de ressignificação destas histórias e espaços passados e presentes. A opção por imagens densas para a construção de uma paisagem tanto lírica quanto expressivamente paratática e contida, encontra correspondência na outra semiose da obra, as xilogravuras. A mobilidade do olhar dos enunciadores projeta-se na poesia do poema e na opção pelas semioses literária e plástica.

A adesão ao plural, aos deslocamentos físicos para construções de pontos de vista únicos e inusitados dá à poesia de Martins aberturas e liberdades compositivas que, ao atingirem o plano metalinguístico e intertextual permitem a desconstrução e a compreensão de alteridades, como a de Rimbaud. Entretanto, o último poema impõe limites. As visadas enunciativas podem captar espaços costeiros, longínquos como o de alto-mar, históricos como o da fala de Cunhambebe e do monólogo de Hans Staden, literários como o da presença de Rimbaud, mas não devem aventurar-se em espaços sobrenaturais que deixariam a voz enunciativa a serviço da vontade de outros, fragilizando sua reflexão criadora.

Cais caracteriza-se por textos altamente metalinguísticos narrados por vozes preocupadas com o ato compositivo. É possível afirmar que a poesia de Martins não é objeto, mas sujeito que o enunciador deseja e espera tornar objetual ao percorrê-la e

observá-la de ângulos diversos e tridimensionais. O enunciador não se predispõe a recebê-la de modo passivo, mas afirma que o poema é espaço de discussão dos limites e obstáculos ao fazer, de descoberta de novas frestas por onde olhar. Esta parece ser atitude recorrente na poesia brasileira contemporânea que, mediante tradições literárias plurais e complexas, adota múltiplas perspectivas de diversificação do olhar e das possibilidades criativas.

REFERÊNCIAS

MARTINS, A. **Cais**. São Paulo: Ed. 34, 2002.

RICŒUR, P. **A memória, a história, o esquecimento**. Tradução Alain François. Campinas, SP: UNICAMP, 2007.

RIMBAUD, J.-A. **Uma temporada no inferno**. Tradução Paulo Hecker Filho. Porto Alegre: L&PM, 1997.

Artigo recebido em 31/07/2010

Aceito para publicação em 30/10/2010

**GEOGRAFIA ÍNTIMA DAS COISAS:
A POESIA DE MICHELINY VERUNSCHK**

**INTIMATE GEOGRAPHY OF THE THINGS:
MICHELINY VERUNSCHK'S POETRY**

Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA³⁵

RESUMO: Propõe-se examinar a poética das coisas no livro *Geografia íntima do deserto*, de Micheline Verunschck, procurando evidenciar a relação dessa poética com uma tradição lírica moderna que remonta a, entre outros, Francis Ponge e João Cabral de Melo Neto. Intenta-se acompanhar como se configura a intimidade nessa poesia que parece negá-la ao se voltar para o exterior. Para tanto, serão lidos alguns poemas exemplares de *Geografia íntima do deserto*. Antes disso, far-se-á um percurso por teorias da lírica, de Hegel a pensadores modernos e contemporâneos, para refletir sobre a subjetividade, seu suposto desaparecimento na modernidade poética e sobre a possibilidade de construção de uma figuração outra da intimidade em uma poesia que a apaga da epiderme do texto.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia brasileira contemporânea; Micheline Verunschck; Subjetividade lírica; Poesia das coisas.

ABSTRACT: *We propose to examine the poetry of the things in the book Geografia íntima do deserto, by Micheline Verunschck, trying to show the relationship of this poetic with a modern lyrical tradition which dating back to, among others, Francis Ponge and João Cabral de Melo Neto. This study seeks to observe how the intimacy is configured in this poetry, which seems to deny it to turn outwards. For this, some exemplary poems from Geografia íntima do deserto will be read. Before that, we will pass through theories of the lyric, from Hegel to modern and contemporaries thinkers in order to reflect about subjectivity, its supposed vanishing in modern poetry, and the possibility of building another figuration of intimacy in a poetry that extinguishes this intimacy of the surface of the text.*

KEYWORDS: *Brazilian contemporary poetry; Micheline Verunschck; Lyrical subjectivity; Poetry of the things.*

³⁵ Departamento de Estudos Literários e Linguísticos. Programa de Pós-Graduação em Literatura e Linguística – Faculdade de Letras – Universidade Federal de Goiás (UFG), campus II – CEP 74001-970 – Goiânia – GO – Brasil – E-mail: solfiuza@hotmail.com

A pernambucana Micheline Verunschik, atualmente radicada em São Paulo, publicou, em 2003, dois livros de poesia: *O observador e o nada*, pelas Edições Bagaço, e *Geografia íntima do deserto*, pela Landy.

