

Revista *TextoPoético*

Volume 10 – 1º semestre de 2011

## Sumário

## EDITORIAL

Editorial: Boas novas em *Texto Poético***Antônio Donizeti PIRES****Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA**

## ENTREVISTA

Entrevista com **Paulo FRANCHETTI****Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA****Antônio Donizeti PIRES**

## ARTIGOS

O poeta na cena moderna

**Celina Maria Moreira de MELLO**

Um corpo sem fim: A obra de Walt Whitman como corpo ilimitado, corpo em expansão, corpo fragmentário

**Otávio Guimarães TAVARES**

Modernidade e razão crítica em Cesário Verde

**Telma BORGES**

Confins poéticos: Contemporaneidade e romantismo na poesia finlandesa

**Carolina Alves MAGALDI**

O discurso do poema *O rio* como expressão do eu-lírico na poesia de João Cabral

**Maria de Fátima Gonçalves LIMA**

O não-senso em Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar

**Annita Costa MALUFE**

Memória e melancolia em *Estudos para o seu corpo* de Fabrício Corsaletti

**Elaine Cristina CINTRA**

Palavra poética e cartografias da memória em Arriete Vilela

**Antonio Donizeti da CRUZ**

RESENHAS

Michael Hamburger e a verdade da poesia desde Baudelaire

**Wilson José FLORES JR.**

A vida é uma coleção de mortes

**Maria Lúcia Outeiro FERNANDES**

“Viver é defender uma forma”: A poesia de *Entremilênios*

**Susanna BUSATO**

*A moeda do tempo e outros poemas*

**Ida ALVES**

A poesia de Gullar: em toda parte

**Alexandre de Melo ANDRADE**

Os afetos de *Interior via satélite*, de Marcos Siscar

**João Carlos BIELLA**

*Memória futura*, poesia madura

**Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA**

**EDITORIAL**

### Editorial: **Boas novas em *Texto Poético***

Neste primeiro semestre de 2011, em que publicamos o número 10 da revista eletrônica *TextoPoético* (órgão oficial do GT Teoria do Texto Poético, da ANPOLL, cujo site é [www.textopoetico.com.br](http://www.textopoetico.com.br)), queremos chamar a atenção para outras novidades importantes: além das entrevistas com poetas, iniciadas em 2010, este ano também passamos a publicar resenhas de livros de poesia e/ou de teoria e crítica de poesia lançados recentemente, no Brasil e/ou no exterior. Além disso, é com orgulho que informamos que a *TextoPoético* está indexada, para consulta permanente dos interessados, em duas bases internacionais de periódicos, sendo uma brasileira (<http://portalnuclear.cnen.gov.br/livre/ConsultaPorLetra.asp?Letra=T>) e outra mexicana (<http://latindex.unam.mx/buscador/ficRev.html?folio=20276amp:opcion=1>).

Em termos poético-acadêmicos, cabe ressaltar que o presente volume abre-se com uma entrevista com o poeta Paulo Franchetti (mais conhecido como professor da UNICAMP), bela e sutilmente conduzida pela vice-coordenadora do GT, Profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG/Goiânia).

A seção a seguir apresenta oito artigos sobre temas variados da literatura universal, sendo que os três primeiros enfocam o século XIX e a consolidação da modernidade em várias literaturas. O de Celina Maria Moreira de Mello (UFRJ), “O poeta na cena moderna”, trata da literatura francesa e dos vários modos como nesta, pelos anos 1830-1840, a literatura se une à pintura e à gravura para oferecer tanto relatos pictóricos pinçados de cartas e comunicações ligeiras, quanto alguns “quadros parisienses” narrativos, anteriores aos de Baudelaire. Já o estudo de Otávio Guimarães Tavares (UFSC), “Um corpo sem fim: a obra de Walt Whitman como corpo ilimitado, corpo em expansão, corpo fragmentário”, aborda aspectos da obra do conhecido poeta, pai da modernidade lírica norte-americana. Por seu turno, o artigo “Modernidade e razão crítica em Cesário Verde”, de Telma Borges (UNIMONTES), estuda em detalhes o mais conhecido poema do português Cesário Verde, “O sentimento dum ocidental”, e suas relações com a cidade moderna (Lisboa) e, claro, com a tradição camoniana.

O quarto texto, “Confins poéticos: contemporaneidade e romantismo na poesia finlandesa”, de Carolina Alves Magaldi (UFJF), faz a ponte entre o século XIX e o entre-séculos XX/XXI, ao atar a primeira obra poética da distante e pouco conhecida Finlândia – o épico romântico-nacional e “artificial” *Kalevala* (há pouco traduzido entre nós) – ao trabalho do jovem poeta contemporâneo Juhana Vähänen.

Os quatro artigos seguintes tratam da poesia brasileira, ainda de extração “modernista” (Maria de Fátima Gonçalves de Lima (PUC/GO), em “O discurso do poema *O rio* como expressão do eu-lírico na poesia de João Cabral”, faz uma análise do percurso gerativo do famoso poema cabralino), ou já contemporânea: dos anos 70 a esta parte, o trabalho de Annita Costa Malufe (PUC/SP), “O não-senso em Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar”, procura o “não-dito” e o “não-sentido” na obra de ambos os poetas do título; os dois últimos estudos enfocam, de modo diverso, poesia e memória. Assim, enquanto o de Elaine Cristina Cintra (UFU), “Memória e melancolia em *Estudos para o seu corpo* de Fabrício Corsaletti”, estuda a obra do jovem poeta paulista, o de Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE), “Palavra poética e cartografias da memória em Arriete Vilela”, ocupa-se da pouco conhecida poeta de Alagoas.

A seção de resenhas abre-se com a apresentação crítica de *A verdade da poesia* (2007), de Michael Hamburger, por Wilson José Flores Jr. (UFRJ), e completa-se com sete resenhas de livros de poesia publicados no Brasil entre 2008 e 2010: *Um dia, o trem* (2008), de Fernando Fábio Fiorese Furtado, é estudado por Maria Lúcia Outeiro Fernandes (UNESP/Araraquara); *Entremilênios* (2009), livro póstumo de Haroldo de Campos organizado por sua viúva Carmen de P. Arruda Campos, é resenhado por Susanna Busato (UNESP/São José do Rio Preto); *A moeda do tempo e outros poemas* (2009), antologia do português Gastão Cruz organizada por Jorge Fernandes da Silveira, é estudada por Ida Alves (UFF); o último Gullar, *Em alguma parte alguma* (2010), é resenhado por Alexandre de Melo Andrade (UNIESP/Ribeirão Preto), enquanto João Carlos Biella (UFU) se debruça sobre o último livro de Marcos Siscar, *Interior via satélite* (2010). A seção se encerra de modo circular, pois a última resenha, “*Memória futura*, poesia madura”, de Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG/Goiânia), ata-se à entrevista feita pela professora para a abertura deste 10º volume da *TextoPoético*. Pois ela, agora, se ocupa não apenas com o livro publicado por Franchetti em 2010, *Memória*

*futura*, mas termina por lançar luzes sobre as várias facetas da produção artístico-literária do poeta de Matão.

Enfim, agradecemos aos queridos amigos do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL) e aos colegas profissionais das Letras (de várias latitudes e longitudes do Brasil) que nos ajudaram, com a emissão de pareceres circunstanciados, no processo de avaliação dos muitos artigos e resenhas recebidos para a revista, e esperamos que nossos habituais (e novos) leitores possam aproveitar ao máximo o rico conteúdo que temos a satisfação e a honra de tornar público. Boa leitura a todos!

Araraquara/Goiânia, dezembro de 2011

Prof. Dr. Antônio Donizeti Pires (UNESP/Araraquara)

Profa. Dra. Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG/Goiânia)

Coordenadores do GT Teoria do Texto Poético (ANPOLL)

## ENTREVISTA



## Entrevista com PAULO FRANCHETTI

Por Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA (UFG/Goiânia)  
e Antônio Donizeti PIRES (UNESP/Araraquara)

1) Você publicou, em 2002, a novela *O sangue dos dias transparentes*; em 2007, os haicais que escreveu ao longo de vários anos e selecionou e reuniu em *Oeste*; em 2009, o conjunto de poesia fescenina *Escarnho* e, em 2010, o livro de poesia lírica *Memória futura*. Esses livros representam projetos literários bastante diversos. Como explicar a necessidade dessa diversidade de dicção e de expressão?

Na verdade, não sei explicar. Como quase todo mundo que escreve, comecei cedo. E só escrevia poesia. Sempre li (e ainda leio) mais poesia do que prosa. E comecei publicando poesia, pois, sem contar algumas aventuras que seria melhor deixar esquecidas, o primeiro livro que publiquei “a sério” foi uma coletânea de haicais, que saiu em 1994, numa parceria de Massao Ohno e Aliança Cultural Brasil-Japão. O *Oeste* constitui, na verdade, uma retomada desse primeiro livro, acrescentado agora dos poemas escritos ao longo dos 15 anos seguintes. *Memória futura*, embora não seja haicai, creio que tem com ele, a partir do título, algum ar de família: a poesia como registro ou gesto de resgate.

Assim também sucede com os poemas de *Escarnho*, apesar do gênero ser tão diverso. Foram nascendo ao longo do tempo, nos intervalos. A vida acadêmica é muitas vezes difícil de suportar. Nos momentos de mais raiva ou indignação, escrevia esses poemas, quase sempre parodiando algum texto clássico, e os enviava ao Alcir Pécora. Ríamos muito com eles e eles nos ajudavam a suportar o embate. Surgiram, assim, como parte duma estratégia de sobrevivência num meio que deveria ser o meu, mas com o qual tenho ainda hoje muita dificuldade. Mas sempre os vi como pertencendo ao domínio do privado. Por isso pedi ao editor que fizesse apenas 98 exemplares, que ficaram fora do comércio e que foram dados de presente a quem pudesse ter interesse nesse particular exercício literário.

Já o livro de prosa reúne um conjunto de textos escritos num curto intervalo de tempo, por volta dos meus quarenta anos. A situação ficcional está dada nas partes que abrem e encerram essa novela fragmentária – que também pode ser lida como um livro de contos. Cada um desses textos foi escrito de uma só vez, seguindo um só impulso e de forma muito dolorida. Por isso o retrabalho foi longo. E igualmente penoso.

De modo que posso apenas dizer: nunca tive algo que pudesse descrever como projeto literário. O que fui escrevendo atendeu sempre a alguma necessidade obscura, que, no meu caso, é o único motor da escrita.

2) Para além da verve satírica e do senso de observação do novelista, o olhar do poeta lírico parece se sobrepor às suas outras orientações criativas. Sente-se poeta antes de tudo?

Talvez, no sentido que minha inclinação preferencial de escrita é fixar os contornos de uma paisagem interior ou registrar, em poucas palavras, uma percepção súbita.

3) Você publicou muito jovem dois livros de poesia: *Várias vozes*, aos 20 anos, e *Indigo blues*, aos 30. Do segundo, aproveitou, em *Memória futura*, o poema “Na parede do quarto”. Mas ainda não encontramos nessas publicações primeiras o poeta que se dá a conhecer no livro de 2010. Que função esses exercícios de poesia da juventude tiveram, se acha que tiverem, na depuração da sua palavra poética?

Esses livrinhos nem são a rigor juvenis, o que lhes aumenta a responsabilidade e o embaraço. A seu favor têm o caráter doméstico, desprovido de ambições maiores: o primeiro foi uma publicação do centro acadêmico da faculdade; o segundo foi um folheto mimeografado, para distribuição aos amigos.

Quando me lembro deles, apenas torço para que eu não tenha, daqui a alguns anos, com relação aos livros deste momento, o mesmo desconforto. Entretanto, sinto que há, no segundo, uns cinco ou seis poemas que não envergonham. Deles, aproveitei um só, para que ficasse incrustado no livro novo, como um memento.

4) Em *Memória futura*, há apropriações diretas e explicitadas, como de Yeats e Hopkins, respectivamente, nos poemas “Leda” e “Beleza maculada”. Mas, no campo das influências formativas, a presença drummondiana (o Drummond de *Claro enigma*), já incorporada, transubstanciada, parece ser ainda mais significativa. Qual a importância de Drummond para o poeta Paulo Franchetti? E para a poesia brasileira contemporânea?

É provável que a presença mais significativa nos meus poemas seja mesmo a de Drummond, principalmente o Drummond de *Novos poemas* e *Claro enigma*. Não há nada na poesia brasileira que me agrade tanto. Quanto à segunda parte da pergunta, não creio que haja dúvida sobre a importância de Drummond para muita poesia brasileira contemporânea. Como a de João Cabral, sua obra não é contornável pelos que surgiram depois. E como há vários Drummonds, sua marca é múltipla, o que a torna talvez menos discernível, à primeira vista, do que, por exemplo, a de João Cabral ou de Paulo Leminski.

5) Diferentemente daqueles que entendem o haicai como sacada lírica ou irônica, a sua prática da forma clássica japonesa remonta diretamente ao modelo proposto por Bashô. Poderia falar sobre a sua relação, como crítico e como poeta, com o haicai?

Quando estudei a Poesia Concreta, no mestrado, a questão do ideograma – da escrita chinesa – me interessou muito. Além do que pude aprender lendo textos sobre o ideograma, julguei que valeria a pena conhecer um pouco uma língua na qual ele fosse utilizado. Cheguei a assistir a algumas aulas de chinês, num templo taoísta, mas logo vi que seria impraticável. Então me matriculei numa escola de japonês, em Campinas, onde aprendi o silabário, uns tantos kanjis e rudimentos de caligrafia. Meu interesse não era, porém, falar japonês. Era compreender o funcionamento da escrita e, principalmente, estar apto a ler haicais. E também queria entender um pouco aquela cultura que os tinha originado. Quis a sorte que, após estudar o básico na escola, onde dividia a classe com crianças que já falavam a língua, me visse na contingência de começar a carreira acadêmica no Mato Grosso. Sem escola de japonês e sem bibliotecas que permitissem a continuidade de um trabalho de pesquisa em literatura brasileira, aproveitei o ano que passei naquele Estado para me dedicar integralmente ao estudo do

taoísmo e do budismo, e a ler tudo o que tinha levado, em inglês e francês, sobre haikai. De volta a Campinas, pedi à minha colega Elza Doi, na Unicamp, que me ensinasse japonês por meio da leitura de haikai. Desse trabalho, em que líamos e traduzíamos haicais todas as manhãs de quarta-feira, nasceu o livro *Haikai – antologia e história*. Só depois de publicar esse livro comecei a escrever haicais com alguma regularidade. E sempre me pareceu que o que o haikai tinha a nos ensinar, aquilo em que consistia o seu interesse para nós, não era a forma do terceto, nem os aspectos que ele poderia ter em comum com poemas da nossa própria cultura. O haikai me interessa como alteridade, como exercício de uma maneira de ver o mundo, de estar na linguagem, que cerceia o que é mais “natural” para alguém que escreve poesia ocidental. Uma poesia objetiva, que tem na modéstia um dos valores estéticos centrais. Uma poesia que não busca a síntese, mas somente produzir, com o mínimo de elementos, o necessário para que se delineie uma cena ou sensação, na qual o leitor possa encontrar um eco de suas emoções ou experiências. Daí que minha crítica de haikai se oriente pelos valores tradicionais e que eu sempre tenha buscado – nas oficinas de haikai que tenho coordenado, nos textos que publiquei em livros e revistas ou na internet – dirigir o olhar para o haikai tal como definido e praticado a partir de Bashô.

#### 6) E com a poesia fescenina?

Sempre gostei mais, na lírica trovadoresca, da poesia satírica. Entre a cantiga de amigo e as de escárnio e maldizer, sempre preferi ler as últimas. E sempre gostei de ler a poesia pornográfica e satírica produzida ao longo dos séculos. Nesse caminho, tenho certo orgulho de ter sido um dos primeiros a dar atenção ao conjunto da poesia cômica, satírica, pornográfica ou de *non sense* da nossa segunda geração romântica. Além disso, eu gosto de verso medido, e leio muita poesia tradicional. De modo que os esquemas rítmicos me são familiares e fáceis de reproduzir. Mas o verso medido, o poema de forma fixa, rimado, não me parece ter lugar na contemporaneidade. A não ser como paródia ou como sátira. Isso tudo, junto com a vontade de rir de pessoas que se levavam muito a sério e expunham a cada passo o ridículo da sua pose, me levou à prática da poesia fescenina, parte da qual foi reunida em *Escarnho*.

7) Depois do Modernismo, a poesia concreta, que você muito frequentou como pesquisador, foi a vanguarda mais expressiva da literatura brasileira. Qual a importância do concretismo para a poesia contemporânea? E, se houver, para o seu ofício de poeta?

Creio que a poesia concreta teve uma importância fundamental para a poesia contemporânea: as polêmicas que ela fomentou ampliaram enormemente o campo de referências da cultura brasileira. Qualquer pessoa da minha geração tem para com ela um débito grande: foram os poetas concretos que colocaram aqui em ampla circulação autores como Pound, Joyce, Mallarmé, Cummings, Maiakóvki e outros tantos. Além disso, não fosse a poesia concreta e é provável que por muito mais tempo teríamos permanecido encerrados no estreito nacionalismo que dominou a crítica literária brasileira por décadas. Sem o movimento de ideias gerado por ela é também provável que muito mais gente tivesse continuado marchando em ordem unida na busca do nacional-popular ou no comprazimento demagógico do que se chamou em certo período “literatura engajada”. Entretanto, creio que é pouco significativa a presença da poesia concreta – isto é, daquela poesia que se produziu de meados de 1950 a meados de 1960 – na poesia brasileira que se faz hoje. Aqui e ali deparamos com algum poeta marcado pela espacialização combinada com essa praga chamada paronomásia, que é das coisas mais banais de fazer e das menos interessantes de encontrar à superfície de um texto. Mas não creio que a poesia concreta seja uma presença significativa na poesia de hoje. Ao menos, não a que se definiu com esse nome na segunda metade dos anos 50 e começo dos 60. Depois disso, cada um dos poetas concretos tomou um caminho diferente, em que tudo coube, da colagem ao verso mais tradicional, passando pela poesia sem palavras e pela poesia animada em computador. O que até então tinham escrito, mais o que depois escreveram, constitui um dos pólos de força da poesia brasileira do final do século XX. Mas para designar esse conjunto amplo já não faz sentido a expressão poesia concreta.

No que me diz respeito, não penso que haja pontos de contato entre o que escrevo hoje e a poesia concreta ou a poesia produzida posteriormente pelos poetas que ainda temos o costume de denominar concretos.

8) A pluralidade, a falta de um projeto comum, tornou-se um caracterizador da poesia contemporânea. Mas, para além das diferenças individuais, talvez seja chegada a hora de pensarmos o que une esses poetas, de modo a tentar esboçar uma cartografia da poesia contemporânea brasileira. Você, como leitor crítico da poesia contemporânea, vislumbra alguns denominadores comuns entre os poetas novos?

Em qualquer época é difícil falar em projeto comum. Há sempre projetos de grupos, em conflito uns com os outros e divididos por facções internas. Na verdade, não é o fato de haver um projeto comum, compartilhado pela maioria, que dá o tônus e o desenho aparentemente unificado de um dado momento, quando olhamos para trás. É, sim, a força de algum projeto e a forma como ele conseguiu se impor no seu tempo e depois. É a visada retrospectiva que propõe o cânone, tornando algum projeto a epítome do tempo. Hoje há vários grupos ativos. Então é de supor que deva haver orientações diferentes sobre qual a poesia adequada a este começo de século. Creio, porém, que a novidade deste tempo “pós-utópico” é não só não haver projetos poéticos com implicações culturais amplas, mas não haver tampouco projetos culturais fortes em que a poesia tenha papel de relevo. Há obras individuais de valor, que se destacam no panorama cinzento que lhes serve de fundo e demandam consideração. Talvez por ser esse o meu sentimento sobre o momento, demorar-me sobre os denominadores comuns da poesia contemporânea – o que pressupõe ainda o mapeamento dos grupos – é algo que não anima.

9) Por falar em poesia contemporânea, o desenvolvimento dos meios de comunicação, notadamente a internet, tem interferido substancialmente nas formas de poetas ou trata-se apenas de uma mudança de suporte, de novas formas de difusão da palavra poética?

Os novos meios de comunicação permitiram até agora o desenvolvimento e generalização de um aspecto da literatura: a vida literária. Blogs, revistas eletrônicas, Orkut, Facebook, listas de discussão: temos aí a versão democrática e onipresente da boêmia literária antiga.

Ao mesmo tempo, os novos meios têm permitido a um número indiscriminado de pessoas a publicação de poemas, bem como o incremento da manifestação pública da opinião, ainda que ligeira, na base do “gostei”, “curti”, com ou sem comentário crítico.

Mas não creio que tenha havido significativa alteração na forma de escrever. No geral, não vejo diferença substancial (não estou pensando em qualidade, mas apenas na forma de escrever) entre o que se publica em portais e revistas na internet e o que depois sai em revistas de papel ou em formato de livro. Pouca coisa é escrita para se esgotar no domínio do virtual, já que a multiplicação caótica dos textos na internet torna relevante a sanção externa da qualidade, que por enquanto parece ser ainda a publicação em papel por uma editora de mercado.

**10)** Pensando na outra ponta da comunicação poética, o leitor, qual o papel da internet na formação desse leitor? Ou melhor: sem desconsiderar a democratização, a facilidade de acesso aos textos literários por meio da internet, não lhe parece que hoje se forma efetivamente leitores da mesma forma que se formava na Idade Média, com disciplina, rigor, dedicação?

Sou otimista, no que diz respeito à democratização do acesso à literatura propiciada pela internet. Penso que a sua principal novidade esteja no fato de oferecer, a qualquer um que se possa conectar, acesso a um acervo de poesia nunca antes disponível ao indivíduo comum. Entre outras iniciativas, a ampla digitalização de obras literárias para difusão pública e as páginas nas quais se apresentam obras referenciais na forma de hipertexto (como é o caso, para mencionar só duas, de *A Divina Comédia* e *The Waste Land*) permitem manter acesa a esperança de que as próximas gerações sejam mais bem informadas, mais lidas, mais capazes de julgamento efetivo sobre a qualidade do presente. A erudição hoje, em suma, parece estar ao alcance dos dedos, reduzida a uma função do Google. É perigoso talvez, pois a informação imediata tende a ocupar o lugar da construção lenta do conhecimento. Mas é estimulante por outro lado, pois o horizonte de referências se alarga desmesuradamente. Não consigo determinar as consequências disso para a leitura e para a escrita, mas não há como não supor que serão de grande relevo.

11) Ainda considerando o leitor, 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?

É difícil dizer qual seja o público de poesia contemporânea no Brasil. Se julgarmos pela tiragem dos livros publicados por editoras, ele parecerá muito restrito. Mas é certo que há muitas formas de difusão da poesia, desde a limitada edição de um livro de autor até a multiplicação infinita das páginas da internet. Mas quando alguém diz “poesia contemporânea” não está pensando nos milhares (ou serão milhões?) de poemas publicados em edições caseiras ou postados em blogues, no Facebook e em sites literários. É uma denominação restritiva (e valorativa) como “MPB”, que recobre apenas uma pequena parcela, que nem é tão popular, da música brasileira. Minha impressão é que quando dizemos “poesia contemporânea” queremos nos referir à poesia que é resenhada em jornais ou revistas culturais, referida por outros poetas e objeto de teses e dissertações acadêmicas. Se esse é o sentido de “poesia contemporânea”, seu público é pequeno, em termos numéricos, e muito selecionado, pois parece constituir-se basicamente de acadêmicos e poetas ou aspirantes a poetas. O que não quer dizer que seja um público homogêneo ou que deixe de ser mediano (a percepção de vários poetas parece aliás ser essa, a julgar pelo número de prefácios ou posfácios acadêmicos nos livros novos e das muitas informações didáticas presentes nos poemas, que em alguns casos mais dramáticos não dispensam sequer a nota de rodapé). Quer dizer apenas que se trata de um público, por assim dizer, especializado ou profissional. Para esse público, a poesia (essa poesia, ao menos) continua sendo objeto de grande interesse. Mas para além desse público, há outro disponível para a poesia contemporânea ou nela interessado? Ou ainda: em que medida essa poesia prevê, na sua fatura, outro público, além do que lhe confere relevância e reconhecimento como objeto cultural significativo? É possível supor que haja um público mais amplo disponível para a poesia, já que as tiragens de livros de prosa ficcional de autores nacionais e estrangeiros são bem mais expressivas; mas minha intuição é que, para esse público, a maior parte da “poesia contemporânea” não tenha o que dizer. Ou não queira dizer.



**12)** Qual o papel do crítico e do professor, essas suas outras faces talvez mais conhecidas, no seu exercício de criação?

Creio que essas funções não são antagônicas, pois em medida vária implicam eleição de aspectos do presente, apropriação do passado a partir dessa eleição e aposta em determinados rumos do futuro. Por esse caminho, poderia encontrar alguma forma de ligar as várias formas de escrita e atividade literária. Mas não creio que o crítico e o professor tenham papel preponderante quando estou escrevendo literatura.

**13)** Está trabalhando em algum projeto criativo novo?

Sim. Estou preparando para publicação, como sempre em ritmo bastante lento, três conjuntos de textos: um livro de contos, um livro de poemas e uma plaquete com os haicais escritos depois de *Oeste*. E ando trabalhando esporadicamente, nos intervalos, no que talvez se configure como um pequeno romance, de estrutura divertida.

**ARTIGOS**

## O POETA NA CENA MODERNA

### THE POET ON THE MODERN SCENE

Celina Maria Moreira de MELLO<sup>1</sup>

**RESUMO:** Neste ensaio apresentamos algumas reflexões e resultados parciais do projeto *Do literário & do prosaico; interrogações sobre o realismo*, desenvolvido na UFRJ, junto ao grupo ARS/FBN. Seu objeto interroga cenas de escritura, na literatura francesa do romantismo, em suas relações com a pintura e a gravura. Destacamos, neste ensaio, três cenas de escritura, pertencendo a diferentes gêneros, três momentos dramáticos em que a função autoral da vida moderna se encontra representada. A primeira cena é uma carta do compositor Hector Berlioz, escrita em 1831, em Roma, a sua irmã Adele. A segunda é um relato de viagem, de autoria de Théophile Gautier, escrito em 1840, para o jornal *La Presse*. São ambos textos descritivos, inseridos em uma narração, que exploram a técnica da descrição pictural e que farão uma introdução e um contraponto à terceira cena. Esta, para representar a cena da escritura de curtas narrativas urbanas, jogará, de modo curioso, com o diabo escritor, uma personagem que já teve muitas encarnações na literatura francesa e um objeto, a lanterna mágica, que convoca, por metonímia, o arsenal de recursos técnicos que satisfaziam a avidez do leitor por imagens.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura francesa; Romantismo; Literatura e pintura; Literatura e gravura; Cena da escritura.

**ABSTRACT:** *The present essay contains some considerations and partial results from the project About literary language & prosaic language; interrogations about realism, developed in the UFRJ, with the ARS/FBN group. It aims examining writing scenes, in French literature of the romanticism period, regarding its links with painting and engraving. Three writing scenes from different genres will be considered, three dramatical moments in which is described the autoral function of modern life. The first scene is a letter of the*

---

<sup>1</sup> Departamento de Letras Neolatinas. Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas – Faculdade de Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Ilha do Fundão – CEP 21 941-590 – Rio de Janeiro – RJ – Brasil – [celina.mello@pq.cnpq.br](mailto:celina.mello@pq.cnpq.br)

*composer Hector Berlioz, written in 1831, in Rome, to his sister Adele. The second is a travel journal written by Théophile Gautier, in 1840, for the newspaper La Presse. Both texts are descriptive, inserted in a narration, using the pictorial technics and that will make an introduction and a counterpoint to the third one. To represent the scene of short urban narrations writing, the latter text will play in a strange manner, with the devil as a writer, a frequently embodied character in French literature (MILNER, 2007) and an object, the magical lantern, which convoques, in a metonymical way, a full arsenal of the technical resources that quenched the reader's thirst for images.*

*KEYWORDS: French literature; Romanticism; Literature and painting; Literature and engraving; Scene of writing.*

## **Notas metodológicas**

A tensão que se produz entre os recursos e os limites languageiros impostos pela coletividade e o dizer da singularidade – e, nesta oposição identificamos a oposição moderna sociedade/indivíduo –, pode ser em parte compreendida, ao se construir o objeto **discurso**, e mais precisamente no que nos diz respeito diretamente, o objeto **discurso literário**. Pois as teorias da enunciação (CHARAUDEAU & MAINGUENEAU, 2002) abrem alguns caminhos para problematizar os processos de legitimação de autores, de gêneros literários, assim como a própria constituição do cânone e nossas categorizações do literário e das escolas literárias, justificando o que dizemos ser romântico, realista ou naturalista, para ficarmos no século XIX. Assim somos levados a interrogar o recorte de territórios textuais e estéticos, o estatuto do autor e dos artistas, a escolha dos gêneros discursivos, assim como o valor interpretativo dos espaços sociais de produção, de circulação e recepção de bens culturais.<sup>2</sup> Por outro lado, o viés semiológico que se impõe, ao considerarmos textos e imagens em sua

---

<sup>2</sup> Essa linha de investigação leva, igualmente, a questionar, no que se refere à literatura brasileira, as abordagens fundamentadas em modelo/cópia, influência/influenciado quando se consideram suas relações com as literaturas europeias, clichês habituais, em exercícios de avaliação das literaturas nacionais.

dimensão comum de linguagem, traz para os debates a materialidade do texto e a leitura da história de seus suportes integrando a interpretação da cena enunciativa.<sup>3</sup>

A proposta do projeto *Do literário & do prosaico; interrogações sobre o realismo*<sup>4</sup> insere-se em uma reflexão mais ampla sobre a literatura francesa, que consiste em alargar a janela de tempo da modalização romântico, rompendo com a lógica de estilos de época que se sucedem. Romantismo e realismo são vistos enquanto integrantes de uma episteme moderna, tal como a define Foucault em *As palavras e as coisas* (1966), coexistindo no mesmo espaço-histórico, em que escritores e artistas buscam novas cenas genéricas (MELLO, 2004, 2006, 2010a). O romantismo, nessa perspectiva, pode ser definido como a estética de uma nova formação discursiva que se instaura com uma ruptura social e política, a qual pode ser simbolizada pelo que foi, e representa ainda em seus efeitos, a Revolução francesa. Somos todos românticos e muitos gêneros discursivos de nossa contemporaneidade podem ser assim compreendidos: novelas no rádio ou na televisão, fotonovelas, os variados gêneros cinematográficos, o vídeo-clipe, o hipertexto... Por sua vez o recorte temporal escolhido, que cobre a Literatura Francesa na Monarquia de Julho (1830-1848), permite explorar o fato de que se trata de um espaço histórico, em que coexistem programas estéticos, cenas genéricas e arsenais retóricos integrando duas distintas formações discursivas. O *corpus* é constituído de textos narrativos em prosa, que apresentam cenas genéricas (MAINGUENEAU, 2004) construídas por textos com forte investimento visual e imagens compondo obras que podem ser categorizadas em diferentes gêneros – correspondências, narrativas de viagem, contos de ambientação urbana. Nelas encontramos, por um lado, narração e descrição pictural (LOUVEL, 1997, 2001, 2002; ARBEX, 2006), e, lado a lado, textos e ilustrações, em que são lidos, entrecruzando-se, traços românticos e traços da estética realista.

Destacamos, neste ensaio, três cenas de escritura, pertencendo a diferentes gêneros, três momentos dramáticos em que a função autoral da vida moderna se encontra representada. A primeira cena é uma carta do compositor Hector Berlioz (1803-1869), escrita em 1831, em Roma, a sua irmã Adele. A segunda é um relato de

---

<sup>3</sup> O que torna indispensável o diálogo com os historiadores do livro, como Roger Chartier e Jean-Yves Mollier.

<sup>4</sup> Projeto desenvolvido com Bolsa de Produtividade em Pesquisa, do CNPq.

viagem, de autoria de Théophile Gautier (1811-1872), escrito em 1840, para o jornal *La Presse*. São ambos textos descritivos, inseridos em uma narração, que exploram a técnica da descrição pictural e que farão uma introdução e um contraponto à terceira cena. Esta, para representar a cena da escritura de curtas narrativas urbanas, jogará, de modo curioso, com o diabo escritor, uma personagem que já teve muitas encarnações na literatura francesa (MILNER, 2007) e um objeto, a lanterna mágica, que convoca, por metonímia, o arsenal de recursos técnicos que satisfaziam a avidez por imagens, do público leitor, daquela época.

### A cena de gênero: auto-retrato do poeta "fotógrafo"

*Tivoli, 8 de julho de 1831*

Estou aqui, ao lado da grande cascata; escrevo em um pequeno templo de Vesta quase intacto; situa-se ao lado do albergue; no centro há uma mesa, sem dúvida é neste lugar que outrora se mantinha o fogo sagrado. Fica à beira do precipício em que a água desaparece. Acabam de me servir um chá trazido junto com minha guitarra.

Carta de Hector Berlioz a sua irmã Adele,  
(CLERC-MERMOD, 1954, p. 113)<sup>5</sup>

Hector Berlioz, em viagem pela Itália, escreve à irmã Adele. E tenta representar à imaginação da querida ausente, o ambiente em que se encontra. Na terra da pintura o jovem músico se faz paisagista e escolhe o que lhe parecera o mais adequado cenário para a escrita poética: uma paisagem de ruínas. Berlioz localiza a cena de escritura no cerne do pitoresco<sup>6</sup>; o *pitturesco* é a *campagna romana*, paisagem por excelência digna de ser pintada, imortalizada por Claude Lorrain (1600-1682), por trazer oníricas visões do passado:

Lorrain estudou a paisagem da *campagna romana*, as planícies e colinas em torno de Roma, com suas encantadoras tonalidades meridionais e seus majestosos restos de um grande passado. [...] Mas, para as suas pinturas acabadas e suas águas-fortes, ele selecionou

<sup>5</sup> T. da A., exceto quando explicitamente referido.

<sup>6</sup> Diz-se de um motivo original, que contribui para a caracterização de uma pintura. *Ingl. picturesque; Esp. pintoresco; Fr. pittoresque*. MARCONDES, 1998. s.v. Pitoresco, p. 232.

apenas os motivos que considerava dignos de pertencer a uma visão onírica do passado, e impregnou-os de uma luz dourada ou de uma atmosfera prateada que transfigura toda a cena. Foi Lorrain quem primeiro abriu os olhos das pessoas para a beleza sublime da natureza, e por quase um século após sua morte os viajantes costumavam julgar um trecho de paisagem real de acordo com os padrões por ele fixados em suas telas. (GOMBRICH, 1993, p.309-310).

Mas a luz dourada ou a atmosfera prateada que transfiguravam as cenas desapareceram. A imagem oscila entre o banal registro de um local escolhido por seus aspectos pitorescos e uma alegoria construída a partir de vestígios do que se supõe tenha existido. A palavra que se reflete e celebra como tema eleito faz da lembrança dos pintores da campanha romana, Nicolau Poussin (1594-1665) e Claude Lorrain, seu pretexto. A breve missiva conta a sua privilegiada leitora<sup>7</sup> a destruição dos templos antigos, a impossibilidade de cultos a deusas em que ninguém mais acredita, os rituais esquecidos de um fogo que deveria permanecer sempre aceso, mas que há muito se apagou. A cena antiga é apenas um cenário destruído e banalizado pela presença do viajante-turista, em mal de *grand tour*.<sup>8</sup> A paisagem já espera pelas fotos distorcidas de celulares descartáveis.