Micheline tem prontos para publicação um romance e um livro de poesia intitulado *A cartografia da noite*, que deve sair este ano³⁶.

Geografia íntima do deserto, de que se ocupará este trabalho, foi finalista do Prêmio Portugal Telecom em 2004 e contou com o endosso crítico de João Alexandre Barbosa, que assina o prefácio do livro.

Na poesia de Verunschik, de reconhecida filiação cabralina, não se tem uma subjetividade concentrada a se expandir e a se expressar, como queria Hegel, mas um eu que se desloca para fora de si e se volta para as coisas. Como Francis Ponge, Micheline dá a palavra às coisas.

Em sua dissertação de mestrado, defendida em 2006 na PUC-SP e na qual estuda a poesia de João Cabral e Sophia de Mello Breyner Andresen, Verunschik persegue nesses autores justamente o fato de eles tomarem o mundo das coisas, a realidade sensível, como núcleo central de criação. Assim, a crítica busca, em seu exercício, a poeta, pois, ao refletir sobre esses dois autores da moderna lírica de língua portuguesa, segue no encalço de indagações que estão no cerne do seu trabalho de poeta. Ao falar sobre determinados objetos poéticos, a crítica fala do que a move e a comove em seu ofício de poeta. Ela analisa uma tradição poética na qual se insere e se quer inserida. Cria, borgianamente³⁷, seus precursores.

Essa poesia das coisas que a poeta realiza em sua obra criativa e persegue em seu exercício crítico implica uma negação da subjetividade lírica ou seria ela uma forma outra de a intimidade se configurar na modernidade e na contemporaneidade?

Antes de pensamentear essa questão por meio da leitura de alguns poemas de *Geografia íntima*, façamos um percurso teórico por alguns conceitos de lírica, levando em consideração a centralidade ou o banimento da subjetividade.

³⁶ De fato, o livro de poemas, *A cartografia da noite*, saiu publicado agora em 2010, pela Editora Lumme. [Nota do editor].

³⁷ Refiro-me à idéia desenvolvida por Jorge Luis Borges (1999) em “Kafka e seus precursores”, segundo a qual não são os poetas velhos que influenciam os poetas novos, mas estes que criam os seus precursores, modificando nossa concepção do passado. Pensamento similar encontra-se em “Tradição e talento individual”, de T.S.Eliot.

1. “O príncipe e motivo da sua inspiração”

Hegel é o principal responsável pela sistematização e divulgação de um conceito de poesia lírica entendida como subjetividade, por oposição à poesia épica, que seria o gênero da objetividade.

Para Hegel, na poesia lírica, um eu concentrado se expande e expressa seus sentimentos. O poeta lírico “torna-se para si mesmo uma obra de arte”, é “o príncipe e motivo da sua inspiração” (HEGEL, 1997, p.519).

O filósofo reconhece que o poeta lírico pode se voltar para a realidade exterior. Nesse caso, ele “atrai o real para a esfera dos sentimentos, transforma-o num objeto da sua experiência interna, e é só depois de o ter interiorizado que o exprime” (p.532). Não é a objetividade real que constitui “o elemento verdadeiramente lírico, mas o eco que esta realidade objetiva provoca na alma ou o sentimento que desperta” (p.533). Assim, a realidade sensível se apresenta apenas como um pretexto para o eu do poeta se expressar.

Considera Hegel a existência de uma poesia lírica em que o poeta “sai de si mesmo”, como acontece na poesia ditirâmbica e nos salmos do *Antigo Testamento*. Essa saída de si dá-se por meio da transcendência, do êxtase divino.

Admite que nem tudo é subjetividade em poesia, já que não desconsidera a dimensão histórica do gênero. Assim, ao apresentar a lírica oriental, nota que, nela, a consciência subjetiva encontra-se mergulhada no exterior, de modo que haveria uma ausência de liberdade interior. Nessa poesia, “se afirma não a interioridade do poeta recluso em si mesmo, mas a sua direção para os objetos e situações exteriores” (p.546). Isso confere um tom objetivo à poesia oriental, pois o poeta não exprime as coisas e as circunstâncias como as concebe, mas confere a elas uma vida independente.

Essa atitude que Hegel percebe na lírica oriental parece ser bastante semelhante à encontrada em grande parte da poesia moderna e contemporânea, de modo que talvez se pudesse falar, metaforicamente, em uma orientalização da moderna poesia ocidental.

2. O não-distanciamento entre sujeito e objeto

A concepção de lirismo hegeliano é retomada e reformulada por Emil Staiger em seu *Conceitos fundamentais da poética*, publicado originalmente em 1946. Para Staiger,

a lírica não é o gênero da subjetividade, como o quer Hegel. Também não é objetiva. “Se ela não representa o mundo exterior também não representa contudo o interior. O que se dá é que ‘interno’ e ‘externo’ não estão absolutamente diversificados em poesia lírica” (STAIGER, 1975, p.58).

Nesse sentido, a atitude fundamental da lírica é o não distanciamento entre o eu e o mundo. Quanto menor o distanciamento, maior a fusão e mais a composição se aproxima de uma suposta lírica pura. A fusão plena entre o sujeito e o objeto, a completa diluição, é impossível e redundaria no silêncio, na palavra não articulada, no fim da poesia.

Por tomar o não distanciamento como a atitude fundamental da lírica, Staiger diz ser a recordação a essência do gênero. O poema lírico realiza o mesmo movimento da recordação. Por meio desta, abole-se a distância entre o passado e o presente, já que o passado é trazido de volta ao coração. Como a recordação propõe uma sobreposição do passado no presente, a poesia lírica abole todas as distâncias, fundindo passado e presente, eu e mundo, subjetividade e objetividade.

A contribuição da teoria de Staiger está em ela insistir na paridade entre objetividade e subjetividade na constituição lírica. Hegel admite que o poeta se volte amiúde para a realidade exterior, mas, nesse caso, o mundo objetivo é apenas um pretexto para a subjetividade se manifestar. Em Hegel, a subjetividade apaga a objetividade. Staiger insiste na fusão desses dois polos. Para ele, a experiência poética é a da alteridade, da outridade, pois “se queremos encontrar a nós mesmos, não podemos descer ao nosso íntimo; temos que ser buscados fora, sim, fora de nós” (p.60).

3. Sobre o apagamento da subjetividade lírica na modernidade

Se Staiger não nega a subjetividade, mas a integra na objetividade, nota-se, entre teorias difundidas da modernidade, a ideia do desaparecimento da subjetividade lírica, do apagamento do sujeito. Isso se deu na esteira de um conceito caro à modernidade poética: o de despersonalização.

Hugo Friedrich, com o seu *Estrutura da lírica moderna*, publicado pela primeira vez em 1956, foi um dos grandes divulgadores da despersonalização lírica.

Fonte fundamental para a leitura que Friedrich faz da modernidade poética é o ensaio de Ortega y Gasset intitulado *A desumanização da arte*, escrito ao que parece em

1925. Ortega y Gasset, no momento em que as vanguardas se sucediam vertiginosamente, parecendo tão diferentes entre si, olhou no olho do furacão e procurou enxergar o que elas tinham de semelhante. O denominador comum que encontrou foi o que cunhou pelo termo “desumanização”³⁸. A despersonalização, entendida como a separação entre o homem e a obra, seria um dos procedimentos dessa “desumanização”. Assim, “o poeta começa onde o homem acaba” (ORTEGA Y GASSET, 2005, p.54).

Mallarmé é o caso exemplar mais lembrado quando o assunto é a despersonalização lírica. Sobre a poesia dele diz Ortega y Gasset que o homem que poetiza desaparece, volatiliza e fica transformado numa “pura voz anônima que sustém no ar as palavras, verdadeiros protagonistas da empresa lírica” (p.55). Também Hugo Friedrich (1993) observa que nenhuma poesia de Mallarmé pode ser pensada dentro de uma perspectiva biográfica, nenhuma delas evoca estados sentimentais naturais. Nessa lírica, o artista não participa como pessoa particular, mas como inteligência que poetiza, como operador da língua.

A despersonalização, entendida como o banimento, em poesia, da pessoa ocasional do poeta, representa um alargamento das possibilidades do poético e das teorias da lírica. A consciência da não consubstanciação entre viver e cantar possibilitou, por exemplo, a realização de uma obra plural e fundada na estética do fingimento como a de Fernando Pessoa. A compreensão de que o eu que fala no poema é um ser de linguagem, uma entidade ficcional, a que se deve chamar eu lírico, sujeito da enunciação ou qualquer nome que o valha, permitiu que as teorias deslocassem a atenção do homem para o próprio texto.