São três frases apenas, que carregam, como as águas da grande cascata que desaparecem, a presença da deusa do lar e suas vestais, assim como a do fiel adorador no templo. Resta o retrato da solidão do artista, o compositor da cena moderna. Hector Berlioz evoca, em sua breve mensagem, a romântica nostalgia do antigo, despertada pela arquitetura em ruínas, e a consciência do poético que nasce do jogo entre duas miragens, entre o templo e o albergue, entre o altar e a mesa, entre o fogo e a água, do que foi erguido ao que se precipita no abismo. Entre a descrição do que poderia ter sido um quadro alegórico, na tradição alegórica da pintura de história (MELLO, 2004, p.36), trazendo-nos uma reflexão sobre o tempo e a morte, e a narração do instante em que o missivista vai registrar o cenário de sua escrita. “Eu estou só e escrevo” é o mote da

---

<sup>7</sup> Cenografia da escrita que joga a nós, leitores, na posição de *voyeur*.

<sup>8</sup> Nos séculos XVII, XVIII e XIX, longa viagem, feita pelos jovens das classes altas europeias, sobretudo da Inglaterra, pelos países da Europa, privilegiando a Itália e a Grécia – e mais tarde o Oriente Médio – para complementar sua educação artística, voltada em especial para a arte da Antiguidade. Vem do sentido de *tour* (volta), atestado no século XVII, "viagem, circuito durante o qual são visitados diferentes sítios", a palavra turista e seus derivados. "Turista" é registrado por volta de 1803-1804, por referência direta aos viajantes ingleses. Cf. *Le Trésor de la langue française*, s.v. *touriste*, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>. Acesso em 22 abril 2011.

carta, sua leitora tem um interesse distraído nos detalhes, é por Hector que Adèle se interessa... Temos então o exercício do músico a escrever, que opera como a gravura, e em breve o daguerreótipo, e ainda alguns anos depois a fotografia, na tentativa de fixar o momento fugaz. Cena de gênero<sup>9</sup>: a *mise-en-scène* da escritura; título do quadro: o viajante escreve uma carta. É também um auto-retrato do poeta, gênero transmigrado da pintura. Como os vários auto-retratos de pintores, que registram diferentes espaços, envolve aspectos documentais. E também alegóricos, ao expor ao olhar do leitor as escolhas e os instrumentos do poeta.

O chá que foi servido compõe a nota contemporânea que faz deste registro uma cena de gênero, ao evocar o corpo cansado do missivista, a pausa e a sede, com um quê de distinção inglesa, de certo modo, compensado pelos futuros acordes da guitarra. Esta compõe a nota final, prenúncio de bailes populares e farras de jovens, em um retorno ao traço recalcado na casta carta, pausa em uma viagem que tinha também contornos de iniciação ao mundo da sensualidade e da sexualidade. Como o detalhe de um quadro que ficou após ser recoberto por outro, a guitarra que será trazida, junto com o chá, convoca cenas à Watteau, em que o poeta é o músico das festas em jardins encantados.

Berlioz, para escrever a sua irmã, coloca-se sob a proteção da deusa dos lares. E a arte da música vem resgatar o que na arte da pintura é sugestão. “Sem dúvida é neste lugar que outrora se mantinha o fogo sagrado” do templo de Vesta, protetora da família. Este é o lugar certo para acolher a escrita de um carinhoso irmão, que em um gesto corriqueiro cumpre o ritual familiar de dar notícias. E a carta se faz poema. Adèle e Hector tornam-se personagens de uma cena bucólica. É um mundo *quase intacto* e já desencantado; sem dúvida, neste lugar, agora é o poeta-músico-pintor, é o artista quem mantém o fogo sagrado da arte, em um moderno sacerdócio.

### **A natureza morta: digressões de um correspondente no estrangeiro**

---

<sup>9</sup> Na pintura, a cena de gênero representa cenas de costumes, com personagens e situações da vida cotidiana.



No momento em que escrevo, tenho à minha frente, suspensa em uma coluna por um barbante, a *jarra* em que se refresca a água que devo beber: é um pote de barro que custa doze *quartos*, ou seja, aproximadamente seis a sete tostões franceses; a copa é encantadora e, fora a [cerâmica] etrusca, não conheço nada de mais puro. A parte de cima, alargando-se, forma um trevo de quatro folhas, levemente encovadas como as goteiras de um beiral, de modo que, qualquer que seja o lado por que se pegue o vaso, pode-se verter a água e beber; as alças, caneladas com um pequeno ornamento, prendem-se com uma elegância perfeita ao gargalo e aos flancos, cujo contorno é delicioso como um colo de mulher. A estes encantadores vasos, as pessoas distintas preferem abomináveis potes ingleses, barrigudos, pançudos, corcundas e cobertos por uma espessa camada de verniz, que parecem demais com as botas da cavalaria, enceradas de branco. (GAUTIER, 1981, p.157).

Gautier, *As casas de Madrid*, 1840

Théophile Gautier partira para a Espanha, em companhia do amigo Eugène Piot (1812-1890), paleógrafo e colecionador de arte, em 5 de maio de 1840, tendo chegado a Madrid no dia 20 de maio do mesmo ano. Piot pretendia investir em sua coleção e Gautier atuava como uma espécie de conselheiro, sobretudo no que se refere à pintura. No jornal *La Presse*, o escritor é substituído por Gérard de Nerval (1808-1855), que assume o folhetim de crítica teatral. Para pagar os custos da viagem, Gautier deve mandar regularmente a seu editor, Émile de Girardin, artigos com impressões de viagem, que serão mais tarde publicadas em volume (GAUTIER, 1981). Ir à Espanha está na moda (GAUTIER, 1981, p.17-18), a imprensa publica, há alguns anos, muitas matérias a respeito de um país ainda pouco conhecido dos franceses. Jean-Claude Berchet comenta: "As circunstâncias da composição explicam o caráter um pouco disparatado da *Viagem à Espanha* que associa o diário de viagem, a notícia turística e a crônica." (GAUTIER, 1981, p.24)

Os leitores buscam o pitoresco, Gautier lhes dará o pictural, ao compor uma natureza morta<sup>10</sup> que evoca, aos olhos do leitor, o *bodegón*<sup>11</sup> da pintura espanhola, ou

---

<sup>10</sup> Denominação de um quadro ou de outra representação de seres inanimados. Sua individualização, como gênero independente data do século XVI, tornando-se popular em toda a Europa a partir do século XVII e mesmo na atualidade segue encontrando praticantes. *Ingl. nature morte; still life; Esp. naturaleza muerta; Fr. nature morte.* MARCONDES, 1998. s.v. Natureza morta, p. 201. Na hierarquia dos gêneros

seja, uma cena de mercado ou de taverna e, por extensão, como no texto que comentamos, a representação de objetos lá encontrados como flores, jarros, travessas com frutas ou peixes. O *bodegón* foi praticado, entre outros, por pintores de história da escola espanhola, tais como Diego Velásquez (1599-1660) e Francisco de Zurbarán (1598-1664). Em seus quadros deste gênero, a **jarra** é um motivo recorrente. Em *Casas de Madrid*, Gautier descreve um modesto pote de barro, objeto já presente, desde as primeiras obras de Velásquez, tais como *Velha fritando ovos* (1618, Edimburgo, National Gallery of Scotland).

A jarra é também um forte elemento alegórico em *Os Bêbados ou O triunfo de Baco* (Velásquez, 1628-29, Madrid, Museu do Prado), quadro em que o duplo título indica a mistura de gêneros, que associa o mitológico deus do vinho à presença de populares embriagados. O pintor faz contrastar a técnica de representação da divindade, em uma luz idealizada, com aquela em que faz surgir seus seguidores, os traços feios iluminados à maneira realista. Aos pés de Baco, a jarra ocupa um lugar central, é a ponta de um triângulo invertido em que se distribuem as personagens, tal qual uma fonte de que nasceriam as figuras do quadro. Ainda com o tema da jarra, poderíamos citar naturezas mortas de Zurbarán, como *Bodegón* (c.1635, Museu do Prado), em que o objeto se multiplica em uma hipérbole realista.

Gautier pinta com as palavras, a fim de reproduzir, com a maior exatidão possível, aquela jarra precisa, que se torna um objeto feminino e sensual. As alças prendem-se "com uma elegância perfeita ao gargalo e aos flancos, cujo contorno é delicioso como um colo de mulher". À graça e à simplicidade de uma jarra-mulher vem-se opor a pesada parrudice do abominável pote inglês. A crítica ao leitor de *La Presse*, desprovido de senso estético, e que decerto só se interessaria pelo preço da jarra, informado com um zelo aplicado e irônico ("é um pote de barro que custa doze *quartos*, ou seja, aproximadamente seis a sete tostões franceses"), torna-se evidente, quando o autor lhe atribui, com desprezo, maior interesse pelos abomináveis potes ingleses, em demanda de distinção social: "A estes encantadores vasos, as pessoas distintas preferem abomináveis potes ingleses, barrigudos, pançudos, corcundas".

---

acadêmicos, a natureza morta ocupa o último lugar e os quadros que as representam não alcançavam grandes somas.

<sup>11</sup> Bodegón. Tipo de natureza morta com utensílios de cozinha e alimentos. *Ingl. bodegon; Esp. bodegón; Fr. bodegon; bodegone*. MARCONDES, 1998. s.v. Bodegon, p. 43.

O desenho do artista ao conferir à jarra e aos potes ingleses uma silhueta, e a ênfase das hipálages **elegante, barrigudos, pançudos, corcundas** humaniza a jarra e os potes, tal como a cafeteira-mulher, do primeiro conto fantástico de Gautier<sup>12</sup>:

[...] tirei de meu álbum uma folha de fino pergaminho, e comecei a desenhar.

Ocorreu que os contornos quase imperceptíveis desenhados por meu lápis, sem que eu tivesse consciência do fato, representavam com maravilhosa exatidão a cafeteira que tivera um papel tão importante nas cenas noturnas.

– É impressionante como esse rosto lembra o de minha irmã Angela, disse nosso anfitrião, que, tendo acabado de jogar a partida [de damas], observava o desenho por cima de meu ombro.

Efetivamente, o que há pouco me dera a impressão de ser uma cafeteira era realmente o perfil suave e melancólico de Angela. (GAUTIER, 1992, p.22).

A descrição pictural do *bodegón* traz para a cena autoral um artista-pintor, com grande domínio de um arsenal retórico, que lhe permite criar uma nova tela e, de certo modo competir com as naturezas mortas dos grandes mestres Velásquez e Zurbarán. O olhar do esteta, a justificar a escolha de um objeto tão desprovido de distinção e de pitoresco, confere àquela jarra a pureza da arte primitiva: "a copa é encantadora e, fora a [cerâmica] etrusca, não conheço nada de mais puro." E o relato de viagem, tarefa alimentar em sua origem imposta pelo dono do jornal, alcança a dimensão estética do literário, ao resgatar na mais simples realidade do presente a sublime pureza do antigo. A natureza morta atravessa um retrato de mulher e se torna, finalmente, uma alegoria do não-tempo da arte.

## **O diabo escreva ou anotações de um repórter**

---

<sup>12</sup> Cf. *La Cafetière* (*A cafeteira*), conto publicado em 1831, no periódico *Le cabinet de lecture*.

Os historiadores da arte e do livro registram, no espaço histórico da Monarquia de Julho, uma crescente demanda por imagens, o que contribui para o sucesso de livros que trazem imagens<sup>13</sup>, junto a um público que vê estimulada sua curiosidade por vinhetas ou litografias que alimentam seu imaginário e, como todo imaginário, o constituem. Por outro lado, muitos destes livros respondem a uma demanda por leituras, sobretudo de narrativas, que constroem, junto com a cidade moderna, um pitoresco urbano, com uma galeria de tipos e um conjunto de situações com os quais o leitor/ou a leitora podem se deparar em seu cotidiano. Tais livros compõem um conjunto de textos não-canônicos, quase despretensiosos, e integram um movimento de renovação das cenas genéricas, com uma cenografia enunciativa realista, explorando a relação entre formas literárias narrativas, os temas da pintura e da gravura e as novas técnicas de impressão do livro.

Em contraste com cenas autorais que se aproximam da conversa íntima com o leitor, com o tom da confiança, trata-se, sobretudo, da escrita de uma nova cena genérica, a de uma narrativa curta, em prosa, com situações do cotidiano e personagens ordinários, que pode ser lida à luz de uma tipologia de gêneros dramáticos e pictóricos, correspondendo, no teatro, ao *vaudeville*, pequena comédia popular, e à comédia de costumes, e na pintura, à já referida cena de gênero. As ilustrações jogam com uma visualidade moderna que recorre às novas técnicas de impressão de imagens, como a litografia e a calcografia, usadas para as gravuras destacáveis e a xilogravura de topo (*bois de bout*), que permite imprimir, na mesma página, texto e ilustrações. É esta técnica que possibilitou que fosse explorado o apelo comercial de vinhetas de título, que nas vitrines das livrarias ou em um gabinete de leitura, atraem o leitor.

O traço comum, ao *vaudeville* no teatro, à cena de gênero na pintura e à gravura que encontramos na composição desta cena genérica, é a trivialidade, justamente aquele traço que Hegel, em sua *Estética*, ao definir o romance como "moderna epopeia burguesa", aponta como o vulgar, o perigo que espreita o romantismo quando tenta

---

<sup>13</sup> Apenas em 1813 encontramos em francês o termo "ilustração", vindo do inglês *illustration* (exemplo) com o sentido de "desenho, figura, ilustração destinados a esclarecer, explicar um texto" e a partir de 1816, "desenho, gravura, prancha realçando um texto literário". Cf. *Le Trésor de la langue française*, s.v *illustration* C, <http://atilf.atilf.fr/tlf.htm>, acesso em 16 abril 2011.

conciliar a prosa com seu programa estético de busca da beleza sublime. O filósofo adverte que:

O que falta ao romance, contudo, é o estado geral, originariamente poético, do mundo, do qual procede a verdadeira epopéia. O romance, no sentido moderno da palavra, pressupõe uma sociedade prosaicamente organizada [...] Assim, um dos conflitos mais comuns e que melhor convêm ao romance é o conflito entre a poesia do coração e a prosa das relações sociais e do acaso das circunstâncias exteriores. [...] aqui, deve-se conceder ao poeta uma grande liberdade, pois lhe será difícil introduzir a prosa da vida real em suas descrições, sem com isso permanecer ele próprio no prosaico e no vulgar. (HEGEL, 1998, p.135).

Vemos, então, um certo tipo de gravura que gera um modo de escrita literária, voltado para a apresentação dramatizada (*mise en spectacle*) de um pitoresco urbano constituído de cenas da sociabilidade parisiense. Ao comentar uma litografia de Henry Monnier (1799-1877), na série das *Distractions*, publicada em 1832, o escritor e crítico Champfleury (1821-1889) destaca a relação entre este tipo de ilustração, um gênero dramático e uma sala de espetáculo; a gravura compartilha valores de gênero, com o teatro de *vaudeville*: "Um esboço, uma indicação valem por uma comédia de costumes.":

Se eu destacar de uma folha coberta das prodigalidades desenhadas a lápis pelo humorista o esboço: *a Madame saiu de novo*, estarei assistindo no teatro da Montansier a um incidente de *vaudeville* – nitidamente desenhado e de uma comicidade achada sem esforço. Normalmente não é de meu feitio epilogar sobre as imagens e escrever inutilmente uma página quando o lápis se expressa mais visivelmente com alguns rabiscos; mas esta cena me seduz e vou tentar precisar bem seu espírito. (CHAMPFLEURY, 1879, p.31-32).

O teatro de *vaudeville* não somente serve de comparante e modelo genérico, no que se refere ao tema, mas também empresta sua estrutura dialogada a muitas "narrativas". Nestas, destacam-se algumas coletâneas de contos/gravuras dramatizados, que, ao explorar as novas técnicas de ilustração, associam uma observação satírica com o interesse pelos costumes mais banais e vêm renovar as cenas genéricas do

romantismo, tais como *Paris ou le livre des Cent-et-un* (1831-1834) e *Le diable à Paris; Paris et les Parisiens* (1845).

*Paris ou o Livro dos cento e um* é uma coletânea de cento e um contos, em 15 volumes, cujos capítulos foram compostos graciosamente por cento e um autores – em sua maioria autores consagrados – com a intenção de ajudar o editor Ladvoat, em uma de suas várias falências. O título, inicialmente previsto, *Le diable boiteux à Paris* (O diabo coxo em Paris), reúne os dois fiadores da obra, que são Lesage, autor de *Le diable boiteux* (O diabo coxo), de 1707, romance picaresco em que Asmodeu levanta os tetos de Madrid (na verdade Paris), para expor o que ali ocorre no segredo das alcovas, e Louis-Sébastien Mercier (1740-1814), o autor dos primeiros *Tableaux parisiens* (Quadros parisienses) publicados entre 1781 e 1800. No aviso do editor lemos:

O plano deste livro é muito simples. Devemos examinar a Paris moderna; devemos mostrá-la tal como é, incerta, caprichosa, enraivecida, impaciente, pobre, entediada, ainda ávida de arte e de emoções, mas difícil de se emocionar, muitas vezes absurda, às vezes sublime; devemos fazer para a Paris de hoje aquilo que Mercier fez para a Paris de seu tempo, com uma diferença, é que desta vez os quadros/as cenas de costumes serão raramente escritos em um frade de pedra. (*Paris ou le livre des cent-et-un*, 1831-1834, p.VI).

A menção a Louis-Sébastien Mercier confere uma certa seriedade ao empreendimento, mas ao descartar a escrita na rua ("em um frade de pedra")<sup>14</sup>, marca a renovação da cidade e de seus cronistas. Paris, que é uma entidade masculina em francês, está mais viva, e vaidosa, perfumada, bem barbeada, cabelos ondulados, unhas muito bem feitas... Paris já é uma cidade *dandy* e a nova realidade exige um novo tipo de autor: "Para descrevê-la [a cidade de Paris] será necessária uma outra pena, que não seja a de Mercier." (*Paris ou le livre des cent-et-un*, 1831-1834, p.VI), pois a cidade é tão variada e colorida, que um só autor não dará conta de tantas personagens e emoções.

---

<sup>14</sup> "em um frade de pedra", ou seja, na rua e não em um escritório, uma biblioteca ou até mesmo em um café, conforme acusara Rivarol, que afirmara ser *Tableau de Paris* "uma obra pensada na rua e escrita em um frade de pedra; o autor descreveu (*a peint*) o porão e o sótão, pulando o salão." **Dictionnaire de la conversation et de la lecture**. Volume 37 Paris, Belin-Mandar, 1837.sv. Mercier p. 487.

Disponível em [books.google.com.br/books](http://books.google.com.br/books), acesso em 15 fevereiro 2010.

Os quinze volumes da coletânea não são ilustrados com litografias, mas com a técnica da xilogravura de topo<sup>15</sup>, que em 1831, era "usada para frontispícios, vinhetas de título, ornatos marginais, letras capitulares, fundos de lâmpada, vinhetas inseridas no texto ou em páginas destacadas." (MELLO, 2010b, p. 74).



Ilustração 1 – *Paris ou le Livre des Cent-et-un*. Monnier.  
Xilogravura de topo. 1831

A vinheta de título, desenhada por Monnier, traz alguns detalhes que definem a cena de escritura. No topo do mundo, o diabo Asmodeu marca bem que o livro não se filia a correntes da literatura fantástica ou satânica, nem à exploração do sobrenatural do romantismo frenético. Asmodeu era, no romance de Lesage, apenas um diabo coxo, "o diabo do inferno mais vivaz e mais operoso", aquele que promove os casamentos ridículos, "o luxo, a luxúria, os jogos de azar e a química" e se diverte com as situações que provoca (LE SAGE, 1819, p. 4). À direita do leitor, a mão esquerda de Asmodeu, e em sua mão direita, à esquerda do leitor, a bengala de "mestre de cerimônias", ele comandará o espetáculo. Asmodeu é, também, o título do primeiro conto de autoria de Jules Janin, que descreve a personagem como "o diabo da observação, que se ocupa da crítica de costumes" (JANIN, 1831, p.4) e que hoje inaugura "uma nova maneira de escrever comédias" (JANIN, 1831, p.10).

<sup>15</sup> ou *bois de bout*, técnica de gravura "importada da Inglaterra por volta de 1820. Essa técnica, em que a madeira é cortada no sentido transversal ao tronco original e que permite imprimir, na mesma página, texto e ilustrações, virá renovar a arte da gravura em suas relações com o texto impresso." (MELLO, 2010b, p.73).

À esquerda de Asmodeu, a lista dos autores que compõem a tradição literária a que se filia o livro: Joseph Addison (1672-1719), Laurence Sterne (1713-1768) autor do *Tristram Shandy* (1759-67), Henry Fielding (1707-1754) autor de *Tom Jones* (1749), Goldsmith (1728-1774), da literatura inglesa, M. de St Foix (1698-1776) historiador e autor de pequenas comédias, Jacques-Antoine Dulaure (1755-1835), historiador da cidade de Paris, e, finalmente, o já mencionado Louis-Sébastien Mercier, autores que circulam entre a história, a novela e o teatro, tecendo a representação histórico-literária e realista do cotidiano. A lista de autores registrada em um cortinado retoma, deslocando-a para a margem do desenho, a convenção gráfica que desde o século XVII se atribuía ao título (MARTIN, 2005, p.43-44), apagando a solenidade arquitetural dos frontispícios neoclássicos, mas conservando o caráter de encenação da escritura. Além de mostrar claramente em que tradição literária o livro pretende se inserir, a menção ao *Diable boiteux*, no aviso do editor, e os autores listados na vinheta anunciam um *tour* simpático mas pouco edificante pela realidade "escondida" parisiense.

Vemos ainda a lanterna mágica, no extremo oposto. Caixa ótica, inventada no século XVII, a lanterna mágica passa, rapidamente, do domínio da ciência ótica para o âmbito do espetáculo, sobretudo no século XVIII, com a projeção de animações, a partir de placas mecanizadas.<sup>16</sup> Esse espetáculo é visto como uma exibição proporcionada por um aparelho ótico que "precede" o cinema (SILVA, 2004). A lanterna mágica foi muito usada por charlatães, em espetáculos de projeção de imagens chamados de fantasmagorias, que exploram a fascinação pela morte, mas que, por outro lado, podem combater a credulidade do público, ensinando a diferença entre ser e parecer. E também aparece em espetáculos de feira, envolvendo um intenso trabalho de artesãos, pintores e gravadores, capazes de jogar com efeitos de luz e sombra (SILVA, 2004, p.2).

A presença da lanterna mágica na vinheta de título de *Paris ou o Livro dos cento e um* é o índice de um posicionamento estético que busca um equilíbrio entre os temas do cotidiano e sua representação teatral "fantasmática", graças ao trabalho dos desenhistas, na arte da gravura. A vinheta assume um papel de comentário figurado daquilo que espera o leitor da coletânea, em um jogo entre o visível e o escrito, a ilusão e a realidade. Mas a gravura, por assim dizer, está nas margens e é marginal, como

---

<sup>16</sup> A lanterna mágica projetada, em uma superfície, cenas coloridas em uma placa de vidro, passadas invertidas diante da luz de uma vela ou lâmpada de petróleo.



anunciam, na vinheta de título, o lugar que ocupam, fiadores e lanterna mágica, na oposição alto/baixo, esquerda/direita. E também a oposição entre a aparência e a identidade das figuras que se distribuem a sua volta: figuras respeitáveis, vestidas, de peruca, o escritor; uma figura meio despida, um cadáver? atrás dela a morte.

### **Narrativas de Paris: o diabo e a lanterna mágica**

Alguns anos depois, revemos o diabo e a lanterna mágica, em um livro cujos referentes principais não são mais aqueles do século XVIII. Trata-se, igualmente, de uma coletânea de contos, voltados para a representação do cotidiano parisiense e as personagens que circulam por Paris. Como descreve Michel Melot, a imagem adquire um outro estatuto: "a imagem por sua vez obriga [o escritor] a modificar a inflexão do texto" (MELOT, 1990, p.334). Para nos limitarmos à vinheta de título, temos aqui algo bastante inusitado: uma litografia de Gavarni, situada na página oposta (página par) à folha de rosto (página ímpar), que habitualmente não deve ter uma mancha sobrecarregada, para não desequilibrar aquela da folha de rosto (ARAÚJO, 1986, p.432). O livro foi publicado por Hetzel, em 1845, e tem como título *Le diable à Paris* (O diabo em Paris) e como subtítulo *Paris et les Parisiens, moeurs et coutumes, caractères et portraits des habitants de Paris, tableau complet de la vie privée, publique, politique, artistique, littéraire, industrielle, etc, etc.* (Paris e os Parisienses, hábitos e costumes, caracteres e retratos dos habitantes de Paris, quadro completo de sua vida privada, pública, política, artística, literária, industrial, etc., etc.). É um livro de autoria coletiva, publicado em forma seriada em 1844 e em dois volumes em 1845-1846, que retoma a fórmula do *Livro dos cento e um*, mas dando-lhe um fio condutor que articula todas as narrativas, a missão que Satã atribui a um de seus demônios, Flammèche. Este deve dar conta semanalmente por escrito a seu mestre, o mais exatamente possível, de tudo o que ocorre em Paris: "Pretendo saber por você tudo o que ali ocorre e que, uma vez suas anotações enviadas, saibamos de Paris tudo o que há

de bom, tudo o que é possível saber a respeito, diabolicamente falando" (STAHL, 1845, p.23).<sup>17</sup>



Ilustração 2 – *Le diable à Paris*. Gavarni. Litografia. 1845

O diabo representado na vinheta não é mais Asmodeu, mas Flammèche, secretário particular de Satã. É um diabo preguiçoso que, em vez de cumprir pessoalmente a missão, recolhe em uma gaveta, *A gaveta do diabo*, todas as contribuições dos vários escritores que o ajudarão na tarefa. O livro, que traz a menção à contribuição dos desenhistas em sua folha de rosto, teve imenso sucesso, devido em grande parte a seus dois ilustradores, Bertall, anagrama de Albert d'Arnoux (1820-1882), ilustrador das obras completas de Balzac e Gavarni, pseudônimo de Sulpice Guillaume Chevalier (1804-1866) (MILNER, 2007, p.651).

---

<sup>17</sup> J.P. Stahl é o pseudônimo do editor Pierre Jules Hetzel, quando este assume o papel de escritor.

Na vinheta de título, Gavarni representa Flammèche como um diabo disfarçado de *dandy*, usando fraque, que segura uma lanterna mágica com a mão esquerda, enquanto examina com uma luneta, em sua mão direita, o mapa de Paris. Nas costas carrega a cesta de palha, em que recolhe os textos escritos por seus "colaboradores". Max Milner registra que Flammèche seria uma representação do próprio editor Pierre Jules Hetzel (1814-1886), o mesmo J.P. Stahl do Prólogo, enquanto Satã seria uma charge representando o rei Luis Filipe (MILNER, 2007, p.651).

O que aconteceu? Entre as duas coletâneas, a gravura assumiu um estatuto comparável ao da literatura, ou pelo menos, comparável a um certo tipo de literatura industrial. As edições ilustradas se acumulam e o leitor exige cada vez mais a presença de imagens. Isto se torna explícito na apresentação de um livro anterior, que compartilha a mesma cena genérica, a mesma temática e que se insere na mesma tradição literária. Trata-se do segundo volume de *La grande ville; Nouveau tableau de Paris; comique, critique et philosophique* (A cidade grande; Novo quadro de Paris, cômico, crítico e filosófico). Sua *Advertência ao leitor (Avis au lecteur)* pontua o fato:

Para concluir algumas palavras sobre a execução material. A ilustração é doravante um luxo necessário. Neste segundo volume, ela foi reduplicada por meio de uma gravura destacável que acompanhará cada capítulo, ou por um frontispício que trará um tema com grandes dimensões. (SOULIÉ et al, 1843, p.4).

A função autoral já se encontra, então, em constante processo de reavaliação, em um delicado jogo de ajuste de relações entre o artista, seus temas e seu leitor. Nas cenas que ilustram esta reflexão sobre a criação literária e as renovações da cena genérica na França dos anos 1830-1840, passamos da consciência poética que o artista tem de um mundo antigo e uma estética em ruínas, à certeza de que a pureza e a simplicidade de um objeto modesto podem inspirar o artista a compor quadros literários em que o pitoresco trará a beleza do antigo. Já as coletâneas de narrativas curtas, que são na verdade descrições de tipos e espaços urbanos típicos de Paris, experimentam uma nova função autoral coletiva, que, em busca de um novo leitor – **o burguês não lê** –, visa trazer à legitimidade do literário o que era popular, chulo ou vulgar. E entre a **poesia do**

**coração e a prosa das relações sociais**, o poeta da cena moderna se verá diante do desafio de compor a **poesia das relações sociais**.

## REFERÊNCIAS

ARAÚJO, E. **A construção do livro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; Brasília: INL, 1986.

ARBEX, M. (Org.) **Poéticas do visível**: ensaios sobre a escrita e a imagem. Belo Horizonte: Faculdade de Letras da UFMG/Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, 2006.

CHARAUDEAU, P. & MAINGUENEAU, D. **Dictionnaire d'analyse du discours**. Paris: Seuil, 2002.

CHAMPFLEURY. **Henry Monnier, sa vie, son oeuvre**, avec un catalogue complet de l'oeuvre et cent gravures fac-similé. Paris: Dentu, 1879. Disponível em <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em 1 abril 2010

CHARTIER, R. & MARTIN, H-J (Org) vol. 2 **Histoire de l'édition française**: le temps des éditeurs. Paris: Fayard, 1990.

CLERC-MERMOD, F. (Org.) **Rome, peintres et écrivains**. Prefácio de Giuseppe Ungaretti. Lausanne: Mermod, 1954.

**Dictionnaire de la conversation et de la lecture**. Volume 37. Paris: Belin-Mandar, 1837. Disponível em <http://books.google.com.br/books>. Acesso em 15 fevereiro 2010.

FOUCAULT, M. **Les mots et les choses**. Paris: Gallimard, 1966.

GAUTIER, Th. **Voyage en Espagne**. Paris: Garnier-Flammarion, 1981.

\_\_\_\_\_. **Contes fantastiques**. Paris: Hachette, 1992.

GOMBRICH, E. H. **A história da arte**. Trad. Álvaro Cabral. Rio de Janeiro: LTC, 1993.

HEGEL. **Esthétique**. Textes choisis par Claude Khodos. Paris: PUF, 1998.

JANIN, J. Asmodée. In: **Paris ou le Livre des Cent-et-un**. T.1 Publié chez Ladvocat, libraire de S.A.R. le duc d'Orléans, 1831. p.1-15. Disponível em <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em 16 fevereiro 2010.

LE SAGE. **Le diable boiteux augmenté des béquilles du diable boiteux**. Paris: Dabo, Tremblay, Feret et Goyot, 1819. Disponível em [www.google.com/googlebooks/library.html](http://www.google.com/googlebooks/library.html). Acesso em 22 fevereiro 2010.

LOUVEL, L. La description "picturale": pour une poétique de l'iconotexte. **Poétique**. n. 112, p. 475-490, 1997.

\_\_\_\_\_. Nuances du pictural. **Poétique**. n. 126, p. 175-190, 2001.

\_\_\_\_\_. **Texte/image**: images à lire, textes à voir. Rennes: Presses Universitaires de Rennes, 2002.

MAINGUENEAU, D. **Le discours littéraire**: paratopie et scène d'énonciation. Paris: Armand Colin, 2004. (*Discurso literário*. Trad. Adail Sobral. São Paulo: Contexto, 2006).

MARCONDES, L. F. **Dicionário de termos artísticos**. Rio de Janeiro: Pinakothek, 1998.

MARTIN, Ch. **Dangereux suppléments**; l'illustration du roman en France au dix-huitième siècle. Louvain, Paris: Dudley, Ma, 2005.

MELLO, C. M. M. de. **A literatura francesa e a pintura**: ensaios críticos. Rio de Janeiro: Editora 7Letras & Faculdade de Letras/UFRJ, 2004.

\_\_\_\_\_. Por um novo olhar sobre um saber antigo: o estatuto do clássico no espaço-histórico romântico francês. **Revista Calíope: presença clássica**. n.14, p.39-57, dezembro de 2006.

\_\_\_\_\_. Le livre et l'image sous la Monarchie de Juillet. In: XV SESIONES PARA DOCENTES E INVESTIGADORES DE FRANCES LENGUA EXTRANJERA. "1810-2010: del francés del Iluminismo al francés de hoy", 2010, Rosario. **Actas**. Compilado por Mariana Canelle y Mariel Buscaglia, 1 ed. Rosario: Laborde Libros Editor, 2010a.

\_\_\_\_\_. A xilogravura romântica em *L'Artiste* (1831-1838). In: NOVA, V. C.; ARBEX, M.; BARBOSA, M. V. (Org.) **Interartes**. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2010b. p. 72-91.

MELLOT, M. Le texte et l'image. In: CHARTIER, R. & MARTIN, H-J. (Org) **Histoire de l'édition française**; le temps des éditeurs. Paris: Fayard, 1990. p. 329-348.

MILNER, M. **Le diable dans la littérature française**: de Cazotte à Baudelaire 1772-1861. Paris: José Corti, 2007.

**Paris ou le livre des Cent-et-un**. Publié chez Ladvocat, libraire de S.A.R. le duc d'Orléans, 1831-1834. Disponível em <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em 16 fevereiro 2010.

SILVA, M. C. M. da. Lanterna Mágica: fantasmagoria e sincretismo audiovisual. In: XIII ENCONTRO ANUAL DA COMPÓS – Associação Nacional dos Programas de Pós-Graduação em comunicação, 2004, São Bernardo do Campo. **Caderno de Texto**: GT Produção de Sentido nas Mídias. Recife: Fundação Antônio dos Santos Abranches - FASA, 2004. p.85-92. Disponível em <http://www.unicap.br/gtpsmid/pdf/CD-MariaCristina.pdf>. Acesso em 07 setembro 2010.

SOULIÉ, Frédéric & alii. **La grande ville nouveau tableau de Paris**: comique, critique et philosophique. Paris, Bureau Central des publications nouvelles, 1843. Disponível em <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em 28 abril 2010.

STAHL, J.P. & alii. **Le diable à Paris**: Paris et les Parisiens. Paris: Hetzel, 1845. Disponível em <http://gallica.bnf.fr>. Acesso em 12 abril 2010.

Artigo recebido em 29/04/2011

Aceito para publicação em 02/08/2011

## UM CORPO SEM FIM:

**A obra de Walt Whitman como corpo ilimitado, corpo em expansão, corpo fragmentário**

## AN ENDLESS BODY:

**The work of Walt Whitman as an unlimited, expanding, fragmented body**

Otávio Guimarães TAVARES<sup>18</sup>

**RESUMO:** Este artigo tem como objetivo analisar a obra de Walt Whitman, considerando-a como instauradora da modernidade poética norte-americana, uma modernidade poética que caminha de forma diversa àquela instaurada na França por Charles Baudelaire. Para tal, lançamos mão de Gilles Deleuze (1997) que opõe a escrita fragmentária à escrita como totalidade; e também de Maurice Merleau-Ponty (1999), a fim de pensar a obra de Whitman como um poema-corpo, um corpo em expansão ilimitada que tenta abarcar e tornar parte do seu ser-no-mundo todos os fragmentos possíveis sem, no entanto, efetuar uma síntese totalizante, permanecendo assim uma obra sempre em ato de expansão.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia norte-americana; Walt Whitman; Corpo; Fragmentado; Expansão.