Os teóricos defensores da despersonalização, às vezes, entretanto, incorrem em duas atitudes equivocadas. Uma delas consiste em generalizar a despersonalização, tomando-a não como uma tendência da moderna poesia, mas como toda essa poesia, tal qual se pode inferir dos trabalhos de Ortega y Gasset e Friedrich. A teoria da

³⁸ O termo “desumanização” causou um certo mal estar no meio intelectual. O poeta Jorge Guillén (/s.d./) rechaça o termo e lembra que, se há poesia, ela terá que ser humana, pois um poema “desumano” constituiria uma impossibilidade física e metafísica. O termo realmente talvez não seja o mais adequado, mas Ortega y Gasset o toma em sentido acertado para nomear determinada tendência moderna avessa à representação realista e à expressão dos sentimentos mais pessoais do artista.

despersonalização é válida, mas precisa ser relativizada. A poesia moderna, como notou Alfonso Berardinelli (2007), é composta por várias e dissonantes vozes. Há muitos poetas confessionais no século XX, ainda que realizem uma poesia talvez envergonhada de tomar o eu como espetáculo ou que o toma de um modo ironicamente despersonalizado.

Outro equívoco é a ideia de que a poesia não egótica, não solipsista, não intimista, aboliria a subjetividade. O que se entende muitas vezes por despersonalização, por antilírica moderna, parece ser uma possibilidade outra de a subjetividade, de o lirismo se manifestar. Pensamento interessante desenvolvido nessa direção é o elaborado por Michel Collot em seu *Matière-émotion*, de 1997.

4. O eu fora de si

No capítulo “*Le sujet lyrique hors de soi*”, de *Matière-émotion*, Collot revisa a teoria hegeliana da subjetividade lírica e resgata as teorias modernas da lírica de Emil Staiger, G. Genette, Benveniste e Käte Hamburger.

Collot se distancia tanto da perspectiva hegeliana quanto dos que professam a errância e o desaparecimento do sujeito lírico na modernidade poética.

Em relação a Hegel, observa que o que para o filósofo é uma exceção no gênero lírico converte-se em regra na modernidade e na contemporaneidade. Para Hegel, como se viu anteriormente, em lugar de um eu fechado que se expande e se expressa em linguagem, há também uma poesia em que o eu se projeta para fora de si, como nos salmos do *Antigo Testamento*. Para Collot, esse eu fora de si torna-se, em lugar de exceção, a regra na modernidade e não implica uma transcendência, mas um voltar-se para a realidade exterior, para as coisas.

Também para Collot, o deslocamento de foco, na modernidade, da subjetividade concentrada para o objeto de sensação e para a linguagem não tem como consequência a desaparecimento pura e simples do sujeito em proveito de uma improvável objetividade, mas a sua transformação. Trata-se de uma renovação do lirismo: *Il existe une autre voie, plus positive et plus transitive, par laquelle, sortant de soi, le sujet moderne peut*

*s’accomplir dans cette dépossession, en s’ouvrant à l’altérité du monde, des mots et des êtres*³⁹ (COLLOT, 1997, p.51).

Essa seria a via aberta por Rimbaud e Francis Ponge, poetas analisados por Collot.

Lembremos, *en passant* e parcialmente, apenas a poética pongiana, pela filiação que a poesia de Micheline Verunschik estabelece, deliberadamente ou não, com essa poética. O Ponge contemplado é o de *Partido das coisas*. Também, segue-se brevíssimo comentário sobre João Cabral, poeta que, segundo palavras de Micheline, a ensinou e a ensina a fazer poesia, a quem sempre volta quando está em crise, poeta que a põe no prumo⁴⁰.

5. *Le parti-pris des choses* e a confissão pelo avesso

Ponge, numa das introduções ao *Partido das coisas*, diz haver desistido de se conhecer a si mesmo, a não ser aplicando-se às coisas. Aplicar-se ao conhecimento das coisas é uma forma de se expressar, de chegar ao conhecimento de si: “Não me conhecerão, não terão uma idéia de mim senão através de minha concha, de minha morada, de minhas coleções” (PONGE, 2000, p.39). Em outra introdução, observa:

As qualidades que se descobrem nas coisas tornam-se rapidamente argumentos a favor dos sentimentos do homem. Ora, numerosos são os sentimentos que não existem (socialmente) por falta de argumentos.

Por isso raciocino que poderíamos fazer uma revolução nos sentimentos do homem simplesmente aplicando-nos às coisas, que logo diriam muito mais do que aquilo que os homens costumam fazê-las significar. (p.43)

No texto “Caracóis” (p.84-91), Ponge ironiza a poesia de tradição hegeliana, relacionando-a ao caracol que deixa sua secreção sobre a terra, expressão fugaz de seu orgulho e de sua cólera. Os poetas que se exprimem de maneira inteiramente subjetiva fariam uma obra tão fugaz quanto a secreção do caracol, em lugar de construírem sua

³⁹ “Existe uma outra via, mais positiva e mais transitiva, para a qual, saindo de si, o sujeito moderno pode se completar nessa desposseção, se abrindo para a alteridade do mundo, das palavras e dos seres”. [Tradução da autora do artigo].

⁴⁰ Reprodução livre do depoimento de Micheline Verunschik quando esteve na Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás (Goiânia), em 2009, como participante do projeto “Poetas em público”

expressão como uma morada sólida, de várias dimensões. Seriam antes heróis, seres que transformam sua existência em obra de arte, do que artistas, ou seja, fabricantes de obras de arte.

João Cabral, em chave diferente de Ponge, também propõe uma poética das coisas, uma poesia avessa à expressão desabrida do eu, que desloca o acento da personalidade lírica para a concretude exterior, uma poesia que, pensada em relação ao paradigma hegeliano, seria antilírica.

Mas o próprio Cabral, primeiro leitor de si mesmo, em conhecido metapoema de *Agrestes*, problematiza a empobrecedora dicotomia poesia das coisas X poesia do eu:

“Dúvidas apócrifas de Marianne Moore”

Sempre evitei falar de mim,
falar-me. Quis falar de coisas.
Mas na seleção dessas coisas
não haverá um falar de mim?

Não haverá nesse pudor
de falar-me uma confissão,
uma indireta confissão,
pelo avesso, e sempre impudor?

A coisa de que se falar
até onde está pura ou impura?
Ou se sempre se impõe, mesmo impura-
mente, a quem dela quer falar?

Como saber, se há tanta coisa
de que falar ou não falar?
E se o evitá-la, o não falar,
é forma de falar da coisa?

(MELO NETO, 2003, p.554).

Valendo-se da retórica da pergunta, Cabral propõe o falar das coisas como modo de falar de si. O poeta se fala nas coisas sobre as quais fala, pois a seleção do objeto, o modo de dizê-lo são exercícios da subjetividade. A própria opção deliberada do poeta por uma poesia anticonfessional já diz esse poeta. Nesse sentido, a poesia das coisas é uma das possibilidades encontradas pelo sujeito moderno, pudico de se dar como espetáculo na cena poética, para expressar a intimidade. A subjetividade persegue aqueles que dela foge. Nesse caso, ao pensar poeticamente as dúvidas apócrifas de

Marianne Moore, o poeta formaliza perguntas que subjazem sua oficina poética. Fala do outro para falar de si.

Na linha pongiana e cabralina da poesia das coisas, situa-se Micheline Verunschck.

6. Geografia íntima do deserto

Tudo se converte em objeto de poesia em *Geografia íntima do deserto*: o boi, o gato, a bicicleta, o rio, o livro, a fotografia de um menino morto, mas também pintores e pinturas, o processo de composição artística e a própria memória pessoal, que passa por um processo de despersonalização. Veja-se o poema que se segue:

“A bicicleta”

1 A bicicleta brilhava no deserto.
 2 Dourada, era um bicho.
 3 Magra, buscava as tetas da mãe
 4 quando se perdeu.
 5 A bicicleta e sua solidez de areia,
 6 sua solidão de ferrugem
 7 e seu olho manso e manso.
 8 Tivera umas asas,
 9 esfinge.
 10 Tivera uma voz,
 11 sereia.
 12 Animal mítico,
 13 pedais, sementes, umbigo:
 14 pedaço de sol,
 15 um deus enterrado no deserto.

(VERUNSCHK, 2003, p.49).

O poema fala sobre um objeto sensível, a bicicleta, mais precisamente sobre uma bicicleta velha e enferrujada, sem utilidade, jogada fora no deserto. À maneira de Manoel de Barros, que também realiza uma poesia das coisas ao seu modo, Micheline encontra grande serventia poética para a velha bicicleta, reinventando-lhe uma fábula mítica, um passado glorioso e esplendoroso, o qual atualiza, inclusive, um repertório mitológico clássico. Esse passado mítico e grandioso da velha bicicleta simultaneamente contrasta e está contido na sua situação presente, quando, inumada, continua sendo um deus.

Os dois primeiros versos reenviam ao passado da bicicleta. Nesse passado, o veículo é apresentado em seu fulgor, cintilando no deserto, dourado como o sol ou como o metal precioso. Também, é transformado em vivente, em “bicho”. Portanto, há uma mitificação do objeto que, antes de ser descartado no deserto, teve um passado resplandecente, provavelmente quando servia de meio de transporte ou de esporte ou brinco de criança.