*ABSTRACT: This article has the objective of analyzing the work of Walt Whitman as inaugurating North American poetical modernity, a poetical modernity which differs from that inaugurated in France by the work of Charles Baudelaire. For such, we make use of Gilles Deleuze (1997) who opposes a fragmentary writing from a totalizing one; and also Maurice Merleau-Ponty (1999), to propose Whitman's work as a body-poem, a body in unlimited expansion which attempts to encompass and take into his being-in-the-world all the fragments possible without, nonetheless, performing a totalizing synthesis, remaining thus a work in expansion.*

*KEYWORDS: North American poetry; Walt Whitman; Body; Fragmentary; Expansion*

*The Modern Man I sing.*

---

<sup>18</sup> Programa de Pós-Graduação em Literatura (Doutorando; bolsista CAPES). Centro de Comunicação e Expressão – Universidade Federal de Santa Catarina (UFSC) – CEP 88040-900 – Florianópolis – SC – Brasil – [nonadal@gmail.com](mailto:nonadal@gmail.com)

Walt Whitman (1982)

## OUTRA/MESMA MODERNIDADE

Walt Whitman foi um dos mais eloquentes cantores da modernidade norte-americana. Até a publicação da primeira edição de *Leaves of grass* (1855) toda literatura produzida até ali havia sido um vestígio da tradição inglesa, da qual os Estados Unidos havia buscado independência política, sem haver alcançado uma independência literária. Whitman efetua essa independência, instaurando a modernidade de maneira única em seu país.

Para entendermos a importância de Whitman para com a modernidade, ou como expressão da modernidade, somos levados a lembrar do já clássico livro de Hugo Friedrich (1978), *Estrutura da lírica moderna* (originalmente publicado em 1956), e a crítica que dele faz o italiano Alfonso Berardinelli (2007) no seu ensaio “As muitas vozes da poesia moderna” (originalmente publicado em 1983), entre outros ensaios contidos no seu livro *Da poesia à prosa*. Nesse ensaio, Berardinelli acusa, entre outras coisas, a Friedrich de excluir de seu livro uma série de autores que possibilitariam uma melhor compreensão da lírica moderna, entre os quais o mais marcante é Walt Whitman que, segundo Berardinelli, seria o anti-modelo daquele proposto por Friedrich:

Mas um poeta como Whitman está muito distante do esquema de Friedrich: nele não encontramos abstrações ou cerebralismo, nem culto da premeditação intelectualista nem impulso da linguagem em direção a uma transcendência vazia ou fuga da palavra do horizonte do concreto, do imediato, da experiência comum. Seria possível afirmar que a poesia de Whitman apresenta-se, programática e efetivamente, como o exato oposto de tudo isso. (BERARDINELLI, 2007, p.23).

As afirmações a respeito dos traços da poesia de Whitman não são descabidas. Que Whitman não se encaixa no modelo de Friedrich (1978) é algo óbvio, especialmente se pensarmos que, apesar da pretensão do autor, a análise empreendida se coloca diante de uma lírica – o termo já é problemático – europeia e, sobretudo, francesa, visando uma corrente – de grande importância, porém não única – de poesia



pura (nas linhas de Mallarmé), mas que não engloba toda obra poética produzida na modernidade. Porém, chamar Whitman de anti-modelo é colocá-lo num papel diametralmente oposto ao proposto pelo modelo de Friedrich, é submeter a obra de Whitman a uma análise reducionista (como qualquer modelo). Ao mesmo tempo em que Berardinelli (2007) critica o modelo de Friedrich, ele propõe Whitman como anti-modelo, ou seja, ainda o reducionismo do modelo que ele critica. Seria impensável taxar Whitman como um anti-Baudelaire ou anti-Rimbaud, ou vice-versa. A obra de um autor não pode ser tão simples ou delineável que possamos indicar outro como seu oposto. A análise de Berardinelli – que não se dá muito como análise, mas como um breve comentário a favor da sua visão de poesia objetiva – se apresenta superficial diante de um problema maior: o de como se dá a modernidade na obra de Whitman.

Se olharmos os autores estudados por Friedrich (1978) poderemos notar algumas similaridades entre eles e Walt Whitman: podemos ver um ímpeto de ação em Rimbaud, uma recusa da norma e da intelectualidade, e uma fluidez rítmica que nos lembram os versos livres de Whitman. De um modo ainda mais marcante, ambos, Whitman e Baudelaire, cantam a modernidade, ousando em relação às normas de sua época. Tanto em Baudelaire quanto em Whitman há um cantar dos pobres, das prostitutas e dos vadios, indo além de uma seleta de temas pretensamente áureos. Não queremos afirmar uma igualdade entre os poetas, mas que existem entre eles aspectos convergentes e divergentes. Basta olharmos o modo como cada um expõe a figura de uma prostituta.

Baudelaire (2006, p.327), no poema “O jogo”, fala delas como “cheias de tiques”, criaturas que são “rostos sem lábios”, ao mesmo tempo “lábios sem cor” e “mandíbulas sem dente”, suas mãos são “convulsas”, e por fim elas são as “velhas putas [...] todas a vender de si algo em leilão”. São estas criaturas postas ao lado de uma mesa de jogos numa imagem de noturno sonho em que o poeta se vê a invejá-las.

Modo distinto ao de Whitman, que no poema “*The city dead-house*” (1982, p.494), vê uma prostituta morta na entrada de uma casa mortuária e a chama de “mulher divina”<sup>19</sup>; seu corpo era “uma casa cheia de paixão e beleza”, ela é a “magnífica casa” agora em ruínas, ela é “*unclaim'd, avoided house*”<sup>20</sup> e também “*dead house of love* –

<sup>19</sup> Todas as traduções de Whitman nesse artigo são traduções livres do autor.

<sup>20</sup> “casa não reivindicada, casa evitada”

*house of madness and sin*”<sup>21</sup> e ao mesmo tempo “*house of life*”<sup>22</sup> que já estava morta enquanto viva, “uma casa com ecos”, à qual ele oferece um sopro de seus lábios e uma lágrima, terminando o poema com o eco “*but dead, dead, dead*”<sup>23</sup>.

Ambos os olhares lançados sobre a prostituta geram diferentes reações, um se assusta ao invejar a agonia, a ambiguidade da cena em que se mistura o Eu invejoso (a repulsa e o desejo), o jogo, os poetas, e as prostitutas que “trocaria/ A morte pela dor e o inferno pelo nada” (BAUDELAIRE, 2006, p.327) em uma cena digna do inferno; por sua vez, o outro se coloca num lugar entre as pessoas, dizendo “*Who am I that I should call you more obscene than myself?*” (WHITMAN, 1982, p. 511)<sup>24</sup>, em que a prostituta é tão corpo quanto ele presente no mundo.

Apesar de os dois poetas se posicionarem diferentemente diante das coisas, ainda manifestam, quase em momentos simultâneos – *Folhas da relva* sendo de 1855 e *Flores do mal* sendo de 1857 – uma ambiguidade de sua estadia no mundo através de suas folhas e flores, como um cantar que se fecha e se esvazia ou que se excede e se expande no modo de ser e estar presente no mundo, rompendo as normas de uma época, servindo de marco para modernidade.

Podemos entrever a divergência expressa no modo como as línguas francesa e inglesa designam o momento em que ambos autores escreviam: o francês *fin-de-siècle* e o inglês *turn of the century*. Um considera o momento como fim de um século, o término explícito de algo – uma totalidade que chega ao limite –, enquanto o outro o considera como virada, excluindo a ideia de final por uma de movimento – da mesma maneira que ao virar uma rua ainda nos encontramos no mesmo asfalto, porém de modo diferente, ainda nos encontrando num outro pedaço da mesma coisa – em que não há um limite.

---

<sup>21</sup> “casa de amor morta – casa de loucura e pecado”

<sup>22</sup> “casa da vida”

<sup>23</sup> “mas morta, morta, morta”

<sup>24</sup> “quem sou eu para te chamar de mais obscena do que eu”

Pensemos em Gilles Deleuze (1997), que no seu ensaio “Whitman”, no livro *Crítica e clínica*, opõe a escrita fragmentária, natural aos norte-americanos<sup>25</sup>, à escrita como totalidade, natural aos europeus. Para Deleuze o que seria natural a um deve ser adquirido pelo outro. Os Estados Unidos são uma coleção de fragmentos, constituídos por estados federados e habitados por uma variedade de imigrantes e minorias; vivê-lo é estar dentro dessa coleção. As experiências dos escritores desta, segundo Deleuze, são inseparáveis da experiência fragmentária norte-americana. A escrita que se faz aí é a expressão de coletividade, “O eu dos anglo-saxões, sempre despedaçado, fragmentário, relativo, opõe-se ao **Eu** substancial, total e solipsista dos europeus.” (DELEUZE, 1997, p.68).

Podemos pensar a escrita de Whitman como uma coleção de fragmentos que, constantemente tocando-se, movem-se rumo a uma totalidade nunca alcançada; pois como aponta Deleuze (1997), enquanto a fragmentação é natural, o todo é o que deve ser buscado, alcançado e trabalhado pelo poeta. Tentemos ler a obra de Whitman como o fluxo de pessoas, ações e movimentos – fragmentos que apontam para uma estranha união.<sup>26</sup>

## **UMA OBRA-CORPO-MATÉRIA**

Na obra de Walt Whitman vemos uma vontade do todo, de tornar tudo parte de si e ser parte de tudo. Fora do que possa sugerir uma visão intelectualista que se dirija a uma alma totalizante, Whitman aponta para uma corporeidade única e imediata em que o corpo do poeta é também seu texto, o que é visto no – e através do – texto, e que almeja ainda tornar parte de si o leitor do texto, porém sem nivelar os fragmentos que se tornam parte desse corpo. O que podemos pensar desse corpo que se quer em expansão?

---

<sup>25</sup> Apesar de Deleuze usar o termo “América”, optamos aqui, por América do Norte e norte-americanos por se tratar de uma leitura com relação a uma parte específica das Américas que não necessariamente se aplicaria a ela toda.

<sup>26</sup> Podemos ressaltar aqui a figura da bandeira Norte-Americana, em que os estados estão unidos como estrelas na parte azul, porém ainda são estrelas separadas. A própria relação dos vários imigrantes e minorias que Deleuze fala não se dão numa fusão (como no Brasil, por exemplo), mas como uma união em que os povos adquirem características norte-americanas, porém não se fundem com os outros povos.

Dessa modernidade que almeja englobar tudo? Para melhor entendermos este movimento em direção ao corpo devemos olhar a obra de Whitman em toda sua textualidade e no modo que esta se dá ao leitor e ao mundo. Pensamos aqui em alguns fatores que podem se apresentar à margem da obra *Leaves of grass*, porém que a marcam profundamente se os pensamos como parte da textualidade do corpo whitmaniano – dessa integração total da materialidade. Pois o que entendemos em Whitman é que seus poemas são um corpo que engloba as experiências do mundo, engloba as pessoas e suas experiências.

*Leaves of grass* foi o único livro de poemas que Walt Whitman publicou<sup>27</sup>, tendo sua primeira edição no ano de 1855 e sua última em 1892 com a sua morte aos 73 anos.<sup>28</sup> Por todo o tempo entre estas duas datas Whitman constantemente adicionou e alterou o seu livro, constituindo sua obra como um contínuo movimento, um livro processo em constante expansão, que só poderia ter fim com a morte do poeta.

Na primeira edição de *Leaves of grass* há um fato importante a ser ressaltado – fazendo parte do que chamamos de materialidade da obra –: a obra não vinha com o nome do autor (era uma obra anônima), mas com uma foto bem diferente dos elegantes bustos que normalmente adornavam o início dos livros. A foto mostra Whitman da cabeça aos joelhos, trajando roupas simples e um chapéu, em uma pose e um olhar irreverente.

---

<sup>27</sup> Na sua juventude ele publicou alguns poemas em jornais (ao modo da época) e um romance, um sobre a importância da moderação do consumo de álcool. Estes textos foram renegados pelo autor e hoje estão disponíveis em <<http://www.whitmanarchive.org>>.

<sup>28</sup> Fato que já pode nos chamar a atenção se pensarmos na idade de morte, geralmente prematura, de outros poetas desta época como Rimbaud; este que nasce em 1854 e morre em 1891, tendo um tempo de vida próximo ao da escrita do livro de Whitman.

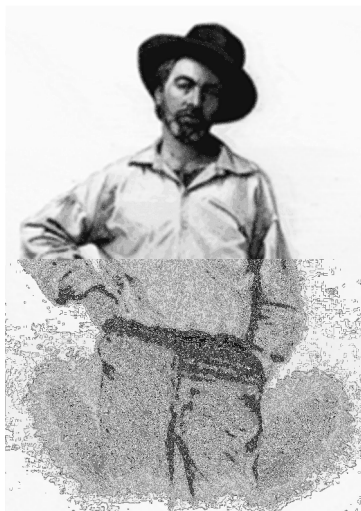


Imagem 01: Whitman aos 37 anos na primeira edição de *Leaves of grass*.

Há muito que podemos entender nessa primeira maneira de expor a obra por parte de Whitman, pois sabemos que ele, tendo trabalhado como impressor e editor de jornais, pagou e supervisionou pessoalmente a impressão de sua obra nos mínimos detalhes. Assim, devemos pensar também estes aspectos de impressão (ausência de nome e presença de foto) como parte da obra e um elemento da textualidade do corpo whitmaniano.

Podemos dizer que não há na ausência do nome do autor uma tentativa de se ocultar ou esconder-se de um escândalo – estes, que foram muitos em relação à dita obscenidade e vulgaridade da obra – como faria através de um pseudônimo. Não. O que há neste ocultar o nome e expor visualmente o corpo é o que podemos entender como um expor-se cru, propor a obra não apenas como um fruto da mente ou das ideias – expoente do busto, como mente e coração –, mas como ação e carne, como corpo sensível que vai e toca o mundo e que é tocado por ele – assim temos a inclusão do ventre, das pernas e dos braços na imagem. Sua obra se põe como um trabalho físico, como matéria, como coisa, ele aponta para uma vitalidade e uma virilidade acima da intelectualidade.

O que tentamos mostrar aqui de maneira alguma deve ser visto como um **fora da obra**, tal ideia seria absurda diante da proposta whitmaniana. O que queremos com a análise de fatores do objeto livro – as margens do texto e primeiro contato do leitor – é apontar que para Whitman tanto os poemas quanto o objeto físico livro estão

intrinsecamente ligados por uma materialidade mesma. E, como nos diz Whitman (1982) num dos poemas finais de *Leaves of grass*, “*So long*”<sup>29</sup>, tocar seu livro é tocar um corpo, é tocar um homem.

## O CORPO INCOMPLETO

A primeira palavra da edição de 1855 de *Leaves of grass* é “I” (Eu)<sup>30</sup>: “*I celebrate myself,/ And what I assume you shall assume,/ For every atom belonging to me as good as belongs to you.*” (WHITMAN, 1982, p.27)<sup>31</sup>. Estes são os primeiros versos do “*Song of myself*”, e ao contrário do que o título do poema<sup>32</sup> possa indicar, não se trata de um Eu solipsista que se quer fora do mundo das coisas, longe do Outro; nem se trata de uma confissão ao estilo emocional em que o poeta irá derramar seus sentimentos se prendendo a um egotismo. Estes primeiros versos apontam logo de início para uma tentativa de romper o limite do Eu, pois tudo que “Eu assumir você assumirá”, tudo que é do autor também pertence ao leitor (tratado na segunda pessoa). Há uma identificação entre o Eu e o Outro, e um chamar para união em que as distinções precisas se amenizam no poeta. E se olharmos as edições posteriores, que adicionam “*and sing myself*”<sup>33</sup> ao fim do primeiro verso, veremos que nesse nublar o limite e unir-se há também o ato da expressão, de trasbordar seu **Eu** plurivocal na forma de um canto<sup>34</sup>.

Logo nos versos que seguem, o poema aponta para as sensações do seu redor (do poeta), aos perfumes, à atmosfera que não é perfume, e confessa seu desejo de ir à *margem* do rio e se tornar indistinto e nu. Ele se confessa louco para que “*it*” – a atmosfera – esteja em contato com ele. Ele se coloca como uma vontade de ser indistinguível, de ser parte das coisas, e delas serem parte dele, como se seu corpo estivesse aberto, ainda sedento a ser escrito.

---

<sup>29</sup> “até mais”

<sup>30</sup> Nas posteriores edições este trecho primeiro é movido para o “*Song of myself*”.

<sup>31</sup> “Eu celebro a mim mesmo,/ E o que eu assumir você assumirá,/ Porque todo átomo que pertence a mim tanto quanto pertence a você.”

<sup>32</sup> Na primeira edição de *Leaves of grass* (1855) os poemas não portavam títulos, os títulos comumente dados aos poemas da primeira edição derivam dos títulos que Whitman deu a eles nas subsequentes edições.

<sup>33</sup> “e canto a mim mesmo”

<sup>34</sup> A edição da obra de Whitman (1982) contém tanto a primeira quanto a última edição da obra do autor.

Nesse sentido podemos lançar mão do que nos diz o filósofo Maurice Merleau-Ponty na sua *Fenomenologia da percepção* (1999) a respeito do **hábito**: ele nos ensina que é através do nosso corpo que se dá nossa comunicação com o mundo – ele (o corpo) é nosso estar-no-mundo – e por não estar completamente constituído – o nosso corpo nunca está completo, ele nunca é algo terminado – ele pode constantemente se expandir, permitindo que alcancemos o nosso horizonte, ampliemos nosso ser-no-mundo e tragamos até nós o que lá encontramos para anexar coisas ao nosso corpo. Um exemplo simples dado pelo filósofo francês é a do cego que utiliza uma bengala para ver, tornando-a parte de si. O cego não toca a bengala que daí toca o chão, a bengala é uma extensão do seu corpo, é **com** ela que ele toca, como anexo de seu corpo.

Podemos dizer que Whitman (1982, p.185) empreende esse “*sailing to other shores to annex the same*”<sup>35</sup>, mas não apenas no sentido de trazer **uma** prótese para seu corpo, mas de trazer todos os fragmentos ao seu corpo, ou ainda, trazer as outras margens para si.

Whitman deseja tocar e identificar a linguagem com o mundo, evidenciar uma ligação profunda entre o mundo vivido e o texto, para isso indo às coisas, lembrando-nos o que diz Agamben (1999, p.29) ao tratar da “[i]déia da matéria”, que “[a]quele que [...] toca a sua matéria, encontra facilmente as palavras para dizê-lo”. Podemos pensar assim o ir-às-coisas de Whitman como a única forma para dizê-las, em que, de maneira próxima porém diversa da poesia-coisa, ele deseja criar uma poesia-corpo, em que o caráter pulsante e vital do corpo é impresso sob as coisas que ele traz para si, como um vitalizar o mundo anônimo, outro ao eu.

Novamente podemos pensar em Deleuze (1997) e a questão do fragmento e totalidade; o **corpo** whitmaniano sendo algo incompleto e em movimento.

## A LINGUAGEM VULGAR

A tentativa de trazer o outro a si é algo que transparece nos versos de Whitman. Segundo Ezra Pound (1962), Walt Whitman é inegavelmente o pai da poesia norte-americana, ele é para sua terra pátria o que Dante é para Itália, e como Dante, ele foi o

---

<sup>35</sup> “velejando para outras margens para anexar o mesmo”

primeiro a escrever na língua vulgar, na linguagem de seu povo. Whitman quer ser entendido por todos, ele não direciona seus poemas para uma elite intelectual, ou para um movimento em particular, mas quer seus poemas como voz de seu país em todos os aspectos. Para isso ele recorre a uma linguagem simples, especialmente se comparada à complexidade e hermetismo de poetas como Mallarmé.

Ele também é consciente do seu próprio papel enquanto precursor de uma linguagem nova – uma língua **norte-americana** em oposição a uma língua **inglesa** –, de um novo poema – verso livre<sup>36</sup> –, para um país novo. Neste sentido ele sabe o quanto a sua vontade de assimilação de tudo é fadada ao fracasso, ou, melhor seria, a uma ausência de completude. Sua assimilação de tudo jamais estará completa, ele é fadado a eternamente persegui-la – constantemente acrescentar a seu livro – sem jamais alcançar uma completude, apenas uma vaga similitude desta na iminência da própria morte.<sup>37</sup> Porém, se lermos atentamente, perceberemos que a completude como fixação e término nunca foi almejada por Whitman: “*I do not talk of the beginning or the end*” (1982, p.28)<sup>38</sup>. Ele deseja a totalidade, porém não como algo acabado, mas como o infinito processo que o ato de englobar o todo representa: “*Allons! to that which is endless as it was beginningless*” (WHITMAN, 1982, p.305)<sup>39</sup>. E ao estar nesse constante processo, estar em movimento, caminhar por tudo – pois o universo é uma multiplicidade de estradas – ele está contentado. Ele nos diz no seu poema “*Poets to come*” que “*I myself write one or two indicative words for the future*”<sup>40</sup> e ainda “*I am a man who, sauntering along without fully stopping, turns a casual look upon you and then averts his face,/ Leaving it to you to prove and define it*” (WHITMAN, 1982, p.175)<sup>41</sup>. Seu papel não é terminar algo. Ele não quer uma obra finita, pois sua obra é o início de um processo e, ao mesmo tempo, é um perder-se no processo.

Outro modo de atrair os fragmentos seus, via linguagem, pode ser percebido pela maneira com que Whitman cria poemas em que somos chamados a perceber situações ou pessoas, e que de pouco em pouco estes eventos vão pintando imagens de vários

<sup>36</sup> Apesar de seu estilo de verso livre estar muito ligado à edição King James da Bíblia.

<sup>37</sup> Depois de “terminar” *Leaves of grass* Whitman continua adicionando anexos até o momento da sua morte.

<sup>38</sup> “Eu não falo do começo ou do fim”

<sup>39</sup> “Adiante! àquilo que é sem fim como foi sem começo”

<sup>40</sup> “Eu escrevo uma ou duas palavras de indicação para o futuro”

<sup>41</sup> “Eu sou um homem que, caminhando sem parar completamente, vira um olhar casual para você para depois desviá-lo,/ Deixando você provar e definir.”



fragmentos intercalados; ou quando estes relatos se unem em seus poemas a tal ponto que as várias situações, eventos, pessoas, se fundem a modo de criar uma percepção única da fragmentação dos eventos – experiência mais tarde retomada por Fernando Pessoa no seu **interseccionismo**, especialmente nos poemas de Álvaro de Campos –, basta olharmos este trecho do oitavo fragmento do “*Song of myself*”:

*The blab of the pave, tires of carts, sluff of boot-soles, talk of  
the promenaders,  
The heavy omnibus, the driver with his interrogating thumb, the  
clank of the shod horses on the granite floor,  
The snow-sleighs, clinking, shouted jokes, pelts of snow-balls,  
The hurrahs for popular favorites, the fury of rous'd mobs,  
The flap of the curtain'd litter, a sick man inside borne to the hospital,  
The meeting of enemies, the sudden oath, the blows and fall,  
The excited crowd, the policeman with his star quickly working his  
passage to the centre of the crowd,  
The impassive stones that receive and return so many echoes,  
What groans of over-fed or half-starv'd who fall sunstruck or in fits,  
What exclamations of women taken suddenly who hurry home and  
give birth to babes,  
What living and buried speech is always vibrating here, what howls  
restrain'd by decorum,  
Arrests of criminals, slights, adulterous offers made, acceptances,  
rejections with convex lips,  
I mind them or the show or resonance of them--I come and I depart.  
(WHITMAN, 1982, p.195)<sup>42</sup>*

As vozes e coisas – os fragmentos enumerados – se mesclam diante do poeta. Todos se encontram em movimento (até mesmo o poeta que vem e parte), abolindo a ideia de estatismo por uma de fluxo e processo. Nesse turbilhão, os limites começam a se desfazer e pouco a pouco cada evento separado – o ônibus, a briga, a polícia etc. – se

---

<sup>42</sup> “A tagarelice da rua, pneus de carros, sujeira das botas, a fala dos passantes,/ ônibus pesado, o motorista com seu polegar interrogador, o som dos cascos metálicos no chão de granito,/ os trenós, tinindo, piadas gritadas, peles de neve,/ Os vivas pelos favoritos populares, a fúria das multidões,/ o bater das cortinas, um homem doente por dentro levado ao hospital,/ O encontro de inimigos, o insulto repentino, os golpes e queda,/ A multidão agitada, o policial com sua estrela rapidamente abrindo passagem em meio à multidão,/ As pedras impassivas que recebem e retornam tantos ecos,/ Que grunhidos dos sobrealimentados ou dos quase mortos de fome que caem insolados ou convulsivos,/ Que exclamações de mulheres levadas de repente que se apressam para casa e dão a luz a crianças,/ Que fala viva e enterrada é sempre vibrante aqui, que uivos restringem meu decoro,/ apreensão de criminosos, levianos, propostas adúlteras feitas, aceitas, rejeitadas com lábios convexos,/ Eu os noto ou o espetáculo ou a ressonância deles - eu venho e eu me vou.”

torna parte de um ruído indistinguível e quase amorfo, um show de ressonância, que o poeta percebe e depois se retira.

Whitman, como é apontado por Charles Feidelson no seu *Symbolism and american literature* (1953), ao se colocar como um movente diante das coisas do mundo – também emaranhadas em movimentos – muda o foco da descrição poética tradicional para uma em que não temos mais entidades estáticas sendo descritas por um observador também estático, temos um evento que descreve outros eventos, temos processos ao invés de coisas fixas. Porém esse olhar viajante não representa uma mente agindo e recordando o mundo de paisagens ao modo de William Wordsworth.<sup>43</sup> O seu processo de contato com o mundo é um em que ele afeta o mundo e é afetado, reversivelmente absorvendo e sendo absorvido.

Podemos pensar Whitman em oposição ao seu compatriota – um tanto expatriado – Ezra Pound, que também carrega nos seus *Cantos* (1972) uma vontade de abarcar tudo, porém de uma forma muito diferente da de Whitman. Em Pound podemos encontrar uma vontade de inscrever o fragmentário enquanto tal; ele traz para si uma multiplicidade de línguas (italiano, francês, espanhol, chinês etc.), porém todas em estado original (sem tradução). Ele cita amplamente os clássicos da literatura, eventos históricos, nomes, lugares, ao ponto em que estes se tornam mera sonoridade por causa de sua obscuridade para a maioria dos leitores e pela encadeação quase que direta destes nomes. Podemos falar de Pound como **um trazer para próximo de si**, mas que deixa o fragmento como tal, que o quer explícito como citação – como um evidenciar das partes dentro de seu todo, como algo ainda distante; e apesar de não usar aspas, apenas para marcar falas, podemos pensá-lo enquanto os usa, e lembrando Agamben (1999, p.102):

A invasão das aspas trai também o mal-estar do nosso tempo face à linguagem: elas representam os muros – finos, mas intransponíveis – da prisão que é para nós a palavra. No círculo que as aspas fecham à volta de um vocábulo ficou encerrado também o falante.

---

<sup>43</sup> Este poeta que é tão conhecido por seus poemas de suas viagens pela Europa.

Ora, isso não é o que nos mostra querer Whitman em sua obra. Diferente de Pound (1972), as coisas que ele toca – percebe – ao entrar em contato com o mundo tornam-se parte do seu corpo, tornam-se carne da sua carne, mesclando-se no todo, nublando seus limites e contornos. Como ele mesmo nos diz, “*I will not make poems with reference to parts,/ But I will make poems, songs, thoughts, with reference to ensemble*” (WHITMAN, 1982, p.183)<sup>44</sup>. Ele almeja a “supressão das aspas” (AGAMBEN, 1999, p.102) como a única forma de realmente trazer algo para si.

Basta olharmos os estrangeirismos empregados por Whitman em seus versos: palavras do espanhol mexicano ou francês novo orleanês, entre outras línguas que ele absorve (até mesmo palavras indígenas). As palavras emprestadas, como aponta Francis Otto Matthiessen no seu *American renaissance* (1941), acabam deformadas ou alteradas de maneira até mesmo estranha. Elas são utilizadas como que por alguém que não entende o uso da palavra no seu contexto original (seu uso na língua de origem), e absorveu-as na fala corriqueira de viagens pelo país ou com os imigrantes que tentavam esboçar o inglês; gerando coisas como *camerado* (de “camarada” espanhol). Mas se pensarmos novamente este ato de absorção ao lado do emprego poundiano de vários idiomas (sempre no seu modo correto de um erudito conhecedor de tudo que cita<sup>45</sup>), veremos que os estrangeirismos de Whitman condizem com seu modo de abordar a variedade presente em seu país. As línguas estrangeiras ao serem utilizadas por ele se tornam parte dele, sofrendo alterações necessárias para seu uso como parte do seu corpo, e não no uso “correto” do seu idioma original.

---

<sup>44</sup> “Eu não farei poemas com referências a partes,/ Mas eu farei poemas, canções, pensamentos, com referência ao conjunto”

<sup>45</sup> É importante lembrarmos que Pound se exilou na Europa, viajando e admirando amplamente as culturas e línguas lá encontradas, e optando por passar sua velhice na Itália (sem contar suas transmissões de rádio para Mussolini e contra as tropas norte-americanas).

## O CORPO SENSÍVEL

Já vimos que Whitman tenta trazer para si e se projetar sobre os fragmentos de uma nova nação. Porém, para não entendermos isso como uma ingenuidade, devemos abordar como é possível, dentro da poética de Whitman, uma união entre ele e tudo a sua volta, pois há uma complexidade nesse processo, nessa vontade de unir o Eu e outrem.

Torna-se claro através dos seus versos que Whitman renega, ora até militantemente, o intelectualismo em favor de uma **vulgaridade corpórea** – o sensível –, pois é esse sensível que liga cada ser no mundo, é através dele que Whitman tenta sua união corpórea. Deve-se ter em mente que essa recusa do intelectualismo não significa uma recusa ao ato de conhecer – esse que para Whitman é primordialmente sensível – e nem a certos processos científicos que Whitman, ligando-os ao progresso e ao movimento, irá favorecer nos seus cantos.

Mas há outra coisa que Whitman opõe ao corpo que não o intelectualismo, é a alma, que representa na obra de Whitman um lugar oscilante com relação ao seu posicionamento a ela e ela ao corpo. Ele se diz àquele que cantará tanto a alma quanto o corpo:

*I am the poet of the Body and I am the poet of the Soul,  
The pleasures of heaven are with me and the pains of hell are with me,  
The first I graft and increase upon myself, the latter I translate  
into new tongue.*  
(WHITMAN, 1982, p.207)<sup>46</sup>

Nos versos acima citados já podemos ver que há a utilização tanto para uma parte quanto para outra; o corpo servirá para aumentar a si próprio e a alma será traduzida em parte de seu canto. Se olharmos bem, será o corpo o sensível que Whitman utilizará para aumentar seu ser, é o sensível que servirá para o contato com as coisas do mundo. Seus versos apontam para a experiência sensível do mundo, esta, à medida que

---

<sup>46</sup> “Eu sou o poeta do Corpo e eu sou o poeta da Alma,/ Os prazeres do céu estão comigo e as dores do inferno estão comigo,/ O primeiro eu acoplo e o expando em mim, a outra eu traduzo em uma nova língua.”

o leitor aprenda com sua obra deverá dar-se sem mediação<sup>47</sup>. Ou seja, sua obra pretende liberar-nos para que possamos, após sua obra, ter uma apreensão limpa do mundo sensível:

*You shall no longer take things at second or third hand, nor look  
through  
the eyes of the dead, nor feed on the spectres in books,  
You shall not look through my eyes either, nor take things from me,  
You shall listen to all sides and filter them from your self.*  
(WHITMAN, 1982, p.28)<sup>48</sup>

O leitor deve aprender com ele para que possa olhar o mundo a cru. Assim, cheiros, visões, tatos de objetos, sensações térmicas, todas estas não são como relato descritivo de um Eu poético, mas como sensações que o leitor deve ler e, sobretudo, sentir, sendo até mesmo comandado a fazê-lo:

*See, in my poems, cities, solid, vast, inland, with paved streets,  
with iron and stone edifices, ceaseless vehicles, and commerce,  
See, the many-cylinder'd steam printing-press--see, the electric  
telegraph stretching across the continent,  
See, through Atlantica's depths pulses American Europe reaching,  
pulses of Europe duly return'd,  
See, the strong and quick locomotive as it departs, panting, blowing  
the steam-whistle,  
See, ploughmen ploughing farms--see, miners digging mines--see,  
the numberless factories,  
See, mechanics busy at their benches with tools--see from among them  
superior judges, philosophers, Presidents, emerge, drest in  
working dresses,  
See, lounging through the shops and fields of the States, me  
well-belov'd, close-held by day and night,  
Hear the loud echoes of my songs there--read the hints come at last.*  
(WHITMAN, 1982, p.187)<sup>49</sup>

<sup>47</sup> Existe obviamente uma distância entre o que Whitman pretende e consegue, quando se fala de apreensão limpa das coisas.

<sup>48</sup> "Você não mais pegará as coisas de segunda ou terceira mão, nem olhará através dos olhos dos mortos, nem se alimentará dos espectros em livros,/ Você também não olhará através dos meus olhos, nem tomará coisas de mim./ Você escutará todos os lados e os filtrará por conta própria."

<sup>49</sup> "Vejam, em meus poemas, cidades, sólidas, vastas, em terra, com ruas pavimentadas, com edifícios de ferro e pedra, veículos incessantes, e comércio,/ Vejam, a imprensa a vapor com seus vários cilindros - vejam, os telégrafos elétricos se esticando através do continente,/ Vejam, através das profundezas do Atlântico pulsam pulsos americanos, Europa alcançando, pulsos da Europa prontamente retornados,/ Vejam, a forte e veloz locomotiva ao partir, ofegando, assoprando seu apito,/ Vejam, os lavradores lavrando fazendas - vejam, mineradores cavando minas - vejam, as inúmeras fábricas,/ Vejam, mecânicos

Para isso Whitman utiliza-se de uma linguagem que, aos modos de Perniola (2006, p.29) “*no dice, ni esconde, sino que indica*”, no caso de Whitman, no seu próprio corpo. E que indica tão incessantemente e vivamente com suas longas listas e profusão de fragmentos, que o leitor torna-se preso a grande variedade de sensações que se colocam diante dele. A leitura dos versos se dá a maneira de um tocar o corpo do poeta tão cheio de fragmentos sensíveis.

A relação de corpo/alma acaba se tornando ainda mais enigmática com versos como estes: “*And I will not make a poem nor the least part of a poem but has reference to the soul,/ Because having look'd at the objects of the universe, I find there is no one nor any particle of one but has reference to the soul.*”(WHITMAN, 1982, p.183)<sup>50</sup> ou quando, ao penúltimo fragmento do “*Song of myself*”, Whitman admite ser contraditório, e por sinal não aparenta querer desfazer as contradições: “*Do I contradict myself?/ Very well then I contradict myself,/ (I am large, I contain multitudes.)*”(WHITMAN, 1982, p.246)<sup>51</sup>.

Esse conflito irresoluto abarca grande parte da obra de Whitman, podemos pensá-lo como uma característica fundamental de sua poética – a de que nenhum aspecto se submete a outro, mas que todas estão em uma constante reversibilidade. Muito mais do que possa sugerir uma visão que submeta a reversibilidade à democracia deste princípio (como se a reversibilidade fosse uma consequência de uma visão democrática), Whitman nos aponta uma ambiguidade mais profunda no modo de ser das coisas: “*I have said that the soul is not more than the body,/ And I have said that the body is not more than the soul*” (WHITMAN, 1982, p. 244)<sup>52</sup>.

Podemos observar com isso a maneira de Whitman tratar a questão do Bem e do Mal: “*I make the poem of evil also, I commemorate that part also,/ I am myself just as much evil as good, and my nation is – and I say there is in fact no evil,/ (Or if there is I say it is just as important to you, to the land or to me, as any thing else.)*” (WHITMAN,

---

ocupados nos seus bancos com ferramentas - vejam surgir de dentre eles juízes superiores, filósofos, Presidentes, emergirem, vestindo vestes de trabalho,/ Vejam, rindo pelas lojas e campos dos Estados, eu bem amado, mantido junto pelo dia e noite,/ Escutem os altos ecos das minhas canções - leiam as dicas finalmente advindas.”

<sup>50</sup> "E eu não farei um poema nem parte de um poema que tenha referência à alma,/ Porque tendo olhado os objetos do universo, eu percebo que nenhum nem partícula alguma faz referência à alma"

<sup>51</sup> "Eu me contradigo?/ Muito bem então eu me contradigo,/ (eu sou grande, eu contendo multidões.)"

<sup>52</sup> "Eu tenho dito que a alma não é mais que o corpo,/ e eu tenho dito que o corpo não é mais que a alma"

1982, p.180)<sup>53</sup>. Há até uma certa irrelevância de tal princípio; ele não pondera demoradamente sua existência, mas aceita-a como algo necessário, e por esse motivo, algo “bom” que não podemos existir sem.

A ambiguidade se alastra até Deus, que vem deitar-se ao seu lado: “*As God comes a loving bedfellow and sleeps at my side all night and close on the peep of the day*” (WHITMAN, 1982, p.29)<sup>54</sup>. Ou ainda, “*the hand of God is the elderhand of my own*”, e que o espírito de Deus é “*the eldest brother of my own*” (WHITMAN, 1982, p.30-1)<sup>55</sup>. A posição de Deus e o humano tornam-se também ambíguas em uma relação que não se curva ao divino e nem o divino se submete ao mortal, mas em que ambos são parceiros de cama (apontando também para uma ambiguidade sexual por ambas as partes), imediatamente sensíveis um ao outro.<sup>56</sup>

Logo, podemos dizer que a ambiguidade de Whitman se dá de maneira a abarcar toda uma gama de eventos, políticos, naturais, ideológicos, teológicos e até sexuais – nas famosas controvérsias a respeito da sexualidade do poeta – que, se olharmos do ponto de vista da reversibilidade, será a maior das ambiguidades, ou pelo menos a de maior impacto, na obra de Whitman; onde seu modo de tratar a realidade lhe coloca de tal modo próximo e desejante de outrem que não podemos nem mesmo fixar sua escolha sexual. Óbvio que não falamos aqui das opções sexuais da pessoa Walt Whitman, mas sim da sexualidade apresentada nos seus versos, que ora canta o corpo feminino, ora o masculino, e ora ainda todos os corpos, como podemos ver no “*Spontaneous me*”, “*The body of my love, the body of the woman I love, the body of the man, the body of the earth*” (WHITMAN, 1982, p.261)<sup>57</sup>. Ele não faz uma distinção precisa entre os corpos outros, todos fazem parte de seu amor; todos os **outros** fragmentos vão entrelaçando com a sua corporeidade.

É justamente através da sexualidade corpórea que lemos uma supremacia do corpo diante a alma na obra de Whitman. Não como um renegar o valor da alma ou tentar desfazer a ambiguidade constante com ela, mas apontando o corpo como vínculo

---

<sup>53</sup> "Eu também faço o poema do mal, eu também comemoro essa parte,/ Eu sou tanto mal quanto bem, e minha nação é - e eu digo que de fato não há mal,/ (Ou se há, eu digo que ele é tão importante para você, para terra, ou para mim, quanto qualquer outra coisa.)"

<sup>54</sup> “Deus vem, um amoroso companheiro de cama e dorme ao meu lado a noite toda e perto ao raiar do dia”

<sup>55</sup> “a mão de Deus é a ajudante maior de minha própria”, “meu próprio irmão mais velho”

<sup>56</sup> Não há uma distância inalcançável entre Deus e o homem, como podemos encontrar em um Lautréamont.

<sup>57</sup> "O corpo de meu amor, o corpo da mulher que amo, o corpo do homem, o corpo da terra"

com as coisas. Ou como nos mostra Merleau-Ponty (1999, p.217), que: “A percepção erótica não é uma *cogitatio* que visa um *cogitatum*; através do corpo, ela se faz no mundo e não em uma consciência”. É na sexualidade enquanto característica do corpo que Whitman encontra uma ligação dos corpos sensíveis, que, porém, não se limita a uma objectualidade, mas ultrapassa este estado para apontar para uma união total entre coisas, que inevitavelmente gera por seu corpo um cantar – um ato de *poiesis*, ou criação. Podemos falar da força sexual como o desejo de unir um corpo a outro, o Eu e o Outrem (o sujeito e o objeto).

O poema-corpo de Whitman poderia ser entendido como o expressar dessa união de corpos, como no “*Song of the rolling earth*”, em que nem as representações gráficas, nem os sons são palavras, mas sim o corpo é palavra:

*Human bodies are words, myriads of words,  
(In the best poems re-appears the body, man's or woman's,  
well-shaped, natural, gay,  
Every part able, active, receptive, without shame or the need of  
shame.)*  
(WHITMAN, 1982, p.363)<sup>58</sup>

A ambiguidade também se dá entre o que é, o que é dito, quem o diz e a quem é dito (o leitor é colocado em um estado de entrelaçamento com o corpo whitmaniano). Todas as coisas e eventos se amontoam a uma confusão de limites entre as coisas. Segundo Feideson (1953), Whitman canta o mundo que ele vê e vê o mundo que ele canta, e faz isso se tornando a realidade de suas visões e de suas palavras. Diríamos que ele traz estas ao seu corpo, e torna-o o mundo a sua volta. Podemos até mesmo falar de uma dramatização do eu (lembrando o extremo ao que Fernando Pessoa leva este tipo de encenação com seus múltiplos heterônimos).

Podemos pensar a ambiguidade também no modo como Whitman se coloca diante – e no – mundo. Whitman opta por ser um congregador que não exclui, ele não quer criar uma coleção das coisas mais belas, ele não cai na arbitrariedade nem no dogmático, ele não assume o papel de um curador de museu como nos fala Perniola

---

<sup>58</sup> “Corpos humanos são palavras, miríades de palavras,/ (Nos melhores poemas reaparece o corpo, do homem ou da mulher,/ bem modelado, natural, feliz,/ toda parte hábil, ativa, receptiva, sem vergonha ou necessidade de vergonha.)”



(2006), ele quer todos os fragmentos de seu país. Ele deseja as folhas da relva, incontáveis que sejam. Como vimos acima, ele não submete ou dá mais valor ao bem ou ao mal, a Deus ou ao homem. Não há lugar para um julgamento de valores entre um e outro. Não há como submeter algo a outro, pois tudo se torna ambíguo dentro do seu corpo.

Mas não há uma anulação dos fragmentos. Apesar de eles estarem no corpo de Whitman, eles não se perdem, não há identificação – tal evento anularia a possibilidade da ambiguidade. Whitman, ao nublar e não anular os limites dos fragmentos, faz com que seu movimento manifeste-se no poema. Podemos pensar que o enxame do sensível que Whitman traz em seus versos – este enxame que leva Álvaro de Campos a dizer que “Nunca posso ler seus versos a fio... Há ali sentir demais...” e “a certa altura não sei se leio ou se vivo/ Não sei se o meu lugar real é no mundo ou nos teus versos” (PESSOA, 2003, p.337) – evidencia o que Merleau-Ponty (1999) chama de uma constante reversibilidade do corpo, este que é sujeito e objeto. Ao chamar o leitor por viés do sensível Whitman tenta evidenciar o lugar fundamental do corpo no mundo, força-nos a estarmos cientes de nosso corpo como ambiguidade constante – o **sensível sentiente**. Esta, que não pode ser jamais resolvida, que é nossa maneira de estar no mundo e que Álvaro de Campos nota tão bem em Whitman ao chamá-lo de “Tu, o que eras, tu o que vias, tu o que ouvias,/ O sujeito e o objeto, o ativo e o passivo,/ Aqui e ali, em toda parte tu” (PESSOA, 2003, p.340).

## FRAGMENTOS TODOS

A obra de Whitman é a expressão de uma coleção e união de fragmentos, ou se pensarmos melhor, ela é a vontade, o processo de linguagem, de uma união que permanece sempre incompleta, sempre no limiar do término, na ambiguidade de uma assimilação total, incapaz de se dar numa síntese. O todo em eterna expansão de Whitman, seu corpo, se comporta de maneira paradoxal, almeja trazer tudo para si, anular o limite dos corpos, porém não completa a união, mantém sua âncora no corpo, não se perde nos fragmentos, nem os fragmentos se perdem nele por completo, seus limites apenas se tornam nublados. Eles se tornam parte de sua carne, porém de uma

maneira ainda a serem outros dentro do corpo. Há em toda essa relação quase um combate heraclítico, um se fundir e manter identidade, ainda que precária ou alterada.

Podemos falar que os fragmentos permeiam o corpo whitmaniano e que ele permeia-os, porém a que extensão? Nas frases de Whitman, Deleuze (1997) vê uma forma de união como um romper com a sintaxe, criar uma língua convulsiva que constantemente se alonga e bifurca, lançando-se para tudo. Deleuze lê em Whitman que um todo deve ser construído depois da congregação dos fragmentos, e deixando-os intactos, não os totalizando. Deve-se inventar e instaurar as relações entre os fragmentos. Esse instaurar relação é um ato de dar sentido – no caso de Whitman, através da escrita, do cantar – de evidenciar a relação das coisas; no caso, Deleuze fala de evidenciar os contrastes e as complementaridades.

Deleuze (1997) lembra-nos que a Natureza se dá como uma união, um conclave de fragmentos, onde as relações devem ser constantemente instauradas e recriadas. São estas relações moventes que interligam cada fagulha, formando uma rede em que cada fragmento, cada corpo, interage e se cruza com todos os outros. O ato de unir não é um anular o limite das coisas e eventos por completo, mas um dar relações infindas aos fragmentos, nublando suas fronteiras dentro de uma trama formada por estes fragmentos, evidenciando uma ambiguidade entre os corpos através do processo eterno da linguagem e, sobretudo, da escrita.

Whitman, poeta da modernidade norte-americana, canta o *Modern Man*, sua obra é uma confluência ambígua e ilimitada entre todas as partes de sua América do Norte. E se e via Merleau-Ponty (1999), em que o corpo é nosso ancoradouro no mundo, dizemos que o que permite a Whitman não se perder no conclave de fragmentos que ele mesmo almeja englobar é seu ato de expressar o corpo, de tocar e ser tocado, de escrever os fragmentos e de instaurar suas relações, seus sentidos – dar vida à carne dos fragmentos, à carne que liga tudo que é na modernidade do corpo sem fim:

*Behold, the body includes and is the meaning, the main concern and  
includes and is the soul;  
Whoever you are, how superb and how divine is your body, or any  
part of it!"*  
(WHITMAN, 1982, p.184).<sup>59</sup>

---

<sup>59</sup> "vejam, o corpo inclui e é o sentido, o principal interesse e inclui e é a alma;/ seja o que for que você seja, quão soberbo e quão divino é seu corpo, ou qualquer parte dele!"

## REFERÊNCIAS

- AGAMBEN, G. **Ideia da prosa**. Trad. João Barrento. Lisboa: Cotovia, 1999.
- BAUDELAIRE, C. **As flores do mal**. Trad. Ivan Junqueira. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2006.
- BERARDINELLI, A. **Da poesia à prosa**. Trad. Maurício Dias. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- DELEUZE, G. **Crítica e clínica**. Trad. Peter Pál Pelbart. São Paulo: Ed.34, 1997.
- FEIDELSON, C. **Symbolism and american literature**. Chicago: University of Chicago, 1953.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna**. São Paulo: Duas Cidades. 1978.
- MATTHIESSEN, F. O. **American renaissance**. New York: Oxford University, 1941.
- MERLEAU-PONTY, M. **Fenomenologia da percepção**. São Paulo: Martins Fontes, 1999.
- PERNIOLA, M. **Enigmas: egípcio, barroco y neo-barroco en la sociedad y el arte**. Murcia: Cendeac, 2006.
- PESSOA, F. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2003.
- POUND, E. **The cantos**. London: Faber and Faber, 1972.
- \_\_\_\_\_. Whitman. In: PEARCE, R. H. (Org.). **Whitman: a collection of critical essays**. New Jersey: Prentice-Hall, 1962. p.8-10.
- WHITMAN, W. **Poetry and prose**. New York: Library of America, 1982.

Artigo recebido em 30/03/2011

Aceito para publicação em 03/07/2011

## MODERNIDADE E RAZÃO CRÍTICA EM CESÁRIO VERDE<sup>60</sup>

### MODERNITY AND CRITICAL REASON IN CESÁRIO VERDE

Telma BORGES<sup>61</sup>

**RESUMO:** Este artigo pretende discutir o poema “O sentimento dum ocidental” do poeta português Cesário Verde (1855-1886) como um modo de ler a modernidade na cena urbana, bem como sua relação com *Os Lusíadas*, de Luís de Camões.

**PALAVRAS-CHAVE:** Literatura portuguesa; Modernidade; Cesário Verde; Camões; Cidade.

**ABSTRACT:** *This paper aims to discuss about Cesário Verde’s poem “O sentimento dum ocidental”, a Portuguese poet, as a modern way to read modernity in the city and its relation with Os Lusíadas by Luís de Camões.*

**KEYWORDS:** *Portuguese literature; Modernity; Cesário Verde; Camões; City.*

Segundo Jauss (1965 apud MACIEL, 1995, p.7), a expressão “moderno” sugere uma espécie de falácia. Se por um lado é aquilo que está na ordem do dia, que é hodierno, por outro ela tende a se transformar, por sua própria natureza, em seu oposto: o antigo. Essa ambiguidade existe desde que o termo foi usado pela primeira vez, no latim eclesiástico do século V, para marcar a transição da idade romana para a cristã. Conforme Octavio Paz, “a modernidade [no século XVIII] começa como uma crítica da religião, da filosofia, da moral, do direito, da história, da economia e da política. A crítica é seu traço diferencial, seu sinal de nascimento.” (PAZ, 1990, p.34).

Se a crítica é o sinal de nascimento da modernidade, em sua própria concepção há uma oposição: o tempo moderno é um tempo de negação a si mesmo e, ao proceder à sua autocrítica, ele se realiza. Sendo assim, esse tempo se identifica também com a ideia

<sup>60</sup> Este artigo é parte de minha pesquisa de mestrado, que resultou na dissertação *Uma arqueologia para Cesário Verde*, defendida em 2000, na Universidade Federal de Minas Gerais.

<sup>61</sup> Departamento de Comunicação e Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras (Estudos Literários) – Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES) – CEP 39401-036 – Montes Claros – MG – Brasil – [telmaborges@yahoo.com](mailto:telmaborges@yahoo.com)

de mudança, alterações em todos os planos do saber que conduzem à noção de progresso.

Na medida em que nega a si mesma, de acordo com Paz, a modernidade pode realizar uma operação de volta ao princípio original, cujo retorno só se faz possível na medida em que é feito criticamente. O futuro passa a ser o lugar da perfeição. Busca-se um eterno começo, inventado num presente que se volta para o passado. Mas um passado que aparece de forma fragmentária. Essa operação de volta ao princípio original, de acordo com Paz, só pode ser realizada na modernidade, porque somente ela e apenas ela é capaz de negar a si mesma. (PAZ, 1993, p.61).

Negar-se, mas exercendo sua autocrítica. Criticar-se a si mesma parece ser uma das maneiras de se realizar a modernidade e se entranhar do espírito moderno que, para Baudelaire, é o elemento particular de cada objeto artístico. Ao encontrar uma beleza particular para cada elemento, a modernidade se mostra em sua pluralidade e paradoxalidade.

A experiência estética do século XIX torna clara a duração do provisório, determinada pelo termo. Esse matiz ambíguo do conceito de moderno atinge, nesse mesmo século XIX, seu ponto máximo de reflexão com Baudelaire que, pela via estética, retoma a relação entre “belo universal” e “belo relativo”, muito embora os românticos alemães já tivessem sobre ele problematizado ao tratarem da relação entre Romantismo e Classicismo.

No texto “*Le peintre de la vie moderne*”, Baudelaire afirma: *La modernité, c'est le transitoire, le transitif, le contingent, la moitié de l'art, dont l'autre moitié est l'éternel et l'immuable.* (BAUDELAIRE, 1995, p.852). Na assertiva do poeta francês há uma nítida percepção da conjunção do eterno, antigo e imutável, ao que é hodierno, transitório, contingente. Aqui, moderno não se define por oposição a antigo, mas acena para uma proposta que pretende colocar em diálogo dois momentos distintos por meio dos quais é possível realizar uma crítica do presente. Ou seja, o presente é percebido à luz de uma razão crítica. Disso resulta o surgimento do novo enquanto valor e a mudança que ele opera assume a forma privilegiada da sucessão temporal.

Apropriando-se do conceito cunhado por Baudelaire, Cesário Verde entende o conceito de moderno enquanto uma repotencialização do passado no presente, que só pode ser entendido criticamente na medida em que se observam os vestígios do passado

como contribuintes na ação constitutiva do presente. Mas num presente que tanto nega o passado quanto se converte numa sucessão de mudanças. Nesse sentido, a percepção que Cesário Verde tem do presente está extremamente distante da visão que dele tem a Geração de 70 portuguesa.

Oliveira Martins, um dos representantes dessa Geração, para quem o organicismo justificava a decadência de Portugal e Espanha, acredita que, assim como a vida de uma nação se desenvolve organicamente, da mesma forma ela se extingue. A partir desse pensamento, para o historiador, seu país tem uma única saída possível:

Cumpre-nos finalmente reconstituir o nosso organicismo social; porque sem ter resolvido as suas questões internas, sem ter conseguido achar uma estabilidade na fortuna, jamais as nações puderam ter uma voz no concerto da humanidade. Sirva-nos de lição e exemplo tudo que observamos na longa decadência da Espanha romana, na lenta elaboração orgânica da Espanha moderna – que afinal, consumada, dá o esplendor do XVI século. Por muitos lados a *nossa história de hoje repete a antiga*; e meditando-a bem, nós, peninsulares, acaso descubramos nela a prova da existência de uma força íntima e permanente que, *libertando-nos da imitação das formas estrangeiras*, poderá dar à obra da *reconstituição orgânica* da sociedade um cunho próprio, mais sólido por assentar na *natureza da raça*, mais eficaz porque melhor corresponde às exigências da obra. (MARTINS, 1951, p.337; grifos nossos).

Tanto Cesário Verde quanto Oliveira Martins crê que uma possível saída para Portugal está em sua reestruturação interna. Mas as concordâncias encerram-se por aí. Martins acredita que Portugal deverá renascer das cinzas – o presente é visto em função do passado –, fertilizar suas próprias entranhas, abolir as influências estrangeiras, acreditar no espírito da raça, encontrar os novos navegadores, para que a história de amanhã não repita a história de hoje e, por consequência, a de ontem. Essa nova navegação permitirá ao país largar as costas do Velho Mundo em busca de uma nova fisionomia para os tempos vindouros. Redescobre-se a América, enquanto Portugal continua sem a devida compreensão de sua história.

O sucesso dessa nova navegação, para Martins, está reservado aos que foram apóstolos da antiga ideia católica: a conquista de novas terras além-mar para difundir o messianismo, cujo momento máximo foi o século XVI. Ao se repetir todo o processo

vivido por Portugal nos tempos áureos, torna-se evidente que é impossível não se repetirem as cenas de ontem hoje e as de hoje, amanhã.

Se para Martins o Catolicismo é uma possível saída, Cesário, cuja educação o mantivera distante de tal crença, aponta como saída uma nova epopeia, a ser construída com a “raça ruiva do porvir” (VERDE, 1983, p.70; v.153)<sup>62</sup>, já anunciada na épica camoniana: “Quero que haja no reino neptunino / onde eu nasci, progênie forte e bela (CAMÕES, 1980, p.333; canto IX, v.329-330). Essa raça, fundadora de uma nova cartografia, numa nova nação portuguesa, traz apenas vestígios do passado que se misturam à cena presente, não ressurgem das cinzas; reinventa o passado no presente, orientando-se numa outra direção. Esses vestígios são fundamentais para Verde entender seu tempo e fazer prognósticos para o futuro. Não é à toa que o poeta absorve a imagem ocidental, no que ela tem de fragmento, quando da homenagem a Camões no poema “O sentimento dum ocidental”.

A atuação desses resíduos, num tempo contingencial, lembra a mônada (BENJAMIN, 1994, p.231) benjaminiana que se faz das ruínas do passado. Esse passado que avança sobre o presente é sempre outro, devido à forma como se dá a sua interação com esse tempo, o que faz do presente um fato “constelar”. Entretanto, o poeta não se deixa enganar pela visão que tem desse passado. Seu desejo é evidenciar que a cidade sobre a qual transita não se constitui de um tempo “homogêneo e vazio”, mas de uma sucessão simultânea de passados e agoras.

O que Cesário sinaliza com essa percepção da cidade é que é impossível negligenciar o passado em função de um desejo de futuro, uma vez que o presente não se faz sem os fragmentos de outrora e, por consequência, nem o porvir. Para escapar à visão linear da história, Benjamin propõe que o discurso histórico deve dar-se a partir de uma perspectiva constelar – embora dentro de uma concepção messiânico-salvacionista – que agrega tempo e espaço. Em “O Sentimento dum ocidental”, Cesário Verde tem como proposta poética a técnica de sobreposição de cenas, fatos, sentimentos e emoções. Expõe múltiplas vivências conformadas numa dicção que se apropria do tempo presente tal como está evidenciado acima. A partir desse olhar multifacetado, o poeta faz emergir uma nova cartografia poética de Lisboa, bem como do Ocidente por ela representado.

---

<sup>62</sup> Como o poema “O sentimento dum ocidental” será repetidas vezes citado ao longo do texto, optamos por mencionar apenas, daqui por diante, os versos correspondentes a cada citação.

Passo, agora, para uma análise sistemática do poema em questão, com os seguintes objetivos: a) colocar em evidência o perfil moderno e contrastivo da capital portuguesa; b) delinear a ideia de Ocidente proposta pela singularidade crítica do poeta; c) apontar para uma possível arqueologia do futuro aí entrevista.

Cesário Verde (1855-1886), poeta e comerciante, passa longas horas na loja da família, situada à Rua dos Fanqueiros, no centro de Lisboa. Nos momentos de folga, segundo João Pinto de Figueiredo (1986), o poeta costumava tomar lugar à porta da loja e, de lá, observar o movimento das ruas. Seja da porta, seja do balcão, ele, forçosamente, via a inscrição camarária gravada na esquina da Rua dos Fanqueiros: “Rua Nova da Princesa, 1ª Divisão do lado ocidental” (FIGUEIREDO, 1986, p.29). O adjetivo, com certeza, não poderia ser melhor explorado, pois Verde, efetivamente, encontrava-se do lado ocidental, com todos os sentidos que a palavra carrega. E é desse lugar ocidental que o poeta colhe a matéria-prima para seus versos. Interessante lembrar que, ao falecer, o poeta é sepultado em lápide familiar situada no “Cemitério Ocidental”. Cabe saber quais são os sentidos de Ocidente que o poeta expõe, na medida em que vai compondo o seu poema.

1880 é o ano do tricentenário de Camões. Lisboa prepara-se para uma grande festa: cortejos cívicos, carros triunfais, sessões solenes; medalhas são gravadas assinalando a efeméride; no mercado surgem fósforos e biscoitos com o nome do épico; janelas são alugadas para se assistir ao desfile. A festa surgiu como uma atividade transitória, mas lucrativa. Ou seja, criou-se um mercado em função do tricentenário. Até mesmo um bairro é construído e recebe o nome do poeta homenageado.

Toda essa potência especulativa, por mais explícita que seja a efeméride, confere à imagem do poeta épico outra dimensão: ela sai do espaço do bem cultural e ganha a dimensão do bem de consumo. Certamente não passara incólume aos olhos de Cesário Verde toda a comicidade patética do momento, mas nele também colaborou escrevendo versos, possivelmente solicitados por Ramalho Ortigão. Segundo João Pinto de Figueiredo, “‘O Sentimento dum Ocidental’ não incluía os títulos que hoje o dividem – *Ave Maria, Noite Fechada, Ao Gás, Horas Mortas* – nem tampouco a dedicatória a



Guerra Junqueiro. Temos, pois, de atribuir tais coisas a Silva Pinto.” (FIGUEIREDO, 1986, p.23).<sup>63</sup>

Mesmo sabendo da possível alteração realizada por Silva Pinto, a análise que ora se apresenta estará baseada na publicação dada a lume pelo amigo do poeta, por ter sido esta a primeira versão a que o público teve acesso e por acreditar que essas peculiaridades são importantes para este estudo.

O poema está estruturado em dois planos: um aberto e um fechado. O plano aberto indica as possibilidades de se construir um pensamento, uma linguagem, uma arqueologia; outro começo que conduza ao futuro. O plano fechado constitui o tempo presente – com toda a carga que traz consigo – no qual o poeta deambula pelas ruas da capital em (re)construção.

Na medida em que o poema vai sendo enunciado, a noite também vai progredindo. Para Margarida Vieira Mendes (1979, p.47), à medida que a noite e a escrita vão avançando, o desejo mórbido de sofrer vai se adensando; também a quantidade de vida aí representada vai, gradualmente, desaparecendo.

O poeta inicia, porém, sua caminhada em “Ave Maria”, vislumbra ainda alguns trabalhadores em trânsito pelas ruas ou finalizando suas tarefas diárias: carpinteiros, calafates, obreiras, varinas. Contrapostas a esse croqui da vida operária coletiva, imagens da pequena burguesia também freqüentam o cenário: dentistas, lojistas. Esta última imagem lembra o Cesário comerciante, mas que, à porta da loja, flagrava cenas cotidianas, mais tarde exploradas em sua poesia.

A luz natural vai sendo, pouco a pouco, substituída pela luz artificial e a fumaça das chaminés emprestam à cidade um tom melancólico, sombrio. Essa escuridão que subtrai o poeta da vigilância do outro é um modo de confinamento que lhe permite empreender uma poética noturna e deambulante. Há, entretanto, momentos de repulsão a esse confinamento, como se verá adiante. Se a sombra é um modo de torná-lo anônimo, o prolongamento do dia, por meio de uma iluminação artificial, contribui para que vá dissipando, pela sua palavra, audácias inconfessáveis e empreendimentos da civilização que aprisionam o humano.

Em meio a esse cenário nublado, o poeta vê surgir a imagem de Camões, não a do grande épico, mas suas réstias. Aquele que salva seu livro parece tentar salvar

---

<sup>63</sup> Silva Pinto é o grande amigo que, mesmo distante, mantinha contato regular com Cesário Verde. Após a morte deste, reunirá em edição os textos do amigo.

também a pátria portuguesa: “E evoco, então, as crônicas navais: / Mouros, baixéis, heróis, tudo ressuscitado! / Luta Camões no Sul, salvando um livro a nado! / Singram soberbas naus que eu não verei jamais!” (est. 6).

Ao resgatar a imagem de Camões salvando de um naufrágio “um livro”, Cesário Verde sugere um mito de origem fundado numa lenda forjadora do destino português, que se garantiria pela literatura. Entretanto, o presente é um cenário sem consistência, nebuloso: nem sustenta a lenda de Camões, cujo monumento a ele erigido está esquecido entre “exíguas pimenteiras” (v.66), nem consegue realizar um diálogo com os grandes centros europeus a partir de sua literatura, pois o projeto de reestruturação da moderna capital estava fundamentado numa relação de apagamento das marcas do passado, além de lançar um olhar especular e não reflexivo para as propostas desses centros.

David Mourão-Ferreira (1994), no ensaio “Cesário Verde e Camões – Uma leitura complementar d’O sentimento dum Ocidental”, chama a atenção para o fato de Verde aludir a “um livro” e não a “o livro”, o que, para o crítico, promove certo rebaixamento ou distanciamento da épica lusíada; “tão pouco sugere a íntima relação entre o sujeito e o objeto da operação de salvamento”. (MOURÃO-FERREIRA, 1994, p.83). Assim sendo, o livro afigura-se enquanto uma alusão reticente, carregada de reservas, pois a ênfase está na performance do nadador e não no objeto que salva, perde sua força espiritual: é um livro qualquer.

Na verdade, o poeta não deseja realizar um “rebaixamento” ou “distanciamento” em relação à tradição representada por Camões, mas evidenciar que, ao rasurar essa tradição, paradoxalmente, ela ganha um lugar para reflexão, afinal está esquecida ou perdendo espaço para o processo de ocidentalização já preconizado na própria épica.

Contraposto ao mundo glorioso das “grandes descobertas”, está o mundo presente, que encobre ou pelo menos assombra esse passado: “as ancas opulentas” das “varinas” (v.36-37), que se aproximam ritmicamente da expressão “naufragam nas tormentas (v.40), evidenciam esse estado de miséria mencionado por Verde numa carta endereçada a Emídio de Oliveira. A fecundidade dessas mulheres-pilastras gera um sentimento pessimista com relação à miséria dos trabalhadores, o que faz surgir no final da primeira parte do poema os “focos de infecção” (v.44).

O poema tem como pano de fundo “*Le crépuscule du soir*”, de Baudelaire (1995), e *Os Lusíadas*, de Camões (1980). Esses avatares literários inserem o texto de Cesário, por um lado, na tradição estética fundada por Baudelaire, que tem como elementos principais a descoberta da lírica da cidade e as figuras humanas que nela transitam: mendigos, prostitutas, bebedores submetidos à servidão de um projeto de modernidade.

Por outro, o poema assume ares de paródia. A referência irônica a Camões, a mercantilização da ocidental praia lusitana, a heroicidade das varinas evidenciam o rebaixamento do épico. Há também a descoberta de um lirismo tensionado pela pulsão afetiva, aberto aos rumores da vida comercial, portuária, das tabernas de emigrados, dos sanatórios, hospitais. Essa antiépica que engendra uma relação entre duas vertentes estéticas desemboca no irônico *L'héroïsme de la vie moderne*:

O heroísmo da vida moderna nos envolve e nos pressiona. [...] Será pintor, um verdadeiro pintor, quem souber tirar da vida atual seu próprio lado épico e nos fazer ver e compreender com a cor e desenho, o quanto nós somos grandes e poéticos dentro de nossas gravatas e nossos calçados envernizados. (BAUDELAIRE, 1995, p.731)<sup>64</sup>.

O tom exacerbado de Baudelaire funda uma poética que atribui o mais elevado lirismo a objetos corriqueiros, que assumem a imagem do ironicamente épico. No caso de Cesário Verde, a grandeza épica das varinas provoca certo incômodo, pois é a expressão antitética dos grandes navegadores da gloriosa épica camoniana: “os barões assinalados” (CAMÕES, 1980, p.23; v.1).

O fim de tarde adensa ainda mais as angústias do poeta, principalmente quando este evoca as “soberbas naus” (v.24) para, logo a seguir, evocar “um couraçado inglês” (v.26). Essa proximidade denuncia o domínio inglês, que culminou no *Ultimatum* de 1890.

Os motivos camonianos presentes no poema expressam não só o desejo de se comemorar o tricentenário do poeta épico, mas também a intenção de, pela paródia, denunciar o esquecimento a que Camões ficou relegado. Por isso sua presença é, a um só tempo, sutil e provocadora. Sutil, porque aparece apenas duas vezes: no verso 23, da

<sup>64</sup> *L'héroïsme de la vie moderne (...) nous entoure et nous presse (...). Celui-là sera le peintre, le vrai peintre, qui saura arracher à la vie actuelle son côté épique, et nous faire voir et comprendre, avec grands et poétiques dans nos cravates et nos bottes vernies.* (Tradução nossa).

primeira parte, e no verso 68, da segunda. Na primeira aparição: “luta Camões no Sul salvando um livro a nado!”, a consagração do poeta ainda não se fizera notar. Na segunda, “Um épico doutrora ascende, num pilar!”, a imagem do poeta, já historicizada, monumentalizada, está esquecida entre elementos da vida moderna; mistura-se às cenas cotidianas: burguesinhas do catolicismo, os cafés e os corpos enfezados pelo Cólera e pela Febre.

Para Mourão-Ferreira, essa segunda alusão em que já nem se profere o nome de Camões não a torna menos clara. O ensaísta acredita, porém, que a rasura no nome significa afastamento e dessacralização do épico predecessor. Camões torna-se o precursor de Cesário pela negação. Não porque negasse sua importância na história da literatura portuguesa. A denúncia que aí se explicita é a da existência de um espírito coletivo preocupado com incidentes pseudobiográficos e com um desejo de monumentalidade tão-somente. No entendimento de Verde, o povo português via Camões apenas na condição gasosa de um épico de outrora. A grandeza da estátua é épica, mas a obra é apenas um livro, o que talvez justifique o fato de Cesário Verde, ironicamente, não mencionar, em nenhum momento do poema, a obra de Camões propriamente dita, para se deter apenas em fatos isolados e historicamente distantes. Ao, supostamente, negar a épica, o poeta dessacraliza a comemoração, mote do poema, e não a importância de Camões para a literatura.

A segunda aparição de Camões pode ser lida como uma efígie, uma estátua convertida em bronze, monumental. Porém, um monumento que se refere às proporções guerreiras e não ao caráter poético da obra, que é tão somente “um livro” e seu autor um épico de outrora a assombrar o presente. Essa imagem épica e guerreira de Camões ali, se expõe enquanto um signo que tenta manter a lembrança de um passado grandioso. Entretanto, na medida em que se associa ao povo que erra pela cidade e às mazelas das quais ele e o povo são vítimas, percebe-se uma explícita denúncia de um presente que vai, aos poucos, marmorizando seu passado, destruindo sua memória.

A sutil, mas eficaz passagem de Camões pelo poema de Cesário Verde, parece confirmar o que expressa o poeta na carta enviada a Emídio de Oliveira, na qual dizia não poder, por absoluta falta de aptidão, realizar um trabalho artístico especial dedicado a Luís de Camões, mas que fez notar menos mal o estado de pobreza e miséria da

Lisboa presente em relação ao seu passado grandioso. (OLIVEIRA apud SILVEIRA, 1986, p.17).