Os versos 3 e 4, constituídos por um único período, recompõem o mito da perda, da queda da bicicleta, que, transformada em bicho, exhibe a fragilidade de seu destino animal: tem uma mãe, depende de suas tetas para sobreviver e perde-se ao buscá-las.

As imagens dos versos 5, 6 e 7, apresentadas em uma única frase sem verbo, remetem à situação presente a que foi reduzida a bicicleta. “Solidez de areia”: trata-se de uma solidez desagregada, já que a areia é uma rocha em desagregação. “Solidão de ferrugem”: a ferrugem corrói o objeto de ferro do mesmo modo que a morte um ser vivente; em ambos, a solidão irremediável do objeto que morre ou do vivente que enferruja. “Olho manso e manso”: o olho no singular, metáfora do olho único, do farol da bicicleta, tem sua mansuetude intensificada pela reiteração do adjetivo “manso”; mansuetude que evoca a situação domesticada a que se vê reduzido o bicho-bicicleta quando jogado no deserto.

Essas são imagens que dizem o presente da bicicleta e contrastam sensivelmente com o vigor e o fulgor pretéritos que os versos iniciais resgatam e também com a dimensão mítica que os versos seguintes encarnam. Estes (de 8 a 12) atualizam um repertório mitológico clássico, que reenvia novamente ao passado da bicicleta por meio do pretérito-mais-que-perfeito e recompõe a perdida grandeza do veículo: “Tivera umas asas, / esfinge. / Tivera uma voz, / sereia.”

Os versos finais, de 12 a 15, concluem, numa única frase com apenas um verbo no particípio, a apresentação do estado presente da bicicleta, depois de ter refeito sua fábula mítica. Animal mítico no passado, equiparado à sereia e à esfinge, bicho em seu esplendor nos versos iniciais, o veículo reduz-se a cacos, pedaços, partes de coisas e seres: “pedais”, “semente”, “umbigo”. Nesse sentido, a imagem “pedaço de sol” é bastante significativa na medida em que evoca o naco de esplendor, o fragmento do que não é mais, a memória do que foi a bicicleta. O sol é a estrela que, pela sua proximidade com a Terra, parece a maior e mais brilhante. Também, é o deus Hélios na mitologia

grega. Elemento mítico como o sol, de grandeza superior em tempos pretéritos, a bicicleta encontra-se reduzida, no presente da fábula, a um “pedaço de sol”. Esse verso-imagem se completa e se conclui no seguinte: “um deus enterrado no deserto”. Deus em tempos pretéritos, a bicicleta é atingida, no presente, pelo destino irrefutável aos seres mortais: a inumação, a morte, o fim. Mas, no traste jogado fora, enterrado no deserto, cintila a grandeza de um passado mítico e elevado, que o poema reconstrói.

Onde a intimidade nesse poema que apresenta, sem interferência explícita de uma subjetividade lírica, uma bicicleta velha enterrada no deserto? Onde o íntimo que é anunciado no título do livro nessa poesia que, em lugar de usar o objeto para expressar o estado emocional do poeta, parece antes apresentar o objeto como objeto, como algo que se expõe, que se põe diante dos olhos?

Está em tudo. Na escolha específica desse objeto, traste enterrado no deserto, que é recolhido para matéria de poesia. No modo de olhar; um olhar que, mesmo não se dando como espetáculo, se ocultando atrás do que é visto, só pode ser subjetivo. Na construção das imagens que, extremamente originais, fundam um mundo, têm um poder arcaico, como se a poeta, ao criar imagens, ao nomear, fosse uma doadora de existência tal qual os homens primevos. Na escolha de uma palavra e não de outra para compor o poema. Enfim, o sujeito está presente como inteligência que poetiza, como operador da língua. Daí João Alexandre dizer, com a exatidão que lhe é própria, sobre *Geografia íntima*:

[...] a intimidade é, por assim dizer, conservada nos limites da discrição, sem que, em nenhum momento, seja diminuído o impacto de sua figuração.

Eis, portanto, um interessante e aparente paradoxo: uma poesia da intimidade, como esta sem dúvida é, não é necessariamente uma poesia intimista ou de intimidades.

[...]

Uma poesia íntima, mas do deserto, e não do ou [sic] da poeta como subjetividade que venha se escancarar diante do leitor por uma linguagem de desafogo desabrido. (BARBOSA, 2003, p.14).

Na poesia de Verunschik, há muitos outros procedimentos de configuração de uma intimidade que não implica poesia intimista, no sentido corrente do termo. Em poema como “Seca (ou ‘O Boi e a Quaresma’)”, o sujeito da enunciação é o próprio

objeto⁴¹; estratégia que evoca, em chave menos irônica, o Drummond de “Um boi vê os homens” e toda uma tradição de explícita prática da alteridade em poesia lírica:

“Seca (ou ‘O Boi e a Quaresma’)”

A Folia de Reis
 chovendo fitas
 passou ao largo de mim
 que pastava calmo
 no magro campo.

Ah! E o Sol,
 imenso carrapato
 agarrado no azul

(VERUNSCHK, 2003, p.37).

Mesmo ao lidar com temas de natureza embaraçosa para um poeta avesso à subjetividade sentimentalóide, a autora, por meio de estratégias de despersonalização, safa-se desse perigo, como se verifica no poema sobre a fotografia de um menino morto:

“Fotografia do menino”

O menino morto
 nem fazia conta
 do caixãozinho de brinquedo,
 do diadema de flores,
 nem da roupa de festa
 com que a mãe o vestira
 num dia ordinário.

Estava tão limpo e tão lindo
 e o verniz dos sapatos
 brilhava tanto,
 mas o que incomodava de verdade
 eram as mãos presas
 numa prece que ele não sabia como soltar
 e nem deveria, decerto,
 pois a mãe poderia vir a ralhar
 e seria um aborrecimento enorme.

⁴¹ A mesma estratégia poética está presente no poema “O rio” (VERUNSCHK, 2003, p.31).

(VERUNSCHK, 2003, p.81).

Duas estratégias se evidenciam no poema. Primeiro, em lugar de olhar diretamente para a criança morta, a poeta se volta para um objeto que é já representação dessa situação primeira: a fotografia. O poema se constrói a partir de um tipo de registro fotográfico muito comum no Brasil na primeira metade do século XX: o dos mortos familiares. Entre as fotos de família que remontam a essa época, o retrato de crianças mortas, convertidas em mitos familiares, é presença constante. Ao escolher olhar a imagem fixada, a fotografia, e não a cena propriamente dita, o poema já instaura um distanciamento em relação à realidade primeira, o qual preserva do choque sentimental que o contato direto com uma criança morta poderia propor.

Uma segunda estratégia é que a voz poética em 3ª pessoa recupera a percepção da criança para descrever liricamente sua condição de menino morto, o que resulta em um humor delicadamente negro. Esse humor se deixa flagrar na subversão de quem vê: não é só a objetiva que mira o menino durante a foto. É a poeta que, ao ver a foto, devolve o olhar para o menino, que é olhado pela objetiva: “Curioso, mirava a máquina, / o olho fixo e estranho da máquina / que o olhava também.” O objeto que é visto, o menino, também vê. Um terceiro olho, o do poeta, capta e restitui, em forma de poema, o olhar que o olho da objetiva congelou.

A percepção fingidamente infantil (fingidamente por se tratar de uma estratégia poética) e o humor delicadamente negro também se fazem notar na interpretação que a voz poética realiza das mãos do menino morto fixadas sobre o peito: “mas o que incomodava de verdade / eram as mãos presas / numa prece que ele não sabia como soltar / e nem deveria, decerto, / pois a mãe poderia vir a ralhar / e seria um aborrecimento enorme.”

Nesse poema, a subjetividade, sem ser abolida, é contida por meio de procedimentos de despersonalização poética: desvio do olhar da cena do menino morto para a fotografia, adoção de uma perspectiva infantil e recorrência a um humor delicadamente negro para recriar poeticamente o objeto contemplado.

Outro poema em que a autora lida com um tema caro à poesia confessional, dando a este um tratamento bastante diverso, é “Memória”, reconstituição mítica das lembranças do pai e da mãe:

“Memória”

O meu pai
 possuía uma das asas
 muito negra.
 E dele herdei
 estas estrelas na testa
 e esta noite excessiva.
 De minha mãe
 lembro apenas
 clarins e água
 e que cantava canções de janeiro.
 As pedras brancas
 deslizam suaves
 sobre a asa muito negra
 que foi de meu pai.
 E eis toda a lembrança
 que tenho da pátria.

(VERUNSCHK, 2003, p.40).