Ao ressaltar falta de aptidão para realizar um trabalho especial a Camões, não se entende uma **inaptidão** ou **inapetência**, como quer Mourão-Ferreira. Ao contrário, o que está sugerido é que o poeta escreve com toda a carga e influência do passado, mas deseja, através da ironia, ressaltar que o esquecer Camões é passar um atestado de óbito à história portuguesa. Expor o estado de pobreza não significa exumação desse passado grandioso. Antes, significa refletir como o presente se relaciona com o passado e agencia um novo rastro épico, contrastivo e noturno.

O que se afigura é que Verde tem aguda consciência da singularidade da poesia que escreveu. Pode-se captar, ao longo do poema, a afirmação de uma poética inovadora, por isso moderna, adaptada às novas condições técnicas: “A esguia difusão dos vossos reverberos / E a vossa palidez romântica e lunar!” (v.111-112). O título do poema também enceta nessa direção. O sentimento não está colocado como característica: o sentimentalismo de um sujeito isolado. A semântica é de um substantivo: sentimento de um sujeito que se localiza geográfica e poeticamente no Ocidente. Portanto, a adjetivação recai sobre Ocidente. Ser ocidental não é condição exclusiva de um sujeito isolado, mas daquele que se realiza no coletivo.

Diante do exposto, não se pode dizer que Cesário Verde negue uma tradição herdada de Camões. Na verdade, ele não herda essa tradição. Nela o poeta se inscreve crítica e ironicamente por escolha, no desejo de reacender os traços de uma potência literária enfraquecida, rarefeita. Pode-se então dizer que a influência de Camões sobre Cesário Verde assume proporções de denúncia: esquecer Camões ou apenas lembrá-lo em uma efeméride especulativo-capitalista é desconsiderar sua importância literária na história da literatura ocidental.

Entretanto, a ironia que ressoa dos versos de Cesário faz de Camões, não a vítima, mas o modo de atacar aqueles que veem nele apenas uma potência especulativa. Nesse sentido, o poema é o reverso d’*Os Lusíadas* porque, ao invés de cantar as grandezas épicas, evoca a pobreza e a miséria anti-épicas do presente, da vida moderna.

Na verdade, a homenagem aí está posta, realizada, e parece ter contrariado a exaltação mítica e nacionalista exalada das outras produções que se fizeram à época. Ao, aparentemente, contrariar os propósitos da homenagem, Cesário Verde cria um

modo de pertencimento ao Ocidente pela negação, além de se filiar à lírica da modernidade com tudo que ela problematiza. Faz da sua poesia o elo português com o mundo.

A cidade ocidental, pintada por Verde, só existe após o esquecimento do sentido grandioso dos monumentos que ali se amontoam, o que faz emergir uma nova configuração cartográfica. Inseridos na cidade moderna, os monumentos são tragados por um terremoto de signos. Tornam-se virtualmente invisíveis ainda que, em princípio, apareçam para definir e caracterizar uma suposta identidade. São eles também artifícios que tentam garantir a continuidade dessa cidade no tempo.

Enquanto sinal do passado, esse monumento erigido a Camões, como lembrança de um período de glórias, faz parte de uma galeria que assume a função de arquivo; expressa um caráter insistentemente publicitário e anuncia para a impossibilidade de se resgatar o passado no sentido postulado por Oliveira Martins, uma vez que não se preserva nem pela memória, mesmo que ali esteja em forma de fragmentos, vestígios, já que a noção de arquivo vira, enfim, a imagem que constitui o repertório moderno do estado da épica e da poética de uma nação.

Nessa primeira parte, o Ocidente se apresenta enquanto uma chaga exposta que vai, pouco a pouco, sendo encoberta pela escuridão noturna. Essa escuridão, se por um lado encobre as chagas da modernidade, por outro desvenda os sentidos de pobreza e miséria coletivas que se insinuam pelas vias urbanas. Toda essa imagem traduz-se num sentimento melancólico, pois o poeta não enterra o passado, nem consegue conformar seus fragmentos nesse espaço em ebulição.

Na segunda parte, “Noite Fechada”, o olhar andarilho do poeta vislumbra os espaços fechados da ocidental terra portuguesa. Aos operários, cabe o desconforto das ruas ou os espaços de confinamento, como as cadeias ou o Aljube, para aprisionar aquilo que macula a imagem do Ocidente.

O sentimento de morbidez, já evidente no primeiro andamento, é intensificado ao acender das luzes que também realçam a silhueta das “prisões, da velha Sé, das Cruzes” (v.51). E, no coração, metonimicamente, cria-se um abismo que é também cartográfico, a evidenciar o hiato criado por duas realidades distintas: “A espaços, iluminam-se os andares / E as tascas, os cafés, as tendas, os estancos / Alastram em lençol os seus reflexos brancos; / E a lua lembra o circo e os jogos malabares.” (est.14).

Os espaços representados nessa estrofe – os andares, as tascas, os cafés, as tendas e os estancos – alastram e cobrem como um lençol ou, pelo menos, tentam cobrir as expressões de pobreza e miséria representadas na estrofe anterior e no primeiro andamento do poema. Por fim, a lua surge como um elemento do espaço externo, e se presta a duas funções: como malabarista, ilumina não só os espaços burgueses, mas também os de confinamento, tornando ainda mais nítidas as diferenças do cenário urbano. Ela também pode ser pensada enquanto um símbolo contraposto ao cenário artificial, mas que a este ilumina com o intuito de realçar os contrastes da cidade em construção.

Nesse momento em que a imagem dos operários já desapareceu das ruas, o mundo do trabalho dá lugar ao mundo da arquitetura, ao geometrismo urbano no qual o sujeito empírico e poético se vê murado: “Muram-me as construções rectas, iguais, crescidas” (v.62). Esse sentimento de emparedamento aparecerá também ao final do poema “Nós”: “Viu o seu fim chegar como um medonho muro” (v.509) e ao longo de todo “O Sentimento dum Ocidental”. A sensação de fechamento, segundo Thaís Chaves, é sugerida pelo uso reiterado do grupo fônico */ur/*: *soturnidade*, *absurdo*, *perturba*, *turba*, que se refere ao campo semântico de emparedados. Essa cadeia semântica mescla sensações difusas, de caráter físico e psíquico. (CHAVES, 1993).

Os sentimentos angustiantes, expressos em “neblina”, “londrina”, “bulício”, “maresia”, “chaminés”, este último remetendo a fumaça e a enjôo, aliam-se ao desejo de extravasamento: *toldar-se*, *extravasar do gás*, *sombras*. O imbricamento dessas sensações elabora uma comunicação entre a intuída angústia e a relação do poeta com os sentidos expressos da cidade.

Na medida em que sua solitária caminhada avança, as imagens do catolicismo português surgem como nódoas: “Duas igrejas, num saudoso largo, / Lançam a nódoa negra e fúnebre do clero” (v.57-58), que lembram ao poeta a história da Inquisição portuguesa, passado que deseja enterrar, mas que nem mesmo o terremoto foi capaz de fazer desaparecer. Em meio às construções modernas, o “tanger monástico e devoto” (v.64) dos sinos soa como uma mancha sonora incapaz de ser apagada pelo tempo.

A estrofe seguinte, de número 17, é introduzida pela conjunção adversativa “mas”, sugerindo que o olhar do poeta estabelece um contraste entre os espaços arquitetônicos modernos, fechados, descritos na estrofe anterior, e a estátua de Camões:

Brônzeo, monumental, de “proporções guerreiras”, esquecida “num recinto público e vulgar” (v.65-67).

Mas o contraste também é gerado pelo sentido dado a esquecimento. Enquanto, duas estrofes antes, ele deseja esconder uma nódoa do passado: a Inquisição, na estrofe em análise, o sentido épico e guerreiro do poeta d’*Os Lusíadas* está, ironicamente, alijado entre pimenteiras e bancos de namoro.

Para se somar a esse esquecimento das glórias passadas, o Cólera e a Febre, doenças típicas das más condições de higiene, provocadoras de um pânico coletivo em Portugal e em todo o Ocidente, tornando os corpos enfezados, contrastam não só com o sentido grandioso da escultura de Camões, mas também com os palácios, símbolo da assepsia moderna. Entretanto, a imagem do casebre macula esse desejo. Palácios e casebres convivem em constante tensão.

Mais uma vez, o poeta retorna seu olhar para as alterações da arquitetura da cidade. Na medida em que avança, é possível vislumbrar conventos da Idade Média transformados em quartéis. Essas alterações fazem parte do projeto de reestruturação do traçado urbano, executado no período fontista. E o poeta evidencia que, qualquer que seja o ritmo da sua marcha, é possível vislumbrar as alterações urbanas a marmorizarem a cidade.

Num tom de lamento, ele profere: “Triste cidade! Eu temo que me avives / Uma paixão defunta!” (v.77-78). Mais que um lamento, há um terror de viver preso a esse passado glorioso e pulverizado pela memória pública. Para se contrapor a esse cenário, a imagem de costureiras e floristas descendo dos *magasins*, símbolo máximo do processo de importação português, causam-lhe sobressaltos.

A percepção aguda do poeta, assim como a do Baudelaire esgrimista, recolhe material para os quadros de sua poesia. A sua luneta encontra sempre motivos para quadros revoltados (v.86). Esse sentimento de revolta fa-lo-á se recolher a um espaço fechado: a *brasserie*, onde à crua luz joga-se o dominó (v.88).

Nesse segundo andamento, o olhar do poeta se detém nas fachadas arquitetônicas, construções modernas que intentam esconder toda a antiga história ocidental e a ela sobrepôr uma imagem uniforme do Ocidente. Ou seja, as fachadas fazem sombra num passado repleto de medos, angústias e glórias.



No terceiro andamento, “Ao gás”, a noite esmaga pesadamente como uma pedra de dominó. Esse peso refere-se às peças humanas que se arrastam pelos passeios – as impuras – em busca de sobrevida e iluminadas pela luz artificial a emanar dos lampiões a gás. Mais uma vez o sentimento de emparedamento faz-se presente: “Cercam-me as lojas, tépidas” (v.93), que provocam no poeta o delírio da morte: “Eu penso / Ver círios laterais, ver filas de capelas, / Com santos e fiéis, andores, ramos, velas, / Em uma catedral de um comprimento imenso.” (est.24).

Em meio a esse cenário mórbido-delirante, o poeta vislumbra a imagem das burguesinhas do catolicismo que, como as freiras – histéricas pela abstinência sexual – contrastam com as impuras de ombros quase nus, a se arrastarem pelas ruas em busca de prazer.

Se a imagem dos operários já não mais se manifesta nas ruas, sons e cheiros são reminiscências de uma vida operária que continua noite adentro: um forjador e um padeiro. Nesse terceiro andamento há certa pausa para uma reflexão metalinguística a partir das duas imagens acima, que se colocam no mesmo nível do fazer poético. A forja e o pão, elementos vitais da força e da vida, alinham-se pela aditiva “E” à criação poética: “E eu que medito um livro que exacerbe” (v.105), que o poeta deseja ser resultado do real e da análise.

A partir dessa perspectiva, Margarida Vieira Mendes afirma: “a poesia passa a ser um alimento como o pão e uma fabricação vulcânica como a dos metais”. (MENDES, 1979, p.49). Contrariamente, contudo, ao restante de sua obra, na qual o sujeito em cena se afirma enquanto poeta, n’“O Sentimento dum Ocidental” tal assertiva ganha pressuposições hipotéticas e negativas: “Quisera que o real e a análise mo dessem” (v.106) e “Não poder pintar / Com versos magistrals, salubres e sinceros” (v.109-110).

Essa aparente incapacidade de uma fabricação poética dotada de precisão conjuga-se com a dispersão do próprio poema pelo cenário que se deseja flagrar, o que provoca evocações e sensações confusas, evidenciadas pela exploração, no mesmo nível, dos cinco sentidos. A partir de então, torna-se evidente que a poesia não estabelece conexões só com a forja e o pão, mas também com a luz: “vossos reverberos” (v.111), a moda: “Desdobram-se tecidos estrangeiros” (v.121).

Ao final do terceiro andamento a noite vai, gradativamente, cedendo espaço para um novo dia operário. A luz dos candelabros, assim como a das estrelas, vai pouco a pouco sendo apagada. A cidade em construção recomeça a aparecer com suas “armações fulgentes” (v.128), também a miséria que a ela está agregada, numa relação contrastiva entre o moderno e o antigo: “Pede-me sempre esmola um homenzinho idoso, / Meu velho professor nas aulas de Latim!” (v.131-132).

Nessa terceira parte o Ocidente se desdobra naquele que é visto e naquele que é planejado no compasso e esquadro. Na medida em que um vai soterrando o outro, forja-se uma pretensa unidade cujo desejo é se garantir apenas pela reestruturação do traçado arquitetônico.

Às “Horas mortas”, as trapeiras surgem e têm o céu como manto. Apagam-se as luzes artificiais. É madrugada. A despeito da clausura que a cidade oferece, o brilho das estrelas ainda pode ser visto. Esse brilho de estrelas aponta para um passado ideal, em que o *logos* português era o das estrelas que os orientava em busca de novas terras além-mar: “O tecto fundo de oxigênio, de ar, / Estende-se ao comprido, ao meio das trapeiras; / Vêm lágrimas de luz dos astros com olheiras, / Enleva-me a quimera azul de transmigrar.” (est.34).

Contraposta à iluminação artificial, a luz das estrelas faz uma brecha na sombra escura, incide sobre as trapeiras, personagens que recolhem o lixo da cidade. Essas estrelas não prenunciam mais um futuro cheio de glórias, mas refletem no presente fragmentário e em ruínas. O poeta, ao perambular por esse espaço, assemelha-se às trapeiras: recolhe o resíduo espalhado pelo labirinto misterioso em que está se transformando a cidade. E, assim, tenta se subtrair desse cenário através do desejo quimérico de escapar à solidão urbana. Ergue os olhos para o céu, mas os retorna rapidamente, olha para baixo, para as coisas pequenas: um parafuso caindo nas lajes.

O barulho do parafuso caindo desperta a sua atenção para a cidade horizontal, que desponta à sua frente, rasteira, pronta a se estender por mais um dia que nega o futuro. Na medida em que perambula, torna-se sensível à leitura de duas cidades: uma reinventada sobre as ruínas circunscritas nesse plano horizontal, as ruas: carpinteiros (v.16), varinas (v.36), mulheres de dom (v.48), mendigos (v.131-132) são imagens que se misturam à cena urbana e, nas ruas, perturbam a hierarquia idealizada pela modernidade. A outra cresce para o alto com gaiolas, viveiros. Cidade esqueleto, que se

projeta para o céu e se constitui também numa grande inovação: a cidade se constrói na vertical, despontando como ícone máximo da modernidade.

David Mourão questiona que nada, no poema de Verde, enuncia “o mundo que o português criou”:

Nem um negro, nem um mestiço, nem um oriental, nem um brasileiro perpassam nas ruas da Lisboa de Cesário; nem um produto ultramarino se vê exposto nas suas lojas; nem um vestígio da ainda então potência colonizadora, ou sequer colonial, se manifesta no mais ínfimo pormenor; os próprios apetites de evasão expressos pelo narrador lírico registam-se num plano de fuga terrestre (“a via férrea”) e sob um signo de explícita continentalidade (“Madrid, Paris, Berlim, S. Petersburgo, o mundo!”) sem que jamais as estradas marítimas sejam consideradas como alternativa [...] (MOURÃO-FERREIRA, 1994, p.93).

Analisado sob outro ponto de vista, torna-se claro que a recusa de Cesário em tocar nesses detalhes que fizeram de Portugal uma grande potência colonizadora é porque o poeta não pensa mais em Portugal nessa dimensão. O poema se expressa enquanto algo que menciona Portugal ao mencionar o Ocidente, e este, na medida em que destaca Portugal. Não existe mais a centralidade épica. Trata-se de uma constelação de heróis anônimos, ocidentais, portugueses. Enfatiza-se um sentimento ocidental, logo, português, que pontua os passos do poeta em sua trilha de anonimato crescente na noite urbana.

A vida operária recomeça e o poeta segue “como as linhas de uma pauta / A dupla correnteza Augusta das fachadas” (v.141-142). Embalado pelas notas da flauta, o olhar multifacetado do poeta observa atentamente as alterações na cartografia da cidade, que apontam para o que ela vai soterrando, não com o intuito de tornar-se objeto arqueológico, mas com a intenção de esquecer.

Além disso, a flauta introduz um suspiro bucólico presente na poesia ocidental desde Teócrito, via Virgílio, trazido para a lírica portuguesa por Sá de Miranda. Não há como negar certa nostalgia da Idade de Ouro, que desperta um desejo de vida eterna, para alcançar uma perfeição que resvala também no passado: “Se eu não morresse, nunca! E eternamente / Buscasse e conseguisse a perfeição das cousas!” (v.145-146). Ao iniciar essa estrofe pela condicional “Se”, o poeta se permite sonhar com um futuro familiar entre “castíssimas esposas, / [...] em mansões de vidro transparente” (v.147-

148). Ao prever as construções que dominariam a modernidade, Cesário Verde nelas encontra um modo de inserir uma família capaz de gerar os filhos que darão nitidez ao futuro: “a raça ruiva do porvir” (v.153).

Nessa raça vindoura são depositadas todas as esperanças de reelaborar a grandeza épica da ocidental praia lusitana, cuja força estaria concentrada capacidade crítica de ler e de escrever o presente. Ao explorar outros continentes, Portugal o faria através de um olhar crítico, sem assimilar tacitamente as produções estrangeiras. Destaca-se, nessa estrofe, uma visão em prospecção de um espaço amoroso tão mitificado quanto a Ilha dos Amores camoniana. Espaço governado por princípios monogâmicos, em tudo opostos aos valores poligâmicos da Ilha mitificada.

Na estrofe seguinte abandona-se o aspecto prospectivo, para dar lugar ao volitivo: “Eu quero as vossas mães e irmãs estremecidas, / Numas habitações translúcidas e frágeis.” (v.151-152), imagem em tudo oposta à grandeza ironicamente épica das varinas. O poeta deixa de lado o terreno do profético, para dar lugar a uma expressão da vontade de continuar existindo numa raça forte, exuberante.

Na estrofe 40, o poeta retorna de seu sonho e, à semelhança de como fizera na primeira parte, projeta novamente seu sentimento para a coletividade e a sensação de aprisionamento mais uma vez torna-se evidente: “Mas se vivemos, os emparedados, / Sem árvores, no vale escuro das muralhas!...” (v.157-158). O uso das reticências parece reforçar essa sensação de aprisionamento que percorre o poema e faz o poeta, como num delírio, ouvir vozes em busca de socorro.

Para se somar a essa imagem delirante, os corredores nebulosos causam náusea e as tabernas, elevadas à dimensão humana – pois possuem ventres –, devolvem às ruas os tristes bebedores. O poeta segue, sem receios, finalizando sua caminhada decifradora da cidade e pincela as imagens de fim de noite que despontam diante do seu olhar: dúbios caminhantes (v.168); cães que assemelham-se (*sic*) a lobos (v.167); guardas que revistam escadas (v.169); as imorais que fumam nas sacadas (v.173-174).

A “massa irregular / De prédios sepulcrais, com dimensões de montes” (v.172-173) aprisiona o ser humano, mas pelas suas frestas deixa escapar a “Dor humana” (v.175). A imagem personificada parece extravasar por amplos horizontes, romper com os espaços de confinamento. Mas, amarga como o fel e sinistra como o mar, ela vai e

vem como as ondas e, às vezes, como estas, também se quebra, deixando suas espumas à beira da praia.

Ao deixar como imagens finais os bebedores embriagados que, com saudade, se sustentam aos bordos das pernas (v.163), e a “Dor humana” comparada a um sinistro mar, o poeta explicita o grande ícone da história portuguesa. O mar, lugar do medo e do fascínio, evidencia nessa estrofe final, quando comparado à “Dor humana”, o resultado das aventuras marítimas portuguesas. Ou seja, Portugal, ao buscar o mar para ampliar seus horizontes de dominação, esqueceu-se de louvá-lo e de si mesmo, conservando-se à margem (DELUMEAU, 1996), como diriam os latinos, dado o mistério que o encobre.

Ainda em sua crítica, Mourão-Ferreira destaca a imagem do mar. Para ele, o mar é reduzido à sensação olfativa da “maresia”, fugaz imagem do primeiro andamento do poema; desaparece por completo nas 2ª e 3ª partes, para voltar a aparecer somente no último andamento através das expressões “vastidões aquáticas” e “marés de fel”.

Essa presença sutil leva Mourão a concluir que Verde “volta as costas para o mar” e opera por conta própria aquela “descolonização” que se tornaria inevitável e irreversível um século depois. Antecipadamente abdicando de mitos que serviam de suporte à exaltação do “colonial” e do “colonizar” (MOURÃO-FERREIRA, 1994, p.84).

Ora, não se pode negar essa importante percepção do crítico, mas também não se deve esquecer que a realidade histórico-social de Portugal, contemporânea de Cesário, já é a da descolonização, iniciada com a independência do Brasil. Se a carta que acompanha o poema ressalta a intenção do poeta de fazer “notar menos mal o estado presente desta grande Lisboa que, em relação ao seu glorioso passado, parece um cadáver de cidade”, há um desejo expresso, não de preservação do passado como um tesouro intocável; o passado que aí se revela é filigrana, sinal visível do invisível, tesouro que deve ser constantemente reescrito. O presente é o momento de se constatar que não se pode reconstruir um passado heroico. Entretanto, pode ser sonhado, ressaltando o que deu certo, o que deve ser perpetuado.

Se a presença do mar n’“O Sentimento dum Ocidental” é algo vago, diluído e fluido como a própria substância de que é composto, é porque o mar não é mais uma saída possível: “tem marés de fel”; o que é ressaltado em Fernando Pessoa: “Ó Mar

salgado, quanto do teu sal / São lágrimas de Portugal!” (PESSOA, 1950, p.164; v.12). Pessoa parece, também, ter atentado para a imagem das “vastidões aquáticas”, por onde seguiriam os conquistadores de um novo império.

A percepção que Cesário Verde tem do mar está relacionada ao seu aspecto prático, mercantil: “baixéis”, “escaleres” de um “couraçado inglês”, “heróis” e “mouros”, “calafates de jaquetão ao ombro”, os supostos “barões assinalados” (CAMÕES, 1980, p.29; canto I, v.1) e “as varinas hercúleas e varonis”. Pela via irônica, o poeta resgata as imagens de um mar devassado, que devolve à terra os restos heroicos de sua grandeza épica. Enquanto o poema de Camões tem por tema primeiro a formação do império ultramarino, o poema de Verde faz cessar “tudo que a musa antiga canta”, (CAMÕES, 1980, p.30; canto 1, v.23) para evidenciar uma Lisboa que conheceu a glória e também o sentido da palavra decadência.

O mar é, então, aquela vaga, mas feroz lembrança de um passado glorioso, via de acesso a novas terras a serem cristianizadas. Entretanto, era preciso antes cristianizá-lo, discipliná-lo, cultuá-lo como forma de vencer o medo. Os disformes seres que nele habitavam simbolizavam ameaças temidas por todos, como Adamastor: também conhecido como Cabo das Tormentas, do Medo; depois de dominado sagrou-se da Boa Esperança. Só um povo com propósitos “santos” poderia neutralizar e exorcizar esse medo. Dominou-se o mar; outras terras. Porém, nem mesmo essas conquistas que através dele aconteceram fizeram com que o país se cumprisse, vertente para a qual já apontava Camões em sua épica, Cesário Verde no poema em questão e Fernando Pessoa no *Mensagem*. Resta cumprir-se, metaforicamente, no império da literatura.

Sobre a terra, Verde realiza sua caminhada noturna, terminando-a diante do mar. Porém, olhar para ele significa uma vitória sobre a sombra do medo. A aurora é a marca de que a terra vai, outra vez, pertencer aos vivos. Diante do mar, esse medo revelado na “Dor humana” é o espectro que, dissipado da noite, no mar é engendrado, pois que constantemente se explicita enquanto imagem do desconhecido sendo noite ou dia, o que se evidencia no canto IV d’*Os Lusíadas*: “Depois da procelosa tempestade / Noturna sombra e sibilante vento, / Traz a manhã serena claridade, / Esperança de porto, e salvamento: Aparta o Sol a negra escuridade, / Removendo o temor ao pensamento.” (CAMÕES, 1980, p.151; canto IV, est.1).

O nascer do dia é saudado pelos marinheiros como esperança de salvação após uma noite de provações, mas é uma esperança que não oferece garantias. Para Cesário

Verde, tanto o dia quanto a noite provocam o medo. O imenso torvelinho da urbanização se manifesta constantemente enquanto espectro camuflado por construções modernas, pela luz dos lampiões. Se transmigrar, enquanto ação cartográfica, passou a ser uma quimera tanto pelas vias marítimas quanto pelas terrestres, transmigrar para dentro de si é uma possibilidade: território novo, complexo, ocidental, a ser descoberto.

Sendo assim, o Ocidente se configura como uma eterna noite, uma caverna escura e terrível que aprisiona uma multidão de ricos, pobres, velhos, crianças, loucos, prostitutas, bebedores, iletrados e eruditos. Se a poesia não é o modo de libertação desse inferno ocidental, pelo menos é o exercício que ameniza a dor transformada em melancolia.

Na medida em que Portugal avançava no afã de grandes conquistas, rasgava o véu que encobria o Ocidente desconhecido. Como tentativa de acalmar o furioso mar, os tripulantes recitavam o prólogo do Evangelho de São João, que figura no ritual de exorcismo (DELUMEAU, 1996). O ato de exorcizar pode ser entendido como um ritual de busca da luz, a ascese do conhecimento, em detrimento das trevas.

Nessa dimensão, Cesário Verde declara que o impulso humanista permite a Portugal desbravar o mar e revelar o Ocidente à Europa. Pensando com Platão, pode-se dizer que essa ação desbravadora permitiu que o país contemplasse, à luz da razão, o conhecimento e, conseqüentemente, o poder. Porém, essa mesma luz é ofuscada porque, ao descobrir o outro, Portugal, na intenção de alargar a fé e o império, se esquece de iluminar suas próprias terras que, com o desaparecimento de D. Sebastião, ficam à mercê do império dos Filipes. É o início da derrocada.

Cesário Verde pode ser comparado aos marinheiros das grandes conquistas. Mas, ao contrário destes, navega por uma terra devassada, onde seres humanos, numa imagética que combina servidão e doença – Cólera e Febre –, arrastam para a vala comum: impuras que se arrastam (v.90), moles hospitais (v.91), “burguesinhas do catolicismo” que “resvalam pelo chão” dos “canos” (v.97-98); é a noite tenebrosa. Uma terra em constante transformação, agitada e ferida pela doença da modernização ocidental. Ao deambular por esse cenário, o poeta expõe as diversas imagens da noite, que se insinuam como travessia indesviável – crítica e consciente. Sua percepção desvenda um Ocidente que é o medo, a escuridão, a peste, o confinamento, o mar.

Múltiplas imagens que, coladas à sua retina, devem ser desmitificadas pelo exercício poético-crítico.

#### REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, C. **Poesia e prosa**. Org. Ivo Barroso. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.
- BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994.
- CAMÕES, L. de. **Os Lusíadas**. Org. Emanuel Paulo Ramos. São Paulo: Cata-vento, 1980.
- CHAVES, T. M. V. M. **O estilo irônico na obra de Cesário Verde**. 1993. Dissertação (Mestrado) – Instituto de Estudos da Linguagem, IEL/UNICAMP, Campinas, 1993.
- DELUMEAU, J. **História do Medo no Ocidente – 1300-1800: Uma cidade sitiada**. Trad. Maria Lúcia Machado. 3.ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.
- FIGUEIREDO, J. P. de. **A vida de Cesário Verde**. Lisboa: Presença, 1986.
- MACIEL, M. E. **Vertigens da lucidez: Poesia e crítica em Octavio Paz**. São Paulo: Experimento, 1995.
- MARTINS, J. P. de O. **História da civilização ibérica**. Lisboa: Guimarães, 1973.
- MENDES, M. V. (Org.). **Poesias de Cesário Verde**. Lisboa: Seara Nova/Comunicação, 1979.
- MOURÃO-FERREIRA, D. Camões e Cesário: uma leitura complementar de ‘O Sentimento dum Ocidental’ **Colóquio Letras**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n.135-136, 1994.
- \_\_\_\_\_. (Dir.). **Colóquio Letras: Homenagem a Cesário Verde**, Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, n.93, 1986.
- OLIVEIRA, L. A. de. **Cesário Verde** (Novos subsídios para o estudo da sua personalidade). Coimbra: Nobel, 1944.
- PAZ, O. **A outra voz**. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.
- \_\_\_\_\_. **Los hijos del limo: del romanticismo a la vanguardia**. 4.ed. Barcelona: Seix Barral, 1990.
- PESSOA, F. **Mensagem**. 4.ed. Lisboa: Ática, 1950.
- \_\_\_\_\_. **Poemas**. Org. Cleonice Berardinelli. 3.ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1985.
- SILVEIRA, P. da. (Org.). **Cesário Verde 1855-1886**. Lisboa: Biblioteca Nacional, 1986.
- VERDE, C. **O livro de Cesário Verde**. São Paulo: Verbo, 1983.



Artigo recebido em 01/05/2011

Aceito para publicação em 30/05/2011

## CONFINES POÉTICOS:

### Contemporaneidade e romantismo na poesia finlandesa

Carolina Alves MAGALDI<sup>65</sup>

**RESUMO:** O movimento romântico foi de fundamental importância para a constituição do estado nacional finlandês, principalmente devido à publicação de seu épico nacional, a *Kalevala*. Nesse artigo procuramos estabelecer um paralelo entre as raízes românticas da literatura finlandesa e a produção contemporânea de um de seus maiores expoentes, Juhana Vähänen, por meio da análise de seu poema *Alan Turing*.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia finlandesa; Romantismo; Contemporaneidade; *Kalevala*; Juhana Vähänen.

**ABSTRACT:** *The Romantic Movement was of key importance in the shaping of the Finnish national estate, mainly due to the publishing of its national epic, the Kalevala. In this essay we aim to establish a connection between the Romantic roots of the Finnish literature and the contemporary output of one of its greatest names, Juhana Vähänen, by means of an analysis of his poem Alan Turing.*

**KEYWORDS:** *Finnish poetry; Romanticism; Contemporary; Kalevala; Juhana Vähänen.*

A Finlândia é um país pouco conhecido por estrangeiros em geral. O romancista Mika Waltari, um dos poucos escritores finlandeses a ser reconhecido internacionalmente, inicia seu romance histórico *O aventureiro* com a seguinte afirmação:

Nasci e fui criado numa região longínqua que os cosmógrafos chamam Finlândia, um país lindo e extenso, mas que muita gente instruída desconhece. Os meridionais imaginam que uma terra situada assim tão ao Norte deve ser gélida e inadequada à habitação humana e que os que vivem acolá são selvagens que se vestem com peles de animais ferozes e vivem escravizados ao paganismo e à superstição. Tal idéia não podia ser mais absurda. (WALTARI, s/d, p.7).

---

<sup>65</sup> Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários (Doutoranda; bolsista CAPES). Universidade Federal de Juiz de Fora (UFJF) – Juiz de Fora – MG – Brasil – [carolina\\_magaldi@hotmail.com](mailto:carolina_magaldi@hotmail.com)

Neste artigo pretendemos traçar um paralelo entre a *Kalevala*, maior obra literária romântica do país, publicada em 1839, e a poesia contemporânea finlandesa, representada aqui por Juhana Vähänen. Para compreendermos tal conexão precisamos, primeiramente, abordar brevemente alguns pontos-chave da história do país, com ênfase para o início do século XIX e o final do século XX.

A inserção finlandesa no discurso de representação histórica se dá no século VI, quando os suecos realizam uma expedição para identificar locais propícios para a pesca. A dominação sueca é oficializada no século XII e permanece até meados do século XVIII. Durante esse período a Finlândia foi mantida como província, com existência política limitada. O único esforço para urbanização e construção de uma infraestrutura educacional foi feito no século XVII por Per Brahe, nobre sueco hoje imortalizado em uma estátua no centro de Turku, a primeira capital finlandesa.

O final do período de dominação sueca representou, para os finlandeses, o início de um contexto de colonização ainda mais conturbado. Napoleão Bonaparte, em um esforço para pressionar os suecos a apoiarem o boicote comercial à Grã-Bretanha, leva a Rússia a invadir a Finlândia como forma de atacar a coroa sueca indiretamente.

Sem grandes interesses no território finlandês, os russos iniciam sua dominação de forma autoritária, mas com a chegada de Alexandre II ao governo as técnicas liberais do novo czar ganham espaço. Esse foi o período de maior autonomia política finlandesa até então, contando, inclusive, com um parlamento próprio, e foi marcado pela formação de um ideal protonacionalista entre os finlandeses.

Ao final do século XIX as turbulências internas na Rússia levam ao retorno de formas mais restritivas e autoritárias de governo. Os consequentes esforços para se libertar do poderio russo, entretanto, só se concretizam com a independência política finlandesa em 1917, quando da revolução bolchevique.

O momento de independência política é seguido por uma guerra civil entre os brancos, partidários do capitalismo, e os vermelhos, de filiação socialista. Os brancos vencem a longa guerra, porém o período de paz mais uma vez é curto.

Durante a Segunda Guerra Mundial, período em que o país era ainda largamente agrário, a Finlândia trava uma batalha particular contra os russos, na chamada Guerra do Inverno. Os finlandeses têm extremo orgulho de terem sido o único país invadido, mas não ocupado pelo exército vermelho, e destacam as batalhas dos 105 dias da invasão

russa como uma guerra à parte, talvez para se distanciarem da realidade de que fizeram parte do eixo nazista durante o conflito global.

A aliança com a Alemanha fez com que a Finlândia não se qualificasse para a ajuda do Plano Marshall e precisasse pagar uma pequena fortuna em indenizações de guerra. Esse esforço fez com que o país se industrializasse rapidamente, culminando com a associação à tecnologia de ponta que fazemos hoje.

Geograficamente, a Finlândia situa-se entre a Europa ocidental e a oriental, em um território isolado étnica, cultural e linguisticamente. O isolamento étnico se dá por sua ligação com os húngaros caucasianos em uma região maciçamente ariana. Já o distanciamento linguístico-cultural é sentido principalmente na língua finlandesa, que nem sequer é indo-europeia, e reforçado pela tentativa de não se ter palavras semelhantes a nenhuma língua estrangeira. Mesmo no caso de vocábulos ligados à informática, por exemplo, emprestados da língua inglesa na maioria das línguas ocidentais, os finlandeses optaram por utilizar denominações derivadas de termos locais. Dessa forma, o termo computador é chamado por lá de *tietokone*, ou máquina de pensar.

O primeiro momento histórico crucial para compreendermos a poesia finlandesa se dá no início do século XIX. Esse período foi marcado por uma mentalidade protonacionalista, representada na frase-chavão “suecos não somos, russos não queremos ser, sejamos, então, finlandeses”. A tentativa de se criar uma identidade nacional passou, no caso finlandês, pela criação de um texto literário, a *Kalevala*, que incorporasse as referências populares nacionais e compensasse sua ausência de fatos históricos gloriosos, de uma monarquia e até mesmo de uma identidade política.

A escolha de um poema épico organizado a partir de canções e narrativas populares refletiu os ideais românticos que buscavam ligar a legitimação nacional às mitologias populares e línguas vulgares, alcançando assim uma unidade utópica entre povo, língua e nação.

O esforço de coleta e organização do poema foi fundamentado, dessa forma, por um Romantismo tardio, baseado nas teorias do alemão Johann Gottfried von Herder. Como afirma a estudiosa francesa Pasquale Casanova,

A nova definição que ele [Herder] propõe tanto da língua – “espelho do povo” – quanto da literatura – “a língua é reservatório e conteúdo

da literatura”, como escreve já em seus *Fragmentos* de 1767 –, antagônica à definição aristocrática francesa predominante, revoluciona a noção de legitimidade literária e conseqüentemente as regras do jogo literário internacional. Ela supõe que o próprio povo sirva de conservatório e de matriz literários, e portanto que se pudesse a partir de então avaliar a “grandeza” de uma literatura pela importância ou pela “autenticidade” de suas tradições populares. (CASANOVA, 2002, p.102-103).

Herder, dessa forma, redefine o mapa literário europeu ao oferecer uma forma de legitimação nacional não classicista e não galicista, baseada em suas culturas populares, fato que fez suas teorias se tornarem extremamente populares na periferia europeia.

Assim, a Sociedade Finlandesa de Literatura é fundada em 1831 para possibilitar a escrita da *Kalevala*; tendo sido, portanto, inaugurada antes da publicação da primeira obra em língua finlandesa. O processo de coleta de poemas populares, realizado por Elias Lönnrot é registrado pelo próprio compilador em crônicas submetidas ao principal jornal de Helsinque e no prefácio do épico, publicado antes do restante da obra. A necessidade política da *Kalevala* leva a uma publicação inicial do poema em 1839, sendo que a versão hoje lida e traduzida da epopeia foi trazida ao público dez anos mais tarde, da forma como o autor pretendia.

A *Kalevala* narra as desventuras de três magos, Väinämöinen, Ilmarinen e Lemminkäinen, que forjam um objeto de extremo poder, o *sampo*, o perdem e passam a percorrer todo o território que hoje é a Finlândia na tentativa de recuperá-lo, destruí-lo, e assim restaurar o bem comum.

Georg Lukács, filósofo e teórico literário húngaro, associa a epopeia à totalidade de sociedades fechadas. As narrativas homéricas, únicas epopeias verdadeiras na visão do autor, conteriam, assim, todas as respostas e nenhuma pergunta. O nascimento da lírica, por outro lado, teria introduzido a individualidade à literatura e o surgimento da filosofia teria trazido as perguntas, quebrando a unidade das respostas e fazendo com que as epopeias perdessem seu lugar na evolução da grande épica.

Para o autor houve, no movimento romântico, um esforço pela construção de épicos nacionais baseados em narrativas folclóricas e contos medievais. Lukács destaca o exemplo da obra alemã *O anel dos Nibelungos*, que para o filósofo é um “belo erro”, representando “o desesperado esforço de um grande escritor para salvar a unidade épica

de um assunto verdadeiramente épico – unidade essa que se desintegra num mundo modificado” (LUKACS, 2007, p.54).

O esforço pela representação da totalidade via obras literárias é pertinente ao movimento romântico, marcado pela busca da essência por meio das emoções individuais e gloriosas conquistas coletivas. Uma das formas dessa busca se deu por meio de voltas ao passado embasando a construção de ideais utópicos:

Outra característica geral da corrente restitutionista é que seus representantes mais notáveis são em sua maioria *litteratos*. Se ela se expressa também na filosofia (Novalis) e na teoria política (Adam Muller), por exemplo, não é menos verdade que foram principalmente artistas que tiveram afinidades com tal visão. Parece-nos que a predominância de artistas se explica sobretudo pela evidência crescente do caráter irrealista, até mesmo *irrealizável* da aspiração à restituição de um período do passado perdido para sempre. O sonho do retorno à Idade Média (ou a uma sociedade agrária) tem, no entanto, um grande poder de sugestão no plano da imaginação e se presta a projeções visionárias. Ele atrairia, portanto, primeiramente, as sensibilidades que se orientam para a dimensão simbólica e estética. (LÖWY & SAYRE, 1993, p.42).

No caso finlandês, a tentativa utópica de trazer unidade a um território politicamente dominado, isolado de seus vizinhos por parâmetros étnicos, linguísticos e culturais e recortado por milhares de lagos e ilhas foi sistematizada pela *Kalevala*.

O poema épico permeia a sociedade finlandesa desde então, tendo um feriado próprio, celebrado em 28 de fevereiro, representações em praças e anfiteatros acadêmicos e tendo sido revisitado na literatura do dramaturgo e romancista Alexis Kivi, nas artes plásticas de Gallen-Kallela, além de recriações em prosa e traduções para mais de quarenta línguas.

O segundo momento histórico que devemos enfatizar distancia-se do primeiro por cerca de 150 anos. O início da década de 1990 traz uma mudança fundamental para a história finlandesa, período esse marcado pelos movimentos globalizatórios, inaugurando uma era de tecnologia e abertura para o mundo exterior. Nesse momento o país ingressa na União Europeia e passa a conviver com outras etnias e culturas dentro de seu próprio território a partir do primeiro movimento migratório de sua história, proveniente da Somália e do Vietnã em meados da década em questão.<sup>66</sup>

---

<sup>66</sup> Virtual Finland. Disponível em <http://web.archive.org/web/20080420130905/http://virtual.finland.fi/>

Essas condições propiciam riquezas culturais e financeiras, culminando com a escolha do país como melhor nação para se viver pela revista estadunidense *Newsweek* em agosto de 2010, representando a validação ocidental que a Finlândia tanto almejou ao longo de nove séculos de dominação política.

A busca pela essência e a unidade totalizante se manteve presente na literatura finlandesa desde seu início grandiloquente com a *Kalevala*. Essa essência, entretanto, passa a ser buscada na era pós-globalização por meio de demandas individuais e de diálogos com a tecnologia, revelando características culturais que permaneceram disfarçadas nos esforços românticos representados na *Kalevala*.

Juhana Vähänen, jovem poeta finlandês, representa com maestria as características da nova geração literária finlandesa. Ele é editor da revista *Tuli&Savu*, dedicada à poesia de sua geração e publica ainda em um blog particular, o [BigSur ja Surreal](#). Seu primeiro volume de poesias, *Cantorin pölyä*, foi publicado em 2005, com grande destaque de público e da crítica especializada.

A obra parte de dois personagens históricos, o cineasta russo Sergei Eisenstein e o matemático inglês Alan Turing para discutir a realidade finlandesa e a estrutura de sua peculiar língua. O apreço às questões linguísticas faz com que muitos teóricos considerem Vähänen como parte do movimento de materialismo linguístico, originado nos Estados Unidos com o grupo L-A-N-G-U-A-G-E e dedicado a manipulações da linguagem para melhor expressar e, muitas vezes, distorcer o mundo exterior às palavras.

Juhana Vähänen apresenta seu gosto pelo materialismo linguístico por meio principalmente de jogos de palavras. Sua segunda obra tem como título *Avaa tule*, que pode ser traduzido como **abra** ou **venha**, mas apresenta imensa semelhança com *avaan tulen*, que significa **abrirei fogo**, combinando assim posições simultâneas de abertura e agressividade. Essa característica é amplamente cultivada por falantes da língua finlandesa. O slogan representativo de Turku, antiga capital finlandesa eleita como capital cultural da União Europeia em 2011 lê *Turku palla*, um trocadilho entre **Turku está de volta** e **Turku pega fogo**, referência mordaz ao fato de o incêndio de 1828 ter custado à cidade seu status de capital nacional.

O poema que analisaremos chama-se exatamente *Alan Turing*, referência ao matemático inglês nascido em 1912 e falecido em 1954, considerado o pai da inteligência artificial. O trabalho de Turing foi de fundamental importância para o Império Britânico ao longo da Segunda Guerra Mundial ao desenvolver criptografias que possibilitaram a comunicação entre as tropas aliadas e a quebra dos códigos nazistas.

O destaque trazido por seu trabalho, entretanto, gerou um indesejado interesse em sua vida particular e o matemático homossexual acabou sendo submetido a tratamentos hormonais como forma de castração química para evitar a prisão, uma vez que a homossexualidade era ilegal na Grã-Bretanha de sua época.

Turing morreu em 1954 por envenenamento por cianureto, que sua família insiste não ter sido suicídio. Em 2009 o governo britânico pediu desculpas públicas a sua família pela forma como o gênio matemático foi tratado no período pós-guerra.<sup>67</sup>

O poema parte da referência histórica de Alan Turing para problematizar questões próprias dos finlandeses, com relação a sua cultura e estrutura social. Na Finlândia se busca individualismo a qualquer preço, sendo que é praticamente impossível encontrar uma mesa em restaurantes ou cafés para mais de duas pessoas, e normalmente ocupadas por uma. Há, até mesmo, uma lenda urbana segundo a qual um homem teria cometido assassinato ao descobrir que havia outra casa sendo construída na ilha em que passava seus verões.

Para analisarmos as relações entre a gênese poética romântica da Finlândia e a obra de Juhana Vähänen optamos, inicialmente, pela tradução integral de seu poema *Alan Turing* realizada pela autora, motivada pela pouca visibilidade do poeta e de sua obra.

### **Alan Turing**

meu nome é Alan Turing   tenho 14 anos  
 um albatroz está circulando sobre mim a dois mil metros  
 no ar   eu não sei quem eu lembro às pessoas  
 minha mãe me lembra de amarrar os cadarços  
 o mundo é feito de um infinito número de responsabilidades  
 e estupidezes   o cachimbo de meu pai me lembra  
 das viradas e reviradas da linguagem   as coisas que entendemos

<sup>67</sup> BBC. Disponível em: <http://news.bbc.co.uk/2/hi/technology/8249792.stm>. Acesso em 11 de fevereiro de 2011.



as plantas crescem em direção à luz eu cresço  
 em direção à luz as plantas viram e reviram Alan Turing vira e revira  
 amarram cachos em torno dos pescoços dos inocentes o mundo  
 é

meu nome é Alan Turing tenho 21 anos  
 é um número sagrado eu sou sagrado  
 as figuras na minha gravata estão vivas eu tenho um globo  
 em miniatura no bolso do meu paletó eu posso ver tudo  
 do alto do meu pilar eu fico lá como um louco  
 a agulha apontando a verdade final  
 é que não há eu não sei o que a verdade  
 final é vinho é para os burros  
 ele entorpece a linguagem ele entorpece a mente apesar de somente necessário  
 para a imitação da linguagem um jogo tolo  
 como todo o resto que está errado  
 eu não gosto de cachorros não gosto de outras pessoas  
 meus pais não são pessoas eles são parte de alguma coisa  
 a mais eles não existem  
 plantas congeladas revelam suas veias meu quarto  
 é a casa do sol meu quarto meus livros  
 meus diagramas estão em minha mente a mente é tudo e cérebro  
 eu vivo para o cérebro o cérebro sou eu e eu sou o cérebro  
 números são lindas letras eu sou

meu nome é Alan Turing tenho 28 anos  
 eu vi uma mulher assim mesmo  
 numa livraria que pena eu não ser mulher  
 não que isso signifique alguma coisa  
 eu apodreço maçãs em um vaso os rostos finos de meninos de coral  
 o mosaico de azulejos brancos do claustro  
 micro fraturas o significado de tudo  
 talvez pegar emprestado um guarda-chuva e escapar  
 da vida da chuva o formato da semente é um olho  
 o formato do olho é a base de tudo suspiros  
 fazem o mundo o mundo sucumbe como um castelo de cartas  
 e tudo explode o olho explode e o corpo vítreo filtra  
 no belo rosto si em seu belo rosto  
 si a lógica é um espelho espelhos estão doentes os doentes são agradáveis  
 posso ver o futuro e ele não me agrada  
 apesar de ter três metros de altura oh eu não quero esquecer  
 o mundo que me criou  
 eu quero esquecer o tempo

meu nome é Alan Turing tenho 35 anos  
 si eu tenho uma memória acústica  
 no topo do pilar  
 não os agrada as figuras em fluxo  
 no deserto um rato se ajoelha ao altar  
 um rato acústico com seu rabo máquinas inteligentes

querendo ser ratos isso é um pensamento  
 é uma máquina eu não gosto de outras pessoas  
 imitando ratos ruínas corujas  
 a guilhotina desce em suas asas antes do livro nove nas sepulturas  
 as câmaras de eco nos bicos fluem  
 o mar divide mistério de xadrez e um único  
 significado que é tudo é uma máquina é um pensamento  
 que é uma máquina que é um pensamento

meu nome é Alan Turing tenho 42 anos  
 os olhos do falcão são cobertos  
 ambos os lados da face desaparecem  
 um no outro na pele  
 o véu do papiro lê o grito do falcão  
 é meu grito se espalhando como  
 um enxame e fragmentos de hordas de baleias  
 as colagens de um velho piano  
 abstrações flutuam na visão minhas memórias de máquinas  
 fase de quebra de código percepção ação pensamento  
 os olhos do falcão contêm memórias do mundo  
 uma sequência acústica na menina dos olhos  
 ligações acústicas unidas  
 si<sup>68</sup>

---

<sup>68</sup> No original: nimeni on Alan Turing olen 14 / albatrossi kiertelee ylläni noin 2000 metrin / korkeudessa en tiedä ketä muistutan / äitini muistuttaa minua sitomaan kengännauhat / maailma koostuu loputtomista velvollisuuksista / ja typeryksistä isäni piippu muistuttaa / koukeroista kieltä se mikä ymmärretään / kasvit kasvavat kohti valoa minä kasvan kohti / valoa kasvit kiertyvät minä kierryn / solmiot kiertyvät viattomien kauloihin maailma/ on / nimeni on Alan Turing olen 21 / luku on pyhä minä olen pyhä / solmioni koukerokuviot elävät puvuntakkini / taskussa minulla on maailma pienoiskoossa / näen kaiken pylvääni laelta seison kuin hullu / ylöspäin osoittava neula lopullinen totuus / on se että ei ole en tiedä mikä on lopullinen / totuus viini on typeryksille / se kangistaa kielen ja pään vaikka sitä ei tarvitsekaan muuhun / kuin imitaatioon kieli on lopultakin vain hauska leikki / kuten kaikki muukin sekopäinen / en pidä koirista en pidä ihmisistä muista kuin itsestäni / vanhempani eivät ole ihmisiä he ovat osa jotakin / korkeampaa ei heitä ole olemassa / kohmettuneet kasvit paljastavat suonensa huoneeni on / uringonvalon koti minun huoneeni minun kirjani minun / kaavioni on päässäni pää on kaikki ja aivot / elän aivoille aivot ovat minä ja minä olen aivot / numerot ovat kauniita kirjaimet minä olen / nimeni on Alan Turing olen 28 / olen nähnyt yhden naisen sellaista on / kirjakaupassa harmi etten ole nainen / ei niin että sillä olisi mitään merkitystä / mädätän omenia lautasella kuoropoikien ohuet kasvot / luostarin muuratut valkeat seinät kalkitut tiilikuviot mosaiikit / hiushalkeamat mikä on kaiken tarkoitus/ kenties saada lainaksi sateenvarjo jo jotta pääsisi pakoon / elämää sadetta siemenen muoto on silmän muoto / silmän muoto on kaiken perusta raskaista huokauksista / rakentuu maailma maailma kaatuu kuin korttitalo / ja kaikki räjähtää palasiksi silmä räjähtää ja lasiainen valuu / kauniille kasvoille sí kauniille kasvoillesi / si logiikka on peili peilit ovat sairaita sairaat ovat miellyttäviä / näen tulevaisuuteen eikä se miellytä minua / vaikka olen ten feet tall ah en halua unohtaa / maailmaa joka on minut synnyttänyt / haluan unohtaa ajan / nimeni on Alan Turing olen 35 / sí minulla on akustinen muisti se / pylvään laella olen Simon eivätkä / siitä ei pidetä numerot virtaavat kaikki / aavikoilla rotta kumartuu alttarille akustinen / rotta nivelhäntineen ja älykkäät koneet / haluavat olla rottia jotka se mikä on ajatus / on kone en pidä ihmisistä muista kuin / matkijarotista huokailevista raunioviiruista tornipöllön / siipien giljotiinihavinasta kirjan yllä 9 haudoissa minua / nokan kaikukammiosta numerot virtaavat ja kaikki / meriosa shakkimysteerio tornini laeilla on vain / yksi merkitys joka on kaikki joka on kone joka on ajatus/ joka on kone joka on ajatus / nimeni on alan turing olen 42 ja / metsästyshaukkojen silmät ovat peitettyt niinkuin / kasvojen puoliskot sumentuvat sulautuvat / toisiinsa muovautuvat ihokaistaleet repaleiset / papyruskailojen savuhuntu metsästyshaukan / ääni on ääneni joka leviää kaikkialle niinkuin/

A relação entre a *Kalevala* e a poesia contemporânea de Juhana Vähänen perpassa questões relacionadas à estrutura versificada de ambas as obras, à construção de personagens, às concepções culturais finlandesas, principalmente no que tange à individualidade, e às simbologias expressas tanto na obra romântica como em *Alan Turing*.

A escolha de Lönnrot por narrar a *Kalevala* em versos relaciona-se à iniciativa romântica de legitimação nacional, recuperando muitas características da epopeia tradicional helênica, dentre as quais a estrutura versificada da narrativa. Para Georg Lukács,

Seria superficial e algo meramente artístico buscar as características únicas e decisivas da definição dos gêneros no verso e na prosa. Tanto para a épica quanto para a tragédia o verso não é o constituinte último, mas antes um sintoma profundo, um divisor de águas que lhes traz à luz a verdadeira essência da maneira mais autêntica e apropriada. (LUKÁCS, 2007, p.55).

Se, por um lado, a estrutura em versos aproxima a epopeia da poesia contemporânea, a constituição de personagens pode distanciá-las. Na epopeia helênica, o herói nunca é de fato um indivíduo e sua representação da coletividade é marcada pelo *areté*, isto é, “a qualidade no mais alto grau de excelência. Aquiles, o ‘divino’, o ‘de pés ligeiros’, é o paradigma da *areté* guerreira.” (APPEL, 1992, p.37). Na epopeia romântica a coletividade se mescla à individualidade, fato expresso na própria criação do *sampo*, um erro de cálculo individual que vem a pôr em risco o bem-estar coletivo finlandês. Essa tendência será redimensionada por Juhana Vähänen ao ampliar traços de Alan Turing para discutir características culturais e concepções artísticas.

Além disso, a *Kalevala* se distancia da epopeia tradicional no que tange às aventuras de seus heróis. Nas narrativas homéricas as demandas são sempre cercadas de certezas, em um mundo de dimensões diminutas e seguras. Na construção de Lönnrot há espaço para a dúvida, fator discutido por Lukács ao afirmar que

---

hyönteisparvi fragmenttijoukot suunnattomat valasparvet / ragtime pianon klusterikollaasit numero/  
 abstraktiot leijailevat kiintopisteet konemuistoni / koodimurrosta käännösnytkähdys havainto teko ajatus  
 / metsästyshaukan silmäpallo maailmankuviot numeromuistot / akustinen kirkaisuoli silmäomenat/  
 yhdistyneet akustiset nidokset sí / sí/

O círculo em que vivem os metafisicamente os gregos é menor do que o nosso: eis porque jamais seríamos capazes de nos imaginar nele com vida: ou melhor, o círculo cuja completude constitui a essência transcendental de suas vidas rompeu-se para nós; não podemos mais respirar num mundo fechado. (LUKÁCS, 2007, p.30).

A *Kalevala* explora o território que dá nome ao poema, ou seja, a *terra de heróis*, antes que viesse a ser denominada Finlândia. Não há nada para além de suas fronteiras na Lapônia, mas tudo que ocorre em seu universo geográfico tem consequências para todos os seus habitantes, em uma tentativa de reproduzir o universo helênico. Em *Alan Turing*, o universo espaço/tempo se alarga ao se problematizar a vida de um matemático inglês que viveu em meados do século XX para discutir temas que perpassam a contemporaneidade finlandesa, incluindo aqueles que revisitam seu processo de afirmação nacional via *Kalevala*.

Partindo de versos da obra de Juhana Vähänen temos, por exemplo, a reinterpretação do refrão épico, com as estrofes iniciando com “meu nome é Alan Turing”. Tal organização poética reitera a presença do individualismo que permeia a *Kalevala*, além de refletir as origens orais do poema épico, uma vez que o uso de refrões é um recurso mnemônico muito útil aos trovadores. Nessa recriação escrita ele vem marcar a passagem de tempo para o personagem central do poema, mesclando os gêneros narrativo e poético. Um paralelo interessante se dá no fato de o refrão mais comum da *Kalevala* dizer “Velho e justo Väinämöinen” (LÖNNROT, 2009, p.71), representando igualmente uma noção cronológica e de experiência de vida.

O refrão em questão representa, ainda, outra característica da poesia oral, na forma do extenso uso de aliterações, sendo lido em finlandês como “*vaka vanha Väinämöinen*”. Essa característica é reinterpretada por Vähänen, por exemplo, na primeira estrofe de *Alan Turing* na qual lemos “*ja kasvi kiertyy kuten Alan Turing kiertyy*”, verso traduzido em nossa reescrita como “as plantas viram e reviram Alan Turing vira e revira”.

A família é tema central da *Kalevala* como de qualquer narrativa épica, sendo o imenso poema iniciado com o nascimento de Väinämöinen, herói maior da epopéia: “E Väinämöinen nasceu, / bravo poeta ancestral / veio do ventre da virgem, / Ilmatar sua mãe” (LÖNNROT, 2009, p.75). Essa característica é apresentada por Vähänen sob uma nova luz, com o cachimbo do pai lembrando o jovem Alan Turing das viradas da

linguagem e com as recomendações da mãe de fazer coisas banais, como dar o nó nos cadarços contribuindo para a conclusão das responsabilidades e estupidezes da vida. Ao contrário de ter sua vida traçada por seus pais para se tornar um herói épico, Alan Turing reage ao mundo e às pessoas com indiferença (“não gosto de outras pessoas”) e inadequação (“que pena eu não ser mulher”) e tenta abarcá-lo (“eu tenho um globo / em miniatura no bolso do meu paletó”) por meio da inteligência matemática e verbal (“o cérebro sou eu e eu sou o cérebro / números são lindas letras eu sou”).

A ligação entre palavras e matemática, nas “viradas e reviradas da linguagem” são representativas do materialismo linguístico de Vähänen, demonstrando uma forte contribuição da escola L-A-N-G-U-A-G-E de poesia estadunidense.

A presença da natureza é marcante na *Kalevala*, como é de esperar de uma narrativa épica romântica e em ambas obras há uma preferência pelas aves. Na epopeia mulheres se transformam em aves monstruosas, e uma delas é diretamente responsável pela criação do mundo, uma vez que é o ovo de uma pata que se converte no primeiro continente: “a parte de baixo do ovo / tornou-se a crosta da terra, / a parte de cima do ovo / tornou-se o domo do céu” (LÖNNROT, 2009, p.65). Em *Alan Turing* o albatroz, ave de mau augúrio em muitas culturas, aparece logo no início do poema, circulando sobre o ainda adolescente protagonista, e o falcão que fecha o poema reflete todo o mundo em seus olhos.

O falcão permeia, ainda, as referências à morte trágica de Turing, que podem ser notadas em “o grito do falcão / é meu grito se espalhando como / um enxame e fragmentos de hordas de baleias” e em “amarram cachos em torno dos pescoços dos inocentes o mundo / é”.

Outra característica da cultura finlandesa presente na *Kalevala* e reinterpretada por Vähänen é o gosto pelo álcool. Na epopeia, a primeira plantação de Väinänöinen após a criação do mundo é de cevada e todos os banquetes são regados a muito vinho. Na epopeia lê-se “Então canto um bom verso, / forjando a também formosa / poesia do centeio, / a cerveja da cevada” (LÖNNROT, 2009, p.51). Hoje em dia os finlandeses cultivam o hábito de beberem muito, principalmente vodca, em curtos espaços de tempo. *Alan Turing*, entretanto, segue na contramão da identidade nacional finlandesa, afirmando que “vinho é para os burros / ele entorpece a linguagem ele entorpece a mente apesar de somente necessário / para a imitação da linguagem um jogo tolo”.

Como já vimos, a identidade sexual do protagonista é abordada, mas amplamente descartada em seguida, talvez para evitar as interpretações da vida do matemático somente pelo recorte de sua orientação sexual (“que pena eu não ser mulher / não que isso signifique alguma coisa”), ainda que sua perseguição legal e período no “claustro” sejam abordados.

A memória, por sua vez, tem espaço em ambas as obras aqui discutidas, sempre associada à atividade intelectual. A *Kalevala* abre com os versos “Minha mente almejando / meu cérebro concebendo / começar logo a cantar” (LÖNNROT, 2009, p.43), noção que também permeia *Alan Turing*, com menções a “memórias acústicas” e a resolução segundo a qual “oh eu não quero esquecer / o mundo que me criou / eu quero esquecer o tempo”. No momento de escrita da *Kalevala* a memória dos trovadores era o único elemento capaz de salvar a língua finlandesa e a identidade cultural que povoa seus cantos. Hoje a Finlândia vive um momento de entrada tardia no intercâmbio com o mundo exterior, iniciado em meados da década de 1990, levando a um dilema entre buscar referências externas, artísticas ou tecnológicas, e preservar a memória coletiva de sua insular cultura.

A religiosidade presente na *Kalevala* é ambígua, pois se trata de uma narrativa com inúmeras referências pagãs, editada para diminuir a credibilidade da sabedoria popular, como um passar da tocha do paganismo rural ao cristianismo urbano, representado pelo luteranismo de herança sueca. A presença do paganismo é mais sentida no início da epopeia, com a criação do mundo, com diversas referências a Ukko como “deus supremo” (LÖNNROT, 2009, p.59). Hoje em dia a Finlândia não habita nenhum dos dois cenários religiosos, sendo marcadamente secular, o que justifica imagens como “no deserto um rato se ajoelha ao altar”, presentes no poema de Juhana Vähänen.

A presença de máquinas inteligentes é um elemento esperado em *Alan Turing*, uma vez que se trata da leitura poética da vida do matemático responsável pelo nascimento da inteligência artificial. A ligação dos finlandeses com a tecnologia é assombrosa, bastando mencionar que no país não se encontram telefones públicos e os celulares são usados até mesmo para operar lavadoras e secadoras de roupas. É possível acessar a internet ou fazer uma ligação de qualquer uma das milhares de ilhotas, muitas

vezes desertas, do país, meio pelo qual a maior parte dos finlandeses se comunica com o mundo exterior.

Apesar da quantidade e extensão dos paralelos entre o poema *Alan Turing* e a *Kalevala*, o texto de Juhana Vähänen não é uma releitura das referências do épico nacional. As conexões quase involuntárias entre a produção poética contemporânea e a epopeia romântica são, de certa forma, reflexos da profundidade da influência da *Kalevala* na Finlândia, uma país fundado pela poesia.

#### REFERÊNCIAS

- APPEL, M. B.; GOETTEMES, M. B. (Org.). **As formas do épico** – da epopeia sânscrita à telenovela. Porto Alegre: Movimento, 1992.
- CASANOVA, P. **A República Mundial das Letras**. São Paulo: Estação Liberdade, 2002.
- ELOVAINIO, P. **Factos sobre a Finlândia**. Keuru: Otava, 2003.
- JAKOBSON, M. **Finland: Myth and reality**. Helsinque: Otava, 1987.
- KLINGE, M. **Breve História da Finlândia**. Brasília: Escopo, s/d.
- LÖNNROT, E. **Kalevala**: poema primeiro. Tradução e comentários de José Bizerril e Álvaro Faleiros. Ed.bilíngue. Cotia, SP: Ateliê, 2009.
- LÖWY, M.; SAYRE, R. **Romantismo e política**. Tradução de Eloisa de Araújo Oliveira. São Paulo: Paz e Terra, 1993.
- LUKÁCS, G. **A Teoria do Romance**. São Paulo: Ed.34, 2007.
- VÄHÄNEN, J. **Alan Turing**. Helsingin Sanomat. Disponível em: [http://www2.hs.fi/extrat/kulttuuri/kirjallisuuspalkinto05/ote\\_cantorin\\_polya.html](http://www2.hs.fi/extrat/kulttuuri/kirjallisuuspalkinto05/ote_cantorin_polya.html) - Acesso em 11 de março de 2011.
- WALTARI, M. **O Aventureiro**. Rio de Janeiro: Mérito, s/d.

Artigo recebido em 21/03/2011

Aceito para publicação em 26/06/2011

**O DISCURSO DO POEMA *O RIO* COMO EXPRESSÃO DO EU-LÍRICO NA  
POESIA DE JOÃO CABRAL**

**THE SPEECH OF THE POEM *THE RIVER* AS AN EXPRESSION OF I-  
LYRICAL POETRY OF JOÃO CABRAL**

Maria de Fátima Gonçalves LIMA<sup>69</sup>

**RESUMO:** *O rio*, de João Cabral de Melo Neto, traduz a didática da poesia das águas, com sua construção, fluidez, prosopopeia e outras metáforas. A teoria literária desse discurso do poema exprime a imaginação formal e a imaginação material do momento que transpõe os labirínticos caminhos da passagem para o poético. Os resultados desta análise apontam para uma compreensão da sintaxe invisível das vozes líquidas das águas no instante em que lecionam poeticamente sua doutrina.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira; Modernismo; João Cabral de Melo Neto; Discurso.

**ABSTRACT:** *The River (O Rio)*, by João Cabral de Melo Neto, translates the didactics of the poetry of the waters, with its construction, fluidity, prosopopeia and other metaphors. The literary theory of the discourse of this poem expresses the formal and material imagination of the moment which raises the labyrinthine ways of the passage to the poetic level. The results of this analysis point towards an understanding of the invisible syntax of the liquid voices of the waters at the exact moment when they poetically teach their doctrine.

**KEYWORDS:** *Brazilian poetry; Modernism; João Cabral de Melo Neto; Speech.*

*O rio* de João Cabral de Melo Neto exterioriza uma narrativa que traz a poética história do rio Capibaribe, o narrador-poeta-personagem dessa prosopopeia. Para seguir os elementos de análise desse discurso-rio, foram tomados por princípio os pressupostos da semântica gerativa de Greimas (1979) apresentados por José Luiz Fiorin (2000) no seu projeto teórico de análise do discurso. Adotando como modelo o percurso gerativo de sentido, a análise do poema será feita a partir das estruturas discursivas e sêmio-narrativas nos seus componentes sintáticos e semânticos. Do primeiro, será feita uma

---

<sup>69</sup> Programa de Pós-Graduação em Letras. PUC-GO – Goiânia – GO – Brasil – [fatimma@terra.com.br](mailto:fatimma@terra.com.br)



abordagem da sintaxe e da semântica discursivas, quanto à espacialização, tematização e procedimentos estilísticos; do segundo, o nível superficial será enfatizado a partir da semântica da narrativa até chegar ao nível profundo, que conduzirá à semântica fundamental e à essência do poema.

### 1. O nível discursivo

O poema narrativo *O rio* tem as características do romance medieval. Esta espécie poemática ibérica, transmitida por via oral durante a Idade Média, normalmente era anônima e se caracterizava pela cursividade narrativa.

Ao narrar a própria história, o texto preserva os traços da tradição, uma vez que a voz poemática expõe suas impressões, lembranças, experiências e sentimentos. Existe um eu que narra poeticamente uma realidade vivida: “preferi essa estrada/ de muito dobrar,/ estrada bem segura/ que não tem errar/ pois é a que toda a gente/ costuma tomar/(na gente que regressa/ sente-se cheiro de mar)” (MELO NETO, 1994, p.120). Por outro lado, o eu poemático fala também das dores do mundo. Espécie de filósofo moderno, questiona a realidade sem medo de revelar o mundo do homem que conheceu. Para tanto, usa a geografia e a história da bacia do Capibaribe; utiliza a filosofia para refletir sobre aquela realidade e põe em prática a arte, quando poetiza aquele cenário e a própria experiência de vida. Deste conjunto, nasce um poema que narra a odisseia dos rios e dos homens, a caminho do mar. O rio, no papel de Odisseu, desnuda o universo das palavras, do homem e dos rios do sertão de Pernambuco.

Os versos do poema, ao descreverem as dores dos sertanejos, configuram um pessimismo que lembra o pensamento do autor de *Dores do mundo e O mundo como vontade e representação*, de Arthur Schopenhauer, quando este afirma: “O mundo é um inferno, e os homens dividem-se em almas atormentadas e em diabos atormentadores” (SCHOPENHAUER, s/d, p.33). A figura antropofágica dos usineiros faz da Usina símbolo do poder e destruição; os donos da terra comandam tudo e todos, numa ação contínua e desumana. Nesse movimento de poder e violência, os homens e a natureza são tragicamente consumidos: “Mas na Usina é que vi/ aquela boca maior/ que existe por detrás/ das bocas que ela plantou” (MELO NETO, 1994, p.131).

A natureza do sertão está fadada à destruição e à morte. A inexorabilidade do destino vem demarcada por imagens que, de maneira progressiva, fazem-nos visualizar um espaço cada vez mais restrito e afastado, desde as matas à cova sepulcral:

O canavial é a boca  
 com que primeiro vão devorando  
 matas capoeiras,  
 pastos e cercados;  
 com que devoram a terra  
 onde um homem plantou seu roçado;  
 depois os poucos metros  
 onde ele plantou sua casa;  
 depois o pouco espaço  
 de que precisa um homem sentado;  
 depois os sete palmos  
 onde ele vai ser enterrado.  
 (p.130).

Esta estrofe é um exemplo do pessimismo no estilo shopenhaueriano que assinala em *Dores do mundo* (s/d, p.43) a seguinte concepção:

Assim como sob o ponto de vista físico o andar não é mais do que uma queda sempre evitada, da mesma maneira a vida do corpo é a morte sempre suspensa, uma morte adiada, e atividade do nosso espírito um tédio sempre combatido [...] É preciso enfim que a morte triunfe, pois lhe pertencemos pelo próprio fato do nosso nascimento e ela não faz senão brincar com a presa antes de a devorar.

Desta forma, o rio, poeta e filósofo, acorre para uma severa realidade, com nuances de negativismo, desesperança e, até mesmo, um certo nihilismo: “para a gente que desce/ é que nem sempre existe esse mar,/ pois eles não encontram/ na cidade que imaginavam mar/ senão outro deserto/ de pântano perto do mar” (MELO NETO, 1994, p.142). Nestes versos da penúltima estrofe, por exemplo, essa desesperança é bem marcada e a própria voz poemática tem a sensação de incapacidade – não sabe como ajudar essa gente: “É gente que assim me olha/ desde o sertão do Jacarará;/ gente que sempre me olha/ como se, de tanto me olhar,/ eu pudesse o milagre/ de num dia ainda por chegar,/ levar todos comigo,/ retirante para o mar” (p.142).

O discurso do rio interroga essa realidade e sua pergunta “(que lhe posso deixar,/ que conselho, que recado?)” (p.143) pode estar respondida na própria linguagem que, mesmo sem ter, necessariamente, o interesse e a eficácia do discurso comum,

presentifica uma realidade por meio de metáforas, analogias e de uma retórica que transmite uma série de lógica e de significações, numa polissemia que pode ser compreendida por meio de leitura silenciosa, ou em alto e bom som, como aliás é a leitura ideal para o discurso desse rio. No final da última estrofe, apesar da gratuidade inerente ao texto artístico, a voz poemática põe em evidência que o seu discurso pode traduzir alguma relação metafórica entre os rios e essa gente: “somente a relação/ de nosso comum retirar;/ só esta relação/ tecida em grosso tear” (p.143). Esta conexão analógica é o ponto de partida para a presentificação do mundo real a ser revelado e, ao mesmo tempo, a materialização do texto artístico, num trabalho de pura metalinguagem. Esta dupla realização concebe a metáfora do mundo da arte.

*O rio*, um poema narrativo com 60 estrofes de 16 linhas tem composição assimétrica, totalizando 960 versos. A extensão do poema, combinada com sua assimetria, metaforiza o mundo da bacia do Capibaribe que, realmente, nasce no município de Poção, limítrofe com o município de Jatuaúba, PE. A extensão desde a nascente até o Recife é de aproximadamente 220 a 240 km. Estes números podem sugerir o sentido de que os 960 versos aludem a uma imagem quadrangular, por meio do número quatro, uma vez que  $240 \times 4 = 960$ . O quadrado é, segundo Jean Chevalier e Alain Gheerbrant (1990, p.750), “o símbolo da terra por oposição ao céu, mas é também, num outro nível, o símbolo do universo criado, terra, céu, por oposição ao incriado; é antítese do transcendente”. Desta maneira, o quadrado é símbolo do terrestre, do sólido, do tangível e também da totalidade do criado e do revelado. Assim, o quatro é símbolo do mundo físico do sertão de Pernambuco, representa “as terras de sede [...] terra desertada/ vazuada, não vazia,/ mais que seca, calcinada./ De onde tudo fugia,/ onde só pedra é que ficava,/ pedra e poucos homens/ com raízes de pedra, ou de cabra” (p.120). Enfim, é um mundo dominado pela sede e pela dureza. Neste espaço, o Capibaribe nasce e caminha para o mar. Porém, logo aprende que é preciso lutar contra as intempéries do sólido, e que este comanda todo aquele espaço: seja através da imagem “do leito de areia/ com suas bocas multiplicadas” (p.119), ou nos dentes das usinas, ou na ferocidade da ambição do usineiro, ou na presença de qualquer natureza daquela paisagem – do mar de cana aos capinheiros. O quatro também significa a palavra em “situação dicionária” (p.351), parada, estagnada em si mesma. É a palavra

no sentido denotativo, real, limitada de sentido, ainda no estado bruto, sem a fluidez da conotação.

Em contradição ao estado sólido do sertão e da posição estática da palavra em “situação de poço”, está a polissemia e fluidez da linguagem poética e do rio Capibaribe com sua imensa bacia e dinamismo. Todos os rios caminham para o mar, todos representam o movimento para a transcendência, e também a marca do brando que consegue vencer o sólido: “numa usina se assiste/ à vitória de dor maior, do brando sobre o duro,/ do grão amassando a mó” (p.132). A água, símbolo e fonte da vida, metaforiza o renascer contínuo, da reiterada vitória da brandura do fluxo das águas sobre as pedras.

No plano da realidade, a oposição entre a água e a pedra transfigura a luta pela sobrevivência do homem sertanejo que batalha continuamente contra a seca, contra todos os vazios (a fome, a desumanidade), contra todas as negativas. Contraditoriamente, portanto, encontro da água com a pedra torna-se um momento produtivo, um instante menos perigoso do que o contato com o leito de areia. Não existe neste uma definição de direção, um caminho concreto, uma situação sólida contra a qual se possa lutar, caracterizando-se como negativa profunda, mortal e aporética. Existe só o vazio, o nada, o caos total do desconhecido. Na terra desértica não há perspectiva de luta, de direção, de caminho a seguir. A vida buscada no encontro com a solidez da pedra sertaneja, ainda que severina, franzina ou pétrea está condicionada a ter “raízes de pedra, ou de cabra” (p.120).

No sentido simbólico, a água exprime a transcendência e o espírito que marcam o signo da arte. Significa o *Fiat*, o ponto inicial do gênese, quando “o espírito de Deus pairava sobre as águas” (Bíblia Sagrada, s/d, p.550). Representa o movimento da ação que parte do princípio, antes do incriado. Parte do zero, com a sua forma de ovo cósmico, numa germinação, num início de acontecimento, na formação da fonte de uma unidade suprema e dinâmica: o rio da linguagem literária que sai do estado de poço e caminha para outras margens de significações. Neste instante de contemplação e mergulho no império silencioso das palavras e da realidade do Capibaribe, surge o canto desse discurso do rio da linguagem e o instante supremo da criação.

Se, de fato, o rio se identifica com o princípio, pode, por analogia, representar-se pelo número **um** e este significa, antes de tudo, o ser humano, em especial o homem

sertanejo, que é também o próprio verbo. “O **um** é símbolo do homem de pé: único ser que usufrui essa faculdade, a ponto de certos antropólogos fazerem da verticalidade um sinal distintivo do homem, ainda mais radical do que a razão” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p.918). Destarte, o numeral **um** representa o ser humano ativo, a palavra em ação, lutando contra uma dura realidade, mas com toda a sua força criativa. É deste ponto que emanam vida e arte, e a manifestação de ambas que “a ele que retorna, esgotada a sua existência efêmera: como o princípio ativo; o criador. O **um** representa o local simbólico do ser, fonte e fim de todas as coisas, centro cósmico e ontológico” (p. 918).

O rio pode representar o homem sertanejo e ao mesmo tempo sua arte, e, como tal, torna-se sujeito e número **um**, aquele ser que inicia a ação desse discurso e o conduz à totalidade. Ao simbolizar este numeral pode-se fazer uma analogia entre o simbolismo do homem e desse numeral. Sobre este último, Chevalier & Gheerbrant (1990, p.919) expõem que o numero **um** tem a capacidade de assumir a posição de sujeito e de

toda a energia do símbolo unificador para realizar a si a harmonia do consciente e do inconsciente, o equilíbrio dinâmico dos contrários reconciliados, a coabitação do irracional com o racional, do intelecto com o imaginário, do real com o ideal, do concreto com o abstrato. A totalidade unifica-se na sua pessoa e a sua pessoa desenvolve-se na totalidade.

Este sujeito, rio ou homem ou palavra, simbolizável pelo número **um** está inserido dentro de uma realidade: o sertão ressequido, sólido – representado pelo quadrado. Portanto, o **um** não é a única representação desse espaço recriado. Existe um outro quatro vezes maior; um lugar pétreo, cabral: marcadamente sólido. Portanto, o número quatro pode ser assumido como a marca desse discurso, porque é a transfiguração física e metafísica do mundo do Capibaribe e da palavra poética.

Diante do exposto, *O rio* tem o número quatro como múltiplo e é, nesta multiplicidade, que reside o significado dos 960 versos, das 60 estrofes, todas elas formadas por 16 versos e dos 28 quadros ou cenas compondo o seguinte desdobramento quaternário:

$$960 \div 4 = 240 \div 4 = 60$$

$$60 \div 4 = 15$$

$$16 \div 4 = 4$$

$$28 \div 4 = 7$$

A composição da estrofe por 16 versos tem um simbolismo significativo, uma vez que, sendo o quatro símbolo de solidez, materialização e metáfora da realidade do sertão nordestino, e posição estática da palavra em “situação de poço”, o dezesseis (quatro x quatro) indica, sem dúvida, a realização da firmeza e da força material. Quatro ao quadrado representa a essência da força e solidificação do criado e revelado que não resulta de uma intenção humana. Esta força sólida e direcionada para um sentido, se opõe à polissemia e fluidez da linguagem literária e das águas deste rio da linguagem, que é um campo de ação, movimento e vontade humana. Tal intenção realiza uma obra literária composta por 60 estrofes de 16 versos e 28 cenas ou quadros.

Estas cenas ou quadros realizam a transfiguração da realidade do sertão de Pernambuco, na bacia do Capibaribe. Porém, este mundo real retratado nestes quadros não é uma simples cópia ou representação. É, na verdade, a criação de uma outra realidade: o discurso literário. E este, enquanto linguagem artística, pode repousar sobre uma realidade pré-existente, mas “admite-se, sem dúvida, que esta linguagem possa, de certa maneira refletir, na sua estrutura, os objetos, as idéias, as sensações que comunica, que ela possa, de algum modo, imitar o seu conteúdo” (LEFEBVE, 1980, p.18). Maurice-Jean Lefebve (p.21) expõe ainda que “a matéria da linguagem é, assim, convocada a pôr-se a si mesma em cena, o que leva muitas vezes a dizer que é a própria linguagem que fala”.

A linguagem literária não se contenta em fotografar simplesmente uma realidade pré-existente; pelo contrário, o mundo real é um ponto de partida para a sua criação e para as interrogações que a arte se propõe, uma vez que de acordo com Lefebve (p.63), “a arte interroga o mundo sobre a sua realidade e a linguagem sobre a sua obsessão de uma adequação perfeita ao ser do mundo”. Roland Barthes (apud LEFEBVE, 1980, p.63) acrescenta que a linguagem literária é um “sistema semântico muito particular cujo fim é pôr “sentido” no mundo, mas não “um sentido”. Daí resulta a tamanha força para fazer perguntas sem jamais lhes responder... e, por outro lado, que ela se ofereça a uma decifração Infinita”, na plurissignificação que reside no poético.

A imitação do mundo físico, dos acontecimentos ou mesmo a presença dos sentimentos individuais não é propriedade da arte poética. A poesia só pode ser

descoberta na contemplação das palavras e estas têm o poder de atuar sobre o mundo, sobre as coisas, sobre os sentimentos individuais e deles extrair o artístico. Sem essa atuação das palavras, as coisas, as idéias não significam nada em termos literários. É necessário que o eventual assunto do poema (a dura realidade do sertão pernambucano, o curso do rio Capibaribe e a criação literária) encontre a forma de expressão linguística adequada. Mas, essa forma linguística não pode surgir por um trabalho apenas de inteligência: deve nascer espontaneamente da contemplação das palavras (aqui metaforizada pela concretude do sertão e pelo verbo criador). É neste contemplar que nasce o discurso do rio da linguagem artística que, quadro a quadro, cena por cena (28 vezes) nos 960 versos, vai revelando o poético, unindo forma e fundo, até a conclusão do curso do rio no mar de múltiplas ondas, margens e significações.

Neste final encontramos a marca da arte, o número 7, símbolo da perfeição e do mistério. Se dividirmos as 28 cenas por 4 (o número do sólido, da criação e revelação), chegaremos ao número 7, “símbolo universal de uma totalidade, mas de uma totalidade em movimento ou de um dinamismo total” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1990, p.750), a tradução da arte e símbolo de toda a criação.

Esta totalidade do poema *O rio* está expressa na reunião das 60 estrofes. Cada estrofe significa um conjunto de unidades ou versos do poema. Cada verso é uma imagem poética que, somada aos versos seguintes, ganha um reforço discursivo, sai do significado inicial e adquire novas significações e possibilidades de leitura. Esta polissemia provoca uma força no discurso poético análoga ao afluxo das águas excitadas pelo encontro com as pedras. Depois do choque entre o líquido e o sólido, o primeiro explode numa energia provocada pelo contato, causando “as vozes líquidas do poema” (p.55) com o seu barulho de acontecimento e ação. No texto poético, o mesmo procedimento pode ser observado em todas as estrofes e apresentado como um exemplo, no primeiro verso da 31ª estrofe do poema *O rio*, denominada “Encontro com a Usina”: “Mas na Usina é que vi” (p.131). Na leitura desta unidade, a imagem acústica da usina surge na memória do leitor, seguida do conceito (significado). Porém, a possível acepção da usina como um estabelecimento industrial, fábrica ou oficina, na significação denotativa, designativo do mundo real, ganha novos significados nas reiterações e associações concebidas nos versos seguintes:

aquela boca maior  
 que existe por detrás  
 das bocas que ela plantou;  
 que come o canavial  
 que contra as terras soltou;  
 que come o canavial  
 e tudo o que ele devorou;  
 que come o canavial  
 e as casas que ele assaltou;  
 que come o canavial  
 e as caldeiras que sufocou.  
 Só na Usina é que vi  
 aquela boca maior  
 a boca que devora  
 boca que devorar mandou.  
 (p.131).

No segundo verso, o leitor se vê diante de novo significado da usina que, agora, não aparece com o conceito abstrato de indústria, mas com o de um de ser detentor de uma enorme boca devoradora, uma espécie de monstro, um símbolo do mal: “Aquele boca maior” (p.131) devora outra uma boca também muito perigosa: o canavial. Cada verso traz nova ideia do que poderia representar a usina, uma vez que aquele conceito denotativo agora é uma conotação, é uma metáfora, explicada em forma de informações, traduzindo o todo em partes, num processo metonímico: a usina é uma boca maior. Tal boca mastiga outra boca, que mastiga as terras, as casas, as caldeiras, tudo reiteradamente.

O ato de triturar com os dentes é representado por uma série de versos que ruminam repetidamente, como se estivesse mastigando o problema que está sendo explicado: “boca maior/ que existe(...) que come (...) que contra(...) que come(...) e tudo (...) que come (...) e tudo(...) que come (...)” (p.131). Toda a seção de versos é iniciada pela tradução de verbos que indicam certeza e pela adição de mais informações, para que o discurso, apesar de literário e, portanto, pouco transparente, seja comunicado.

A aludida reiteração de ideias e informações, além de produzir o espelho do ato de ruminar, repisar a imagem da violência e destruição provocada contra a vida daquela região, reflete também a própria imagem fluvial: o movimento ondulatório e sinuoso do fluxo das águas batendo nas pedras, expondo perturbações da massa fluida. Os versos são as linhas paralelas da corrente das águas formando curvas, tomando outras formas e rumos.



Esta imagem fluvial percorre todo o poema *O rio*, porém em algumas estrofes elas refletem as próprias ondas do mar, como pode ser observado na estrofe 32:

Na/vi/la/ da U/si/na  
 é/ que/ **fui**/ des/co/bri/r a /**gen**/te  
 que as/ **ca**/na/s ex/pul/sa/ram  
 das/ **ri**/ban/cei/ra/s e/ va/**zan**/tes;  
 e/ **que e**/ssa/ gen/te/ **mes**/ ma  
 na/ **bo**/ca/ da U/si/na/ são /os/ **den**/tes  
 que/ **mas**/ti/gam /a/ **ca**/na  
 que a/ **mas**/ti/gou/ en/quan/to/ **gen**/te;  
 que/ **mas**/ti/gam /a/ **ca**/na  
 que/ **mas**/ti/gou/ an/te/rrior/**men**/te  
 as/ **mo**/en/das/ dos/ en/**ge**/nhos  
 que/ **mas**/ti/ga/vam /an/te/s ou/tra/ **gen**/te;  
 que/ **ne**/ssa/ gen/te/ **mes**/ma,  
 nos/ **den**/tes/ fra/cos/ que el/a a/**rren**/da,  
 as/ **mo**/en/da/s es/tran/**gei**/ras  
 sua/ **for**/ça/ me/lho/r a/**ssen**/tam.  
 (p.131).

Os versos desta estrofe, assim como de todas que compõem o poema *O rio*, possuem uma métrica irregular ou imperfeita, uma vez que existe uma pequena variação no número de sílabas poéticas de verso para verso. A métrica desse poema oscila entre, 5, 6, 7, 8, 9 e 10 sílabas. Esta aparente irregularidade significa a imagem das correntes do curso do rio, que na fluidez espalha fluxos variados, porém carregados de ritmo.

O ritmo determina essa fluviometria do poema. Quase todos os versos apresentam um ritmo que deixa evidente uma força sonora, no início e no final de cada verso. O mesmo processo acontece de forma cíclica em toda a estrofe: “que **nessa** gente **mesma**/ nos **dente** (...) **arrenda**/ as **moendas estrangeira**”. Ao lado dessa acentuação no princípio e fim de cada verso existe um jogo entre os sons das vogais e consoantes, ora prevalecendo a aliteração, ora a assonância. Porém, mesmo quando o primeiro recurso está em evidência, os sons vocálicos chamam mais atenção. É o que pode ser chamado de **vozes líquidas do poema**, também já referidas nos versos de “O poema e a água” (p.55), numa alusão à capacidade de percepção de ideias e evocação que possuem os sons abertos. Tais sons podem ser considerados fluidos e detentores de uma grande capacidade comunicativa. Ao contrário dos sons consonantais, que exceto o (s) (com o seu poder de sugerir pluralidade), têm um poder de reter a mensagem. Numa analogia, podemos comparar as consoantes com as pedras: duras, sólidas, firmes, quase que

intransponíveis. Por outro lado, as vogais têm a fluidez das águas: transparentes ou opacas, comunicativas, soltas, leves, transcendentais.

Na leitura em voz alta, o poema *O rio* deixa os sons vocálicos fluírem como o barulho das águas batendo nas pedras: “**Por esta grande usina/ olhando com cuidado vou, que esta foi a usina/ que toda esta Mata dominou. Numa usina se aprende/ como a carne mastiga o osso,/se aprende como mãos/ amassam a pedra, o caroço**” (p.132). As águas quando encontram alguma dificuldade produzem um barulho de sonoridade aberta, semelhante aos sons vocálicos. Aqui também pode ser vista a metáfora da vitória do brando sobre o duro, aludida na imagem dos versos acima. Efetiva-se assim o resultado vitorioso do rio, sobre a dura realidade enquanto, história e o triunfo do poético sobre a dura realidade.

Em poesia, “o som”, diz Pope, deve ser um eco do sentido (POPE apud LEFEBVE, 1980, p.69). Lefebve (p.69) acrescenta que “em verdade, o som deveria ser o próprio sentido. Mas somos forçados a contentarmo-nos com aproximações e com quase. A encarnação é ideal que só se aproxima na imitação ou na semelhança”. Esta aludida encarnação realiza uma representação do espírito e esse momento provoca a ilusão de que os sons das vogais podem ser ouvidos por meio do barulho das águas. Este instante fica carregado de impressionismo e idealização, uma vez que “as vozes líquidas” (p.55) do poema são fluidas e cheias de opacidade. O som das vozes líquidas é quase virtual e mítico, imaterial e inexplicável. Existe apenas a sugestão ou imagem vocálica. Porém, no momento que a sugestão está sendo praticada, ou encarnada, acontece, segundo Lefebve (1980, p.69), “a tentativa de superar a contradição opacidade-transparência e de reaproximar a linguagem literária dessa linguagem adequada e original, essa linguagem em que o significante e o significado coincidem, essa linguagem dos deuses que é o mito da literatura”.

Mas a arte aqui representada na canção fluvial não está apenas na sonoridade vocálica, ou fluida, comunicativa e branda. E, como já citamos anteriormente, a arte nasce justamente “onde a comunicação se quebra – ou, pelo menos, se altera –, como a faísca nasce de um curso-circuito” (p.36). O discurso do rio realiza um jogo entre o brando e o duro, entre o som vocálico e o consonantal, num processo alquímico que exprime uma realidade e traduz o mundo nas suas aparências e estrutura. Todo esse

artifício criativo fica marcado pela abundância de significação inerente à inscrição artística.

Em quase todo o poema pode ser percebida ainda a imagem das águas em ação, quer seja em corredeira, como já sugerem estes primeiros versos: “Sempre pensara em ir / caminho do mar/ Para os bichos e rios/ nascer já é caminhar” (MELO NETO, 1994, p.119); ou ondas nas estrofes que apresentam o “Encontro com a Usina”, “que mastigam a cana/ que mastigou enquanto gente;/ que mastigam a cana/ que mastigou anteriormente” (p.131). A ideia de uma situação – onda puxar outra, está reiterada nas estrofes 31 e 32, e em outras também, especialmente as que exprimem o mar de cana. Desta forma, a arte reflete o real na própria imagem discursiva.

Nesta ação imagética, muitas vezes aparece uma sintaxe invisível e calada, refletida no próprio silêncio do discurso. Este processo pode ser observado na 46ª estrofe: “Um velho cais roído/ e uma fila de oitizeiros/ há na curva mais lenta/ do caminho pela Jaqueira,/ onde (não mais está)/ um menino bastante guenzo/ de tarde olhava o rio/ como se filme de cinema;/ viam-me, rio, passar/ com meu variado cortejo/ de coisas vivas, mortas,/coisas de lixo de despejo” (p.137). Na descrição da curva mais lenta, o discurso do rio é compassado e transmite uma imagem nostálgica e triste, sombreada pelos oitizeiros e pela aparência da ancianidade e decrepitude do cais consumido pelo tempo.

Com uma nostalgia profunda, o rio contempla aquele espaço e vê, inserida na realidade severina, a figura franzina de um menino, também Severino. Este menino olha o rio e descobre, no curso das águas a caminho do mar, o próprio destino. Porém, o menino é uma palavra/pedra em situação dicionária, estava estagnado, parado, apenas Severino: não possuía a força daquele curso de água que ganhava novos sentidos em cada fluxo de ação. Ele, o menino, é um rio que não se fez, sem força suficiente para realizar seu sonho de buscar outras margens. Ele, o rio, olhava o menino e, também naquela figura humana e guenza, se reconhece: “Sempre pensara em ir / caminho do mar (...) Rio menino, eu temia/ aquela grande sede de palha/ grande sede sem fundo” (p.119). O rio olha o menino e, como num filme, vê passar a sua história de rio menino, num estado de poço ou numa pequena nascente na Serra do Jacarará. Como o menino, o rio também não tem consciência da sua situação dicionária, por isso afirmou “(não consigo me lembrar/ dessas primeiras léguas / de meu caminhar” (p.119). O menino

exprime a transfiguração do rio da Serra do Jacarará e também símbolo dessa realidade severa. Por outro lado, o menino vê no rio a imagem do seu ideal refletida em forma de acontecimento, ação e construção de um mundo novo. Desta forma, a arte, ao contemplar a realidade, não fica encantada com a simples aparência da natureza, mas faz um mergulho na própria imagem e, através dela, descobre os traços de um possível real ofuscado pela visão da irrealidade da sua criação. A natureza por sua vez também busca na arte sempre o reflexo de si mesma numa posição narcisista. No entanto, neste reflexo fica evidenciada uma irrealidade, uma ilusão, um ideal distante de ser realizado.

Tal procedimento traduz a chamada “metáfora do abismo”, que expressa uma espantosa e imensa diferença entre o menino e o rio, entre a realidade e a arte, entre o real e o imaginário, apesar das possíveis analogias. Neste momento, os dois param e fazem mútua contemplação: “um menino bastante guenzo/ de tarde olhava o rio/ como se filme de cinema” e, vice-versa, o rio olha o menino no processo denominado por Lefebvre (1980, p.54) de “reflexo abissal: o mundo como espelho de si mesmo e a obra como espelho do mundo coincidem”. Mas neste encontro narcíseo, cada um mergulha no próprio mundo: o menino, na sua realidade severa e estática; a arte, na sua irrealidade, fluidez e criação. Por este motivo, o discurso do rio nesta estrofe transmite uma sensação de estar parado ou de construir um abismo profundo de nostalgia, sentimento, lembranças num “variado cortejo/ de coisas vivas, mortas,/coisas de lixo de despejo” (p.137). Estamos diante do fascinante encontro entre a realidade pétrea e a fluidez da arte, num jogo antitético gerador de energia e força produtora do poético e, portanto, de imagens encantadoras que realizam a criação de um mundo de significações.

## **2. Do nível narrativo ao fundamental**

De início, o caráter ficcional pode ser percebido uma vez que a voz anunciada pertence ao próprio rio Capibaribe, constituindo-se, portanto, numa prosopopeia. As situações vivenciadas pelo sujeito são as constatações experimentadas durante o percurso da sua nascente até o oceano, num jogo de ficção x realidade. Este dualismo traduz as duas faces da narrativa, uma vez que o rio expressa ficção e realidade ao mesmo tempo.

A realidade pré-existente do rio Capibaribe está nas experiências do personagem ficcional. Desde a nascente do rio, todos os espaços são citados: a lagoa da Estaca, Apolinário, Alto Sertão, estrada da Ribeira, Poço Fundo, Couro d'Anta, estrada da Paraíba, riacho das Éguas, ribeiro do Mel, terras de Limoeiro, Ilhetas, Petribu, o canavial, os rios citados, o Tapacurá, as usinas e sua problemática, São Lourenço, Ponte de Prata, Caxangá, Apipucos, Madalena, primeiras ilhas, os cais de Santa Rita, as duas cidades descritas. Estas paisagens e questionamentos formam a verdadeira história do rio Capibaribe.

Por outro lado, os personagens dessa narrativa são rios e homens. Porém, estes últimos não têm voz, são narrados pelo rio Capibaribe que, por sua vez, insere uma ideologia de caráter revolucionário a caminho do mar e de outras margens de vida. Porém, no final os rios alcançam o ideal, chegam ao grande mar, mas os homens ficam estacionados no mar de lama. A voz narrativa, depois de contar sua odisseia, interroga sua participação e ideologia neste fim de história e segue seu inexorável caminho. Contudo, ao partir, narra a história dessa gente por meio da sua experiência poética e narrativa e, nesta realização, revela a condição humana.

Esta ação praticada pelo sujeito poético não possui, evidentemente, a eficácia e o interesse, nem a transparência do discurso cotidiano. “O discurso literário não se dirige, em geral, a nenhum interlocutor preciso: no limite, dir-se-ia que ele se fala sozinho. Trata-se, ainda, de um sinal de gratuidade” (LEFEBVE, 1980, p.36). Por outro lado, o rio exprime a difícil travessia do homem sertanejo e questões sociais e históricas de Pernambuco e utiliza o próprio discurso para falar sobre este mundo.

Desta forma, a narrativa do rio Capibaribe apresenta duas faces: Ficção – a prosopopeia x Realidade – o mundo real do rio Cabiparibe.

### **3. Nível profundo**

O poema *O rio*, do poeta pernambucano, não ficou detido numa simples representação do mundo exterior, numa espécie de cópia de um espaço histórico-geográfico. O rio representa o Capibaribe, mas também conota uma visão de mundo sobre a concepção da própria criação literária. Destarte, ele transfigura um mundo real

e, como tal, deixou de ser apenas natureza e foi personificado, ganhou voz e pensamento, para também ser traduzido numa intencionalidade literária.

Esta intenção literária produz duas consequências apresentadas por Maurice-Jean Lefebve em *Estrutura do discurso da poesia e da narrativa* (1980, p.39): “A primeira, é que esta linguagem se designa a si mesmo na sua materialidade e que a obra se anuncia (e se denuncia) como obra de arte: toda a linguagem literária é necessariamente figurada; ela é o indício da sua própria materialização.” A esta realização metalinguística, este autor chamou também de conotação reflexiva, que consiste na “propriedade que advém ao discurso através da intenção literária, de se designar a si mesma enquanto discurso literário, enquanto literatura” (p.39).

A segunda consequência vai de par com esta materialização figurativa da linguagem. A obra chama para si novas significações, numa opacidade e pluralidade de interpretações. Esta polissemia abre possibilidade para uma plurissignificação, inclusive significar as coisas do mundo numa presença de um certo real que foi chamada de presentificação.

O poema narrativo do rio Capibaribe enuncia a denominada “conotação reflexiva”, quer seja pela intencionalidade literária, ou em todo conjunto metafórico que compõe o espírito do texto artístico. O rio é, antes de tudo, literatura. Porém, ao refletir-se, realiza a presentificação de um espaço geográfico e humano real. Presentifica, artisticamente, a história, a problemática econômica e social da bacia do rio Capibaribe. Nessa criação, existe um mecanismo denominado “realizante-irrealizante”, defendido por Maurice-Jean Lefebve ao comentar a fascinante posição da “imagem mental que parece ganhar uma certa consistência e dá a impressão de estar prestes a ‘realizar-se’” (p.12). E que, aplicado ao contexto do poema *O rio*, esse jogo entre o real e o imaginário é expresso no discurso da voz que enuncia uma verdade presente na bacia do Capibaribe. Todas as paisagens e todos os problemas formam a mais pura realidade e vivência. É história, ciência, verdade. No entanto, este real torna-se irreal quando narrado por um sujeito que é, artisticamente, o próprio Capibaribe. Este personagem principal narra poeticamente a história de heróis, dos rios e dos homens, seus companheiros retirantes, aventureiros. O rio representa uma espécie de Ulisses, vive sua odisseia imaginária e ao mesmo tempo real, num jogo “realizante-irrealizante” construtor de efeitos fascinantes, só encontrados no mundo da arte.

Tais efeitos são estabelecidos por níveis diversos e complexos mecanismos, o que provoca na obra literária um caráter de “duplo movimento: o primeiro, denominado centrífugo e pelo qual ela se abre ao mundo exterior e aos seus problemas e o segundo, centrípeto, tende, pelo contrário, fechar a obra sobre si mesma, a constituí-la como seu próprio fim e como seu próprio sentido” (p.14).

Na obra *O rio*, a constituição desse duplo movimento pode ser comprovada. Quando o discurso literário levanta as questões sociais do Nordeste, especialmente os problemas sofridos pela população ribeirinha do Capibaribe e regiões vizinhas, a obra produz um movimento centrífugo, levando os problemas da realidade à tona, num retrato realista. Nesse momento, a voz poemática deixa de lado a questão essencial da literatura e faz um desvio, aparente, do centro da questão do artístico. Neste movimento, o rio expõe o questionamento sobre a realidade humana daquela região, faz uma denúncia das condições de vida miserável e da escravidão que apodrecem aqueles homens:

E vi todas as mortes  
em que esta gente vivia:  
via a morte por crime,  
pingando a hora na vigia;  
a morte por desastre,  
com seus gumes tão preciosos,  
como um braço se corta,  
corta bem rente muita vida;  
vi a morte por febre,  
precedida de seu assovio,  
consumir toda a carne  
com um fogo que por dentro é frio.  
Ali não é morte  
de planta que seca, ou de rio:  
é morte que apodrece,  
ali natural, pelo visto.  
(MELO NETO, 1994, p.132/133).

Por outro lado, quando o discurso do rio usa o mundo real, apenas como um ponto de partida, para pensar na própria essência e no ser da arte, está diante do movimento centrípeto. Nesse momento, a arte é manifestada como o centro da existência do discurso do rio que dobra sobre si mesmo, em puro objeto de linguagem. É o instante denominado de materialização.

O discurso do rio Capibaribe traduz toda uma dialética em torno da criação literária, uma vez que na semântica fundamental do seu discurso, partindo do mais concreto para o mais abstrato, foi constatado que existe um jogo dialético entre Rio Capibaribe x Rio poético, História x discurso, Real x imaginário, Ciência x arte, Linguagem eficaz ou interessada x linguagem gratuita, Significado x Significante, Denotação x conotação, Transparência x opacidade, Movimento centrífugo x movimento centrípeto, Presentificação x materialização, Intencionalidade de comunicação (denúncia) x intencionalidade literária, Conteúdo x forma, Coletivo x individual. Sobre esse tema, Lefebvre (1980, p.47) argumenta que

[...] a literatura é precisamente o campo dialético que se desdobra entre estes dois pólos, entendendo por **dialética** o fato de que nenhum destes pólos existe separadamente, que um é necessariamente a condição do outro, e que a materialização e a presentificação estão numa estreita relação de solidariedade: são elas que, no espaço assim aberto, constituem a imagem.

Nessas constatações sobre os elementos de análise do discurso, o rio produz um questionamento essencial, que está numa categoria ainda mais abstrata do que a dialética apresentada: o motivo que levou a voz poética a encarnar-se em rio. E esta causa realiza um prazer inerente à arte moderna, uma vez que, nessa prosopopeia, o prazer artístico triunfa sobre o humano, num processo denominado de “desumanização”, em termos de Hugo Frierich em *Estrutura da lírica moderna* (1978, p.169):

Esta [a desumanização] se manifesta no abandono de estados sentimentais naturais, na inversão da ordem hierárquica, antes válida entre objeto e homem, deslocando agora o homem para o degrau mais baixo e na representação do homem partindo de um prisma que o fez parecer o menos possível com o homem.

Com fundamento nas observações do crítico, pode-se dizer que nesta obra de João Cabral de Melo Neto, *O rio*, está solidificada a simulação de uma renúncia ao humano.

Porém, a desumanização aqui presente constitui-se na renúncia do discurso humano, ou seja, àquela fala que constitui o instrumento da elite que se apossou das coisas e dos seres humanos para destruí-los em proveito próprio. Por esse motivo, a arte



se consubstancia no rio Capibaribe, “o cão sem plumas”, rio viajante, indigente, proletário, único ser capaz de ouvir o discurso dos outros rios, também operários, ouvir as dores daquele mundo de rios indigentes e homem desumanizados pela usura e pelo poder que a máquina afirma lhes proporcionar.

*O rio*, com o seu silêncio e harmonia, passa a representar um sábio poeta que não pertence ao mundo dos homens e, por isso, está isento de responsabilidades e críticas da realidade. E, no posto de sua margem, isenção e arte, pode contemplar o mundo poética e filosoficamente. De sua contemplação nasceram os versos do seu discurso-rio, nos quais a voz poética exprime o desacerto do mundo por meio das marcas estilísticas de seus versos, que refletem sobre a própria construção literária.

O nível discursivo do trabalho artístico cabralino evidenciou a irregularidade métrica dos versos do poema. Tal irregularidade metaforiza toda a disjunção de um mundo caótico e desumano observado por esse rio-poeta-filósofo. Ora, como poderia esse poeta expressar, por meio de versos marcados pela regularidade, ações e realidades tão estranhas e inconcebíveis para os olhos humanos? Qual seria a melhor maneira para exprimir em versos a desumanidade do próprio homem? Com certeza, o nosso rio-poeta-filósofo e, ao mesmo tempo, a própria arte em sua plena realização, transfigurou, com coerência, as imagens inusitadas que contemplou. Daí nasceu essa prosopopeia que, no seu estranhamento próprio da arte, presentifica uma realidade que poderia ser estranha se não fosse tão real. Tal concepção conduz ao célebre questionamento, a vida imita a arte, ou a arte imita a vida. Da primeira assertiva está patente um princípio certo e verdadeiro, a vida talvez seja muito mais estranha do que a arte. Por isso, as imagens aparentemente inusitadas do poema *O rio* exprimem o estranhamento do ser da arte, que não se presta a uma simples imitação da realidade, tem sua autonomia e singularidade. Ela existe e basta. Cabe ao homem, que se diz humano, contemplá-la e, neste encontro, resgatar sua humanidade perdida no deserto de sua modernidade imaginada e cheia de poder e conquistas. Quem sabe nesse encontro, o homem perceba que a sua maior vitória está dentro do seu próprio rio existencial, e que este talvez seja também um Capibaribe a cantar versos irregulares de uma desumanidade perdida? Neste reflexo o homem pode ter salvação e nem tudo está disperso.

Contudo, torna-se necessário esse mergulho no discurso-rio da linguagem para que se descubra o rio inexaurível do ser, sobre/para o qual Nietzsche (1950, p.608) escreve:

[...] ninguém pode construir em teu lugar as pontes que precisarás passar, para atravessar o rio da vida – ninguém, exceto tu, só tu. Existem, por certo, atalhos sem números, e pontes, e semideuses que se oferecerão para levar-te além do rio; mas isso te custaria a tua própria pessoa; tu te hipotecarias e te perderias. Existe no mundo um único caminho onde só tu podes passar. Onde levas? Não perguntes, segue-o.

Da mesma forma, *O rio* de João Cabral de Melo Neto, nos 960 versos que o compõem, procede por meio de raciocínios imagéticos toda uma metáfora viva da existência do homem e da natureza em geral. Na fala proferida para o ser humano, o rio o conduz a uma reflexão sobre todas as coisas e, como um filósofo, mostra as verdades de forma abstrata e concreta. Cabe aos homens efetivar essa conscientização.

## REFERÊNCIAS

- BÍBLIA SAGRADA.** Trad. Centro Bíblico de São Paulo. São Paulo: Ave Maria, 1981.
- CHEVALIER, J. & GHEERBRANT, A. **Dicionário de símbolos.** Trad. Vera da Costa e Silva et al. Rio de Janeiro: José OLYMPIO, 1990.
- FIORIN, J. L. **Elementos de análise do discurso.** São Paulo: Contexto, 2000.
- FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna.** Trad. Marise N. Curioni e Dora Ferreira da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.
- LEFEBVE, M.-J. **Estrutura do discurso da poesia e da narrativa.** Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Almedina, 1980.
- MELO NETO, J. C. **Obra completa.** Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.
- NIETZSCHE, F. W. **Obras completas.** Buenos Aires: Aguilar, 1950.
- SCHOPENHAUER, A. **Dores do mundo.** Trad. Assis Brasil. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.
- \_\_\_\_\_. **O mundo como vontade e representação.** Trad. Heraldo Barbury. Rio de Janeiro: Ediouro, s/d.

Artigo recebido em 07/09/2010

Aceito para publicação em 02/08/2011

## O NÃO-SENSE EM ANA CRISTINA CESAR E MARCOS SISCAR

### THE NONSENSE IN ANA CRISTINA CESAR AND MARCOS SISCAR

Annita Costa MALUFE<sup>70</sup>

**RESUMO:** As poéticas de Ana Cristina Cesar e de Marcos Siscar encontram-se em um importante ponto comum: o trabalho com o não-senso. Trata-se de um gesto arriscado de escrita, pouco frequente dentre as poéticas atuais, que aproximaria seus projetos das propostas das vanguardas artísticas do século XX. Para além de identificar ou valorar este gesto, o artigo analisa a composição de seus poemas levando-se em conta este trabalho com o não-senso enquanto modo de produzir um abalo na linguagem e, com isto, uma vertigem poética.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira contemporânea; Ana Cristina Cesar; Marcos Siscar; Não-senso; Sentido.

*ABSTRACT: The poetics of Ana Cristina Cesar and Marcos Siscar have an important common point: their work with the non-sense. This is a risky act of writing, uncommon among current poetry, which would approximate their projects to the artistic vanguards proposals of the twentieth century. More than identifying and valuing this gesture, the article analyzes the composition of their poems, taking into account this work with non-sense as a way to produce a language concussion and a poetic vertigo.*

*KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; Ana Cristina Cesar; Marcos Siscar; Nonsense; Sense.*

Poderia ser apenas uma escolha ao acaso, pinçar dois poetas significativos no cenário da poesia contemporânea brasileira. Entretanto, algo guiou este breve diálogo que traço aqui entre Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. Dois poetas que destoam de um certo modo mais acostumado de ser da linguagem e mesmo da poesia. Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar teriam em comum o fato de trabalharem com a linguagem de maneira a fazê-la sair um pouco dos trilhos, descarrilar. E ter em vista este movimento não implica pensar em termos históricos ou de época. Embora o contexto sempre esteja em jogo, penso mais em termos geológicos mesmo ou, ainda, topológicos: hoje,

---

<sup>70</sup> Pós-doutoranda (bolsista FAPESP). Pontifícia Universidade Católica de São Paulo (PUC-SP) – São Paulo – SP – Brasil – [annitacostamalufe@gmail.com](mailto:annitacostamalufe@gmail.com)

olhando para essas poéticas, é possível notar um certo tremor, uma certa força disruptiva, que se destaca de questões de época. É apenas esta intuição que operou em minha escolha.

Não gostaria, portanto, de pressupor uma leitura linear da história, que veria em uma poética uma espécie de superação da anterior ou um passo além – ou, ainda, veria passos atrás em certas propostas atuais por não serem de vanguarda ou por obedecerem ou não a ideologias vigentes etc. Ao contrário, se o contexto conta é porque ele está inevitavelmente presente, e atuante, tanto na produção quanto na recepção da poesia. E pode-se dizer ainda que, de tanto estar presente, o contexto não é um só, mas ele é coexistência de múltiplos contextos, sempre atuantes, sobrepostos, contaminando quem escreve e quem lê.

Então se delimitarmos um terreno, este da poesia dita contemporânea, dos anos 1970 para cá, e ainda um outro, o da produção brasileira, haveria diversos pontos notáveis no nosso relevo. E me proponho a explorar dois deles, a partir da sensação de que algo sobressai neles, independentemente de um juízo que diria se são mais ou se são menos contemporâneos, avançados, do que outros autores. Algo sobressai nas propostas de Ana Cristina Cesar e de Marcos Siscar que, como dizia, tem a ver com fazer a linguagem sair do eixo, ser abalada em suas bases, como se avançasse por lugares mais incertos e, talvez, proliferantes. É neste sentido que elegi um ponto mais forte, que ligaria a poética dos dois e que se refere a uma questão importante a ser considerada no nosso cenário atual da poesia, talvez não só brasileira: o trabalho com o não-senso, ou o não-sentido, ou ainda, o trabalho com o silêncio – entendido de um modo específico que vou tentar explicar aqui.

Este ponto em comum também pode justificar uma outra questão: o fato de não haver uma ligação óbvia ou evidente entre as obras de Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar. Trata-se de uma ligação até bastante disparatada, digamos. Pois há mais diferenças do que semelhanças entre os dois. Ana Cristina apareceu no cenário da nossa poesia em meados da década de 1970, no Rio de Janeiro, ligada aos poetas ditos “marginais”, à poesia de mimeógrafo. Teve vida curta, morreu aos 31 anos em 1983, depois de lançar seu único livro de poemas por uma grande editora, o conhecido *A teus pés*. Foi uma poeta bem desta transição, entre as décadas de 1970 e 80, que nem chegou a ver o fim da ditadura militar no Brasil.

Já Marcos Siscar – poeta do interior de São Paulo, nascido em 1964 – publica seu primeiro livro em 1999, ou seja, quase na virada do século XX. É nos anos 2000 que sua poesia começa a ganhar mais força e a ficar mais conhecida. O seu livro mais conhecido, e que reúne três livros anteriores seus, é o *Metade da arte*. E foi publicado em 2003. Depois, Siscar lançou mais dois livros de poesia (o último no ano passado) e, hoje, é um poeta que está em plena atividade e que possui ainda intensa atuação no meio universitário da crítica literária. Sua poesia surge, assim, numa época bem diferente daquela de Ana Cristina, com o Brasil em pleno processo democrático, neoliberal e, ainda, em um mundo pós-queda do muro de Berlim, já tomado pelas novas mídias, invadido pela Internet, pela intensificação da cultura de mercado, por toda essa aceleração que talvez fosse impensável na década de 70.

Então, para começar, a época de cada um é bem diversa, 20 anos separam suas produções; e quando Ana Cristina morreu, Siscar ainda estava longe de publicar seu primeiro poema. Por outro lado, isto tampouco desemboca numa relação de filiação. Marcos Siscar, que veio depois, não se insere em uma linha ou escola que poderíamos associar como vinda de Ana Cristina. Na realidade, Marcos Siscar não se insere em escola alguma, como talvez seja o caso da maioria dos poetas que escrevem a partir da década de 80. E mesmo Ana Cristina não fez escola, e não se inseriu em escola alguma. No entanto, há quem diga que a poesia marginal dos anos 70 foi um dos últimos movimentos no cenário da poesia – neste sentido de um grupo organizado e com uma proposta coletiva mais clara – e Ana Cristina fez parte deste grupo, no início. Mas sua poesia foi logo se distanciando do senso comum de sua geração e criando um estilo próprio, bastante diferenciado.

Mesmo se considerássemos um estilo “Ana C.” ou “marginal”, este tampouco seria o que mais se aproximaria da escrita de Marcos Siscar. São propostas bem diversas, bem singulares, em termos estilísticos. Mesmo as referências poéticas e literárias de cada um são bastante diferentes. Ana C. fez seu *Master* em tradução na Inglaterra, estudava Katherine Mansfield, Sylvia Plath, Emily Dickinson, Walt Whitman, gostava da literatura *beat*, que era moda na sua geração. Era mais próxima da literatura de língua inglesa. Já Siscar está mais ligado a referências francesas; também é tradutor, mas do francês, fez o mestrado sobre a poesia de Tristan Corbière e seu doutorado na França, com o poeta Michel Déguay, sobre a retórica do filósofo Jacques

Derrida. Suas referências são mais próximas da poesia francesa, Baudelaire, Rimbaud, Mallarmé, Valéry e Samuel Beckett, por exemplo.

Porém, a despeito das grandes distâncias, há referências comuns aos dois. Como a poesia ou o cânone moderno mais universal, a leitura de Baudelaire, Mallarmé e de poetas modernos em ambos; e, ligada a isto, a relação forte com o modernismo brasileiro, em especial Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade. Há ainda, nos dois, uma proximidade com a filosofia mais contemporânea, naquilo que a filosofia serve de aliada para se pensar a literatura. Ana C. conhecia alguns escritos de Derrida, filósofo que Siscar estuda, e lia outros filósofos franceses, como Gilles Deleuze, Michel Foucault, Roland Barthes, pensadores do século XX que surgiram depois da onda estruturalista (de Lévi-Strauss ou Saussure), já questionando o estruturalismo. E Ana C. se interessava por eles e por pensar o estatuto da poesia e da linguagem e escrevia ensaios sobre isto, assim como Siscar. Encontramos em ambos, assim, uma atividade reflexiva sobre a poesia, que acompanha a escrita. Ou ainda: um fazer poético que se dá nessas duas frentes: a teórica, na reflexão sobre poesia, e a prática, na escrita dos poemas. Este é um traço que podemos encontrar nos dois poetas, sendo que em ambos esta reflexão se dá a partir de estudos antenados com o pensamento filosófico contemporâneo, pós-estruturalista, na direção de buscar uma atualidade de pensamento sobre a poesia.

Há pontos em comum que podemos encontrar entre Siscar e Ana Cristina, mas digamos que não há nada muito evidente ou direto, que os ligaria obrigatoriamente. A conexão que traço entre suas poéticas deu-se em minha leitura a partir do contato que travei, inicialmente, com a poesia da Ana Cristina Cesar.<sup>71</sup> E, logo aí, a intuição de que, em seu projeto poético, havia um forte questionamento da linguagem e do que “é” ou o que “pode ser”, ou vir a ser, a poesia. Talvez esta seja uma atitude característica de um determinado modo de se enxergar a poesia desde o século XX: este de que a poesia é algo que leva a língua a um certo limite, que a põe em questão – ou até, como diz Octavio Paz (1974), a poesia que é **crítica** por definição, sendo ela mesma uma crítica e uma autocrítica da própria poesia. Pode-se dizer que Ana C. se destaca no grosso de seus colegas de geração justamente neste sentido de questionar radicalmente a própria

---

<sup>71</sup> Em meu mestrado, *Territórios dispersos: a poética de Ana Cristina Cesar* (Annablume/ Fapesp, 2006) e, em seguida, em meu doutorado, *Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar* (Ed.7Letras/ Fapesp, 2011), no qual discuto mais detalhadamente as ideias aqui desenvolvidas.

natureza da linguagem, colocando em jogo na poesia o estatuto mesmo do sentido. É este o gesto que salta em sua proposta, numa poesia que se fará na beirada do não-senso, na ruptura com a comunicabilidade e a significação geral das palavras.

Octavio Paz, em *Los hijos del limo*, diz que a tradição moderna é justamente a tradição da ruptura. É a repetição do gesto de interromper o que vinha para recomeçar o novo; e que este seria um gesto moderno, vindo desde o romantismo, que encontrará seu auge nas vanguardas artísticas do início do século XX. Digamos, portanto, que há nas propostas de Ana C. e Siscar uma atitude de escrita que ecoa esta ruptura, trabalhando arriscadamente com as palavras, uma vez que as levam no limite da significação – portanto, na fronteira de seu próprio colapso. A experiência que talvez emerja daí, na leitura, seria uma espécie de ausência de chão mais firme, de vertigem, ou mudança de contornos fixos. Tal vertigem pode ser um pretexto para aproximarmos poetas tão distintos e é ela que tenho em vista ao focar a questão do não-senso em suas poéticas.

Ana Cristina Cesar (1999b, p.267) dizia assim: “Você pode ter lido um ou dois [poetas] e já sacar o que é poesia: que a poesia é um tipo de loucura qualquer. É uma linguagem que te pira um pouco, que meio te tira do eixo”. Então a experiência de ler um poema pode ser isto: adentrar em um lugar meio inesperado, que te tira do eixo, que te desequilibra, abala tuas sensações, tuas convicções do real. O caminho escolhido por Ana Cristina para fazer isto é curioso, porque ela não abre mão completamente da dita “realidade”, ela não abre mão do registro cotidiano, das palavras do dia-a-dia, das vivências banais, dos clichês. Ela não só não abre mão, como escolhe partir de dentro desse universo comum, corriqueiro, para cavar este abismo, esta vertigem. O caminho que ela escolhe não é mais o da ruptura radical, como era nas vanguardas do início do século XX: ela não opta por “chocar”, rompendo completamente com a significação das palavras, como nos poemas futuristas ou dadaístas, como também não opta por uma poesia hermética ou extremamente técnica ou formalista, como no caso das correntes mais racionalistas, o abstracionismo, mais tarde o construtivismo, nas artes, e o concretismo, na poesia. Embora haja bastante erudição em seus textos, é curioso que os sentidos não dependem, para acontecerem, de uma chave de leitura que a referência erudita poderia nos fornecer. Seu projeto poético era o de sugerir uma experiência de leitura apartada de referenciais da memória. Espécie de leitura “desmemoriada” – ainda que ela escrevesse, sim, a partir de diversas referências literárias e pessoais.

O caminho que ela escolhe é parecido com o tom geral de sua geração, que partia da proximidade poesia e vida, valorizando o registro do cotidiano na poesia, a opção por um vocabulário coloquial e muito oralizado, vocalizado, muito colado na fala, na vivência cotidiana das palavras. Ela opta, ainda, pela escrita próxima a gêneros íntimos, como a de cartas e diários, e pela voz sempre em primeira pessoa. Este é um traço de sua época também. Como aponta Viviana Bosi (2010), o projeto da poesia dita marginal dialoga com o projeto contracultural das vanguardas da segunda geração, por exemplo o nosso neoconcretismo, Lygia Clark, Hélio Oiticica e mesmo Ferreira Gullar (em seus escritos críticos); projeto que se colocava enquanto antiarte no sentido do desfazimento dos limites entre arte e vida, expandindo um campo no outro e acabando com os limites da página do poema – assim como nas artes plásticas acabava-se com o limite da moldura. Ana C. está nesse contexto, mas o que será curioso é a distância que sua poesia tomará da dos outros poetas de sua geração, indo mais longe no questionamento dos limites não só da poesia, mas da própria linguagem. E tal distância acontece principalmente pela quebra na comunicabilidade do poema; aposta que Ana C. acaba fazendo praticamente sozinha no cenário de sua geração.

É esta quebra da comunicabilidade que ecoa mais radicalmente o gesto de ruptura das vanguardas. Em alguns momentos, talvez possamos encontrar algo neste sentido em Waly Salomão, mas de modo não generalizado em seu projeto poético mais amplo. Isto é, embora em Waly haja experimentações que arriscam arrancar o chão do significado e da comunicação, muitos de seus poemas se apoiam nos significados por eles construídos. Ainda que esta significação venha carregada por múltiplos desvios ao longo do poema e por uma linguagem excessiva, transbordante, ela é traço marcadamente constitutivo do poema. Isto é, o poema “diz”, “quer dizer” algo, e este algo é fundamental para o sentido de fato acontecer ao se ler muitos dos textos de Waly Salomão.

É diferente do que ocorre em Ana Cristina. Como também daquilo que ocorre em Marcos Siscar – que, assim como ela, me parece dos poucos autores, dentre a sua geração, aquela dos anos 1990 e 2000, que arrisca a linguagem nesta beirada do sentido com o não-sentido. Se há em ambos um trabalho com o não-senso e com a vertigem que a leitura pode extrair disto, em ambos, isto não implica em fazer uma poesia formalista, nem hermética ou erudita, que demande decifração, tampouco uma poesia que seja *non-*



*sense* por inteiro, abrindo mão completamente dos significados das palavras, como acontecia, por exemplo, nos poemas dadaístas ou mesmo surrealistas, no início do século XX. O que gostaria que notássemos nesses poemas de Siscar e de Ana C. é como eles operam uma espécie de ataque aos significados das palavras e à significação mais geral do poema; como neles temos um desfazimento de significações, uma desmontagem da função comunicativa da linguagem que opera discretamente. Uma quebra sutil se infiltra nas palavras a partir de pontos em branco, não nomeáveis, que operam conjuntamente à doação de sentido. Esta quebra é tão discreta que, muitas vezes, podemos até acreditar que, por trás de seus poemas, Ana C. e Siscar contam-nos histórias, de fato, guardam, verdadeiramente, segredos e enigmas.

No caso de Ana Cristina, isto se dá a partir do cenário íntimo, em textos que parecem derivados da forma-diário ou da forma-carta. Ela brinca com a questão do segredo íntimo, com a violação da correspondência ou o diário alheio. Mas curiosamente esta violação não descobre nada, ela é uma falsa violação:

21 DE FEVEREIRO

Não quero mais a fúria da verdade. Entro na sapataria popular.  
Chove por detrás. Gatos amarelos circulando no fundo.  
Abomino Baudelaire querido, mas procuro na vitrina um  
modelo brutal. Fica boazinha, dor; sábia como deve ser, não tão  
generosa, não. Recebe o afeto que se encerra no meu peito. Me  
calço decidida onde os gatos fazem que me amam, juvenis,  
reais. Antes eu era 36, gata borralheira, pé ante pé, pequeno  
polegar, pagar na caixa, receber na frente. Minha dor. Me dá a  
mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta, querida, escuta. A  
marcha desta noite. Se debruça sobre os anos neste pulso. Belo  
belo. Tenho tudo que fere. As alemãs marchando que nem  
homem. As cenas mais belas do romance o autor não soube  
comentar. Não me deixa agora, fera. (1999a, p.106).

Este é um poema de *Cenas de abril* (seu primeiro livro que foi lançado em 1979 em edição caseira e depois retomado em *A teus pés*), de uma série de poemas que trazem essas datas no título, como ele, como se fossem páginas arrancadas de diários. Na última série, intitulada “A teus pés” mesmo, publicada em 1982, esses diários estão mais recortados, mais misturados com os poemas. Então mantém-se o tom de diário e de carta mas tem-se textos mais fragmentários ainda e com outras formas – muitos deles também são poemas em prosa, ou são um misto de poema com poema em prosa, como por exemplo, “Duas antigas”, poema em duas partes:

I.

Vamos fazer alguma coisa:  
 escreva cartas doces e azedas  
 Abre a boca, deusa  
 Aquela solenidade destransando leve  
 Linhas cruzando: as mulheres gostam  
 de provocação  
 Saboreando o privilégio  
 Seu livro solta as folhas

Aí então ela percebeu que seu olho corria veloz pelo museu e só parava em três, desprezando como uma ignorante os outros grandes. E ficou feliz e muito certa com a volúpia da sua ignorância. Só e sempre procura essas frases soltas no seu livro que conta história que não pode ser contada.

Só tem caprichos.

É mais e mais diária

– e não se perde no meio de tanta e tamanha companhia.

II.

Eu também, não resisto. Dans mon île, vendo a barca e as gaivotinhas passarem. Sua resposta vem de barca e passa por aqui, muito rara. Quando tenho insônia me lembro sempre de uma gaffe e de um anúncio do museu: “to see all these works together is an experience not to be missed”. E eu nem nada. Fiz misérias nos caminhos do conhecer. Mas hoje estou doente de tanta estupidez porque espero ardentemente que alguma coisa... divina aconteça. F for fake. Os horóscopos também erram.

Me escreve mais, manda um postal do azul (eu não me espanto).

O lugar do passado? Na próxima te digo quem são os 3, mas os outros grandes... eu resisto.

Não fica aborrecida: beijo político nos lábios de cada amor que tenho. (1999a, p.56-57).

Porém, já houve quem avaliasse a poesia de Ana C. como sendo absolutamente *non-sense*, como se ela lançasse mão do recurso da escrita automática surrealista, escrevendo ao sabor do acaso e sem construção ou projeto algum. Porque o efeito que ela consegue é mesmo este, o de um texto espontâneo, e conduzido por um fluxo inconsciente. Mas a partir dos textos teóricos dela e, posteriormente, com nosso acesso aos rascunhos da poeta, sabemos o quanto sua escrita era trabalhada, o quanto ela prezava a construção dos poemas, reescrevendo-os várias vezes, rasurando, jogando

muita coisa fora e trabalhando bastante em cima dos rascunhos. Havia, portanto, um projeto de escrita por trás, uma pesquisa, e não um gesto aleatório, espontâneo.

Esta atmosfera de segredo que sentimos nestes poemas é a atmosfera presente em toda a sua obra. Como vemos aqui, as informações não estão muito claras, elas vêm meio nubladas, não conseguimos saber exatamente a que ela se refere. Ao mesmo tempo, o tom é absolutamente íntimo, próximo, as palavras são cotidianas. É como se houvesse uma história correndo por trás, mas que estaria como que pressuposta pelo interlocutor do poema. O poema fala a alguém e parece que este alguém sabe do que ele está falando, de modo que aquele que escreve, o remetente, nem precisa entrar em detalhes e nomear tudo. Ele fala com meias palavras, ele salta de um assunto para o outro.

Esses saltos são um recurso típico do estilo de Ana Cristina. Trata-se de uma escrita feita de fragmentos justapostos, recortes, retalhos. Alguns teóricos já disseram isto, como por exemplo Ítalo Moriconi (1996) ou Flora Süssekind (1995), referindo-se à presença de trechos de outros autores nos poemas de Ana C., de modo que ela faria como que uma colcha de retalhos, um *patchwork* de outros autores. Flora destacou, em seu ensaio *Até segunda ordem não me risque nada*, por exemplo, a “poesia-em-vozes” de Ana C., isto é, criação de uma voz própria que se faz a partir do registro, recorte e incorporação de múltiplas vozes de outros. Ana Cristina captava falas de outros autores como captava falas de passantes na rua, de conversas com seus amigos, ou de cartas suas, de cadernos e anotações seus ou poemas anteriores de sua autoria... Assim o material bibliográfico, literário, que ela utiliza, ou seja, as intertextualidades que percorrem seus poemas, compõem sua voz do mesmo modo que o material cotidiano. Ela trabalhava com um material vocal múltiplo que ela recortava e rearticulava, reutilizava. Eram as pequenas peças para montar seus poemas.

Podemos lembrar que este é um procedimento típico das vanguardas artísticas, algo que talvez tenha começado com os dadaístas, que propuseram a colagem como método de composição literário e também artístico.<sup>72</sup> Em seguida, Apollinaire – poeta que inspirou bastante os surrealistas e que se dizia cubista – e também T. S. Eliot e Pound vão compor seus poemas a partir desse procedimento de recorte e justaposição de

---

<sup>72</sup> É exemplar neste sentido o poema-receita de Tristan Tzara “Para se fazer um poema dadaísta” (TZARA, 1996, p.228-229), em que ele ensina que se recorte uma notícia de jornal, para depois se sortear e colar as palavras ao acaso.

fragmentos. Fossem fragmentos de cenas, como *flashes* recolhidos na cidade, fossem trechos de outros autores, a ideia era compor o poema rearranjando pedaços, e deixando este aspecto de composição quebrada, lancetada, um todo quebrado, que já não pode ser unificado, que não é harmônico, que se mostra enquanto montagem, junção de disparates.

Assim, este é o projeto que ecoa nos poemas de Ana Cristina. E o corte-colagem é um dos seus principais procedimentos de escrita. Por exemplo no primeiro poema citado, “21 de fevereiro”, há trechos de um poema de Baudelaire (1964, p.200-202), “Recolhimento”, de *Les fleurs du mal*, em “fica boazinha, dor; sábia como deve ser” e “Minha dor. Me dá a mão. Vem por aqui, longe deles. Escuta, querida, escuta. A marcha desta noite”. São trechos que ela arranca do poema de Baudelaire e incorpora em seu texto, citados quase que literalmente.<sup>73</sup> Neste mesmo poema, tem-se ainda a referência a Manuel Bandeira, em “Belo belo” – título do livro e do poema de Bandeira. Aqui, o “tenho tudo quanto quero” do verso de Bandeira vira “tenho tudo que fere” em Ana.

Vemos que ela toma esses pedaços como fragmentos independentes, ela rearranja-os com outros fragmentos de textos seus – e já não importa tanto se era Baudelaire ou Bandeira que estavam ali, pois eles ganham novos sentidos no texto que ela compõe. Diferentemente do que ocorre em outros poetas, por exemplo Ezra Pound, em Ana C. o leitor não precisa necessariamente conhecer os textos de Bandeira ou de Baudelaire para que seu poema faça sentido. Ela mesma defendia este tipo de leitura, que fosse desatrelada das referências – fossem elas eruditas, fossem de sua vida pessoal ou da vida pessoal de qualquer outro autor. Importava, para ela, que a leitura fosse um campo livre em que novas ligações pudessem ser disparadas. “Ler é meio puxar fios, e não decifrar”, dizia (1999b, p.264). Ler é puxar seus próprios fios, suas próprias malhas de relação, é ser tomado por malhas inesperadas, que se fazem antes mesmo de qualquer decifração. A vertigem relaciona-se com este tipo de leitura, portanto, que é uma experiência de puxar seus próprios fios e cair nas malhas do poema, sem garantias.

Ao contrário desta leitura que “puxa fios”, aquela que decifra seria a que faz do poema um objeto desmontável, buscando as fontes de cada uma de suas peças, visando preencher todas as lacunas, as entrelinhas. Nomeando as fontes, achando as

<sup>73</sup> Como nos versos: “*Sois sage, ô ma Douleur, et tiens-toi plus tranquille.*”; “*Ma Douleur, donne-moi la main; viens par ici,/ Loin d’eux.[...]*” e “*Entends, ma chère, entends la douce Nuit qui marche.*”.

significações, as supostas mensagens, para que nada fique muito indeterminado, vagando solto por aí. Com este tipo de leitura-decifração de entrelinhas, foge-se da possibilidade do efeito de vertigem – que é uma vertigem da não-nomeação e justamente da falta de chão ou da falta de forma. A memória, as referências, os pontos de origem são solos supostamente firmes, que nos asseguram a explicação, a função, o lugar ao poema. Ao mesmo tempo, há a ilusão do desvendamento, pois de algum modo, quando os pedaços de Bandeira ou Baudelaire, ou Walt Whitman etc., são recortados e incorporados no poema de Ana C., eles já se tornaram outra coisa, já ganharam outras forças e outras formas. De modo que descobrir de onde as peças foram retiradas é apenas aparentemente um desvendamento. O mesmo pode ser dito acerca das experiências pessoais da autora. Os fatos vividos, ao serem recortados e remodelados no poema, já se tornam outra coisa, não são mais fatos meramente pessoais: “Se você conseguir contar a tua história pessoal e virar literatura, já não é mais a tua história pessoal, já mudou” (1999b, p.262), diz Ana Cristina.

Notemos ainda que, para além da colagem de trechos vindos de outros lugares – trechos de textos seus ou de textos de outros, trechos de conversas etc. –, o procedimento de corte aparece em Ana C., ainda, para interromper, quebrar a fluência da oração. Isto é, criar um buraco, um vazio, no meio dela. Criar aquilo que ela chamará de não-dito. O poema citado “Duas antigas” é bem exemplar no que se refere à criação de não-ditos, pois ele é cheio de interrupções e de supostos enigmas. É como se ela suprimisse substantivos, nomes, verbos ou conectivos que poderiam deixar os significados do poema claros e distintos. Desde o título, temos uma supressão – duas antigas o quê? – e, em seguida os “três” e os “outros grandes” que aparecem e que não sabemos o que são. Três quadros, talvez? Na parte II ela até brinca: “na próxima te digo quem são os 3, mas os outros grandes... eu resisto.”

O leitor fica com uma atmosfera de segredo, e ao mesmo tempo, de tom íntimo entre amigos ou entre amantes, acentuado pelo fato de que o poema tem o tom de uma carta. Assim, esta remissão a objetos e fatos que não estão explícitos, que são brevemente apenas sugeridos, constrói a impressão de que o interlocutor sabe do que o remetente está falando. No entanto, como vemos aqui, o assunto é um tanto banal. Não há nada de muito extraordinário nele, pelo contrário. Trata-se de questões íntimas, cenas do cotidiano comum que são desmontadas, desarticuladas e esburacadas pelos cortes.

Qual seria a graça de restituir essas peças que foram retiradas, buscando completar entrelinhas?

Para Ana C., o não-dito é diferente da entrelinha. Ele remete a esta leitura do “puxar seus próprios fios”, enquanto que a entrelinha pertence à leitura-decifração. É possível encarar-se os vazios, os lapsos de um poema como sendo entrelinhas, a serem decifradas, ou como sendo não-ditos. E o não-dito é um silêncio que permanece enquanto silêncio, é um lapso que não remete a nada. Ele está aí para ser vivenciado enquanto silêncio, lapso sem solução possível no terreno da linguagem e da significação. Ela considerava que seu livro *A Teus Pés*: “conta com alguma coisa que não foi dita [...] mas enquanto questão literária. Na literatura sempre haverá alguma coisa que escapa” (CESAR, 1999b, p.260).

Minha sugestão é a de que os sentidos dos poemas de Ana Cristina dependem de que encaremos esses lapsos como não-ditos, e não como entrelinhas. Lapsos enquanto pontos de silêncio irreduzíveis à nomeação. Ou seja, que vivenciemos este corte enquanto corte, de fato: rupturas no chão da significação. Elemento que, a partir de uma formulação do filósofo Gilles Deleuze, opto por chamar de não-senso. Vale remarcar aqui que, em Deleuze, como vê-se especialmente em *Lógica do sentido*,<sup>74</sup> sentido e não-sentido dão-se conjuntamente, ou seja, não estão em oposição. O não-senso é antes o marco zero do sentido, a possibilidade mesma da criação de sentidos renovados. Isto porque o sentido é, por si, sempre criação de sentidos – e não desvendamento ou escavação. É preciso que sejamos forçados, diante de um corte, um lapso, a criar sentidos. O sentido, para Deleuze, é sempre uma emergência, um efeito que se dá em tempo real e a cada vez. Não há sentidos preexistentes, jamais: é da natureza do sentido ser irrupção, estreia. E isto não apenas no poema, na literatura; embora aí tenhamos esta sina do sentido expressando-se de modo muito mais evidente. De modo que desvendar as histórias banais que estão por trás dos poemas de Ana C., as fontes dos trechos retirados de outros autores, não nos aproximaria de uma suposta significação mais verdadeira do poema. No máximo, descobrem-se fontes pessoais ou então, como vimos

---

<sup>74</sup> O conceito de sentido enquanto efeito incorporal dando-se nos corpos, enquanto uma força dando-se na fronteira entre os corpos e a linguagem, é trabalhado por Deleuze desde *Diferença e repetição* (1968) e, mais especificamente, em *Lógica do sentido* (1969). No entanto, ele permeia todo seu pensamento filosófico. Não teríamos como desenvolver o conceito aqui, apenas saliento que é desta concepção que parte minha leitura. O importante, para o momento, é retermos esta emancipação do sentido das dimensões puramente linguísticas – com o que sentido e significado tornam-se instâncias de naturezas completamente distintas.

nos poemas de Baudelaire e Bandeira aproveitados por Ana C., é-se remetido a outros poemas que possuem seus universos também e que não necessariamente esclarecem ou desvendam melhor o poema que deles se apropriou.

Isto porque os poemas de Ana Cristina encarnam uma separação mais nítida entre significado e sentido do que grande parte de nossa poesia recente, de sentidos ainda bastante apegados à significação. Em Ana C., os sentidos do poema não coincidem com suas significações. Os sentidos vão muito além das significações, muito além do isto quer dizer aquilo e de uma possível paráfrase do poema. Tal característica, certamente, poderia ser atribuída à poesia em geral (e mesmo à linguagem em geral, se partirmos do conceito de sentido tal como Deleuze o formula). Contudo, a sugestão é a de que a poesia de Ana C. pertence a um grupo de poéticas em que este caráter fica mais explícito. Seu poema não pode ser resumido em uma ideia central, um conceito ou uma mensagem que aglutinaria os elementos a seu redor. Não há o que o poema “quer dizer” – senão ficaríamos com histórias pequenas, banais, apenas.

No lugar de um conteúdo ocultado, o que se tem é a forma do segredo tornada sensível. O poema encarna o contorno do segredo. Um contorno vazio. Ana C., em um poema publicado postumamente, fala do inconfessável que deseja tomar forma, que vira forma no poema. E é o inconfessável então que vira forma, sintaxe, ritmo, é ele que se expressa, deixando de ser conteúdo para se tornar contorno:

discurso fluente como ato de amor  
incompatível com a tirania  
do segredo

como visitar o túmulo da pessoa  
amada

a literatura como clé, forma cifrada de falar da paixão que não pode  
ser nomeada (como numa carta fluente e ‘objetiva’).

a chave, a origem da literatura  
o ‘inconfessável’ toma forma, deseja tomar forma, vira forma

mas acontece que este é também o meu sintoma, ‘não conseguir falar’  
= não ter posição marcada, idéias, opiniões, fala desvairada.  
Só de não-ditos ou de delicadezas se faz minha conversa, e para não  
ficar louca e inteiramente solta neste pântano, marco para mim o  
limite da paixão, e me tensiono na beira: tenho de meu (discurso)  
este resíduo.

Não tenho idéias, só o contorno de uma sintaxe (= ritmo). (CESAR, 1999c, p.128).

Na poesia de Marcos Siscar podemos encontrar um movimento próximo a este. Se Ana C. defende o não-dito na superfície do poema, este que ela chama de “não-dito enquanto questão literária”, Marcos Siscar vai trabalhar com o que “não se diz” – título de um de seus livros, publicado pela primeira vez em 1999 e posteriormente incluído em *Metade da arte*. Ao abordar sua poesia, tenho mais em vista esse livro e, particularmente, os poemas mais recentes aí incluídos: os que pertencem à última série que dá nome ao volume “Metade da arte”, os de um pequeno livrinho anterior *Tome seu café e saia*, de 2002, e aos de *Não se diz*.<sup>75</sup>

Nesses poemas de Siscar, de *Metade da arte*, nota-se logo um predomínio do verbo dizer. E, ao mesmo tempo, a constância