No momento em que a despersonalização se afirma como uma das principais linhas de força da modernidade, abundam os poemas fundados na memória pessoal. Curioso é que essa poesia ancorada nos mitos pessoais não nega a despersonalização. Os mecanismos de que se valem os poetas modernos e contemporâneos para realizarem uma poesia simultaneamente pessoal e despersonalizada são vários. Manoel de Barros assume o caráter deliberadamente inventado de suas memórias. Bandeira, partindo de uma tragédia pessoal, constrói um dos poemas mais irônicos e impessoais de sua obra, que é o “Pneumotórax”. Drummond, em *Boitempo*, vale-se de uma poesia que não é só recriação do passado, mas também reflexão crítica sobre os mecanismos dessa recriação e dos objetos rememorados poeticamente. Micheliny, em “Memória”, ao se voltar para as lembranças do pai e da mãe, safa-se do confessionalismo ao apresentar imagens insólitas, oníricas ou surrealistas. Se nossas memórias pessoais configuram nossa mitologia privada, a poeta, consciente disso, ao recuperar sua história mais particular, apresenta-a como matéria mítica, como imagem-sonho. Assim, a realidade mais pessoal é, à maneira de Murilo Mendes em “Pré-história”, desrealizada, despersonalizada, por meio da adesão a um universo poético mágico.

Em Verunschck, essa poesia das coisas, de corte matemático, é assinalada por uma profunda sensualidade. O deserto é árido, mas conserva uma sensualidade plástica em suas formas. Também a poesia que perscruta a intimidade do deserto, das coisas, é

marcada por um sensualismo de intensidades. Esse talvez seja um dos elementos que afastam Micheliny de um poeta das coisas como Cabral. É verdade que há uma sensualidade na poesia cabralina. Bastaria “Paisagem pelo telefone” para atestar isso. Mas a sensualidade em *Geografia íntima do deserto* não está necessariamente em objetos tradicionalmente a ela associados, como a figura feminina. Decorre antes do modo de olhar qualquer objeto. Veja-se a composição “O violino”, que integra um “Duo” de instrumentos poético-musicais:

“O violino”

Entregue à sutil carícia
Da curva do queixo
mal finge
que freme mesmo
é ao balé febril
das pontas dos dedos.
(Talhado em nobre madeira,
o filho de Eros
é dado ao gozo animal
ao humano sexo...)

(VERUNSCHK, 2003, p.28).

Essa erotização das coisas que se acompanha na lírica de Micheliny Verunschck é mais um modo de configuração da intimidade sem intimismo. Se, em “O violino”, o músico se apaga para deixar em evidência o instrumento, na poesia de Verunschck, o eu ocasional da poeta se oculta para enfatizar uma poética das coisas. Por meio dessas coisas, com as quais o sujeito estabelece uma relação que não é mais de alienação, mas de autenticidade, a poeta deixa falar, como queria Valéry (1991, p.218), “algum ‘eu’ maravilhosamente superior a Mim”.

REFERÊNCIAS

BARBOSA, J. A. Um pomar às avessas. In: VERUNSCHK, M. **Geografia íntima do deserto**. São Paulo: Landy, 2003. p.10-19.

BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Santana Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.

BORGES, J. L. Kafka e seus precursores. In: _____. **Obras completas II**. São Paulo: Globo, 1999.

COLLOT, M. Le sujet lyrique hors de soi. In: _____. **La matière-émotion**. Paris: PUF, 1997. p.96-98.

ELIOT, T. S. Tradição e talento individual. In: _____. **Ensaio de doutrina crítica**. Trad. Fernando de Mello Moser. /s.l./ Guimarães /s.d./. p.21-35.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. Trad. Marise M. Curioni e Dora F. da Silva. 2.ed. São Paulo: Duas cidades, 1991.

GUILLEN, J. **Lenguaje y poesia**. Madrid: Livraria Lima /s.d./

HEGEL, G. W. F. A poesia lírica. In: _____. **Curso de estética: o sistema das artes**. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.510-555.

MELO NETO, J. C. de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

ORTEGA Y GASSET, J. **A desumanização da arte**. 5.ed. Trad. Ricardo Araújo. São Paulo: Cortez, 2005.

PONGE, F. **O partido das coisas**. Org. Ignacio Antonio Neis e Michel Peterson. Trad. Adalberto Muller Jr. et al. São Paulo: Iluminuras, 2000.

STAIGER, E. Estilo lírico: a recordação. In: _____. **Conceitos fundamentais de poética**. Trad. Celeste Aída Galeão. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975. p.19-75.

VALÉRY, P. **Variedades**. Trad. Maiza Martins de Siqueira. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VERUNSCHK, M. **Geografia íntima do deserto**. São Paulo: Landy, 2003.

_____. **Confluências entre João Cabral de Melo Neto e Sophia de Mello Breyner Andresen: poesia das coisas e espaços**. 2006. Dissertação (Mestrado) – Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo, São Paulo, 2006. Disponível em: <http://aleph50018.pucsp.br>. Acesso em 21 abril 2010.

Artigo recebido em 31/07/2010

Aceito para publicação em 03/10/2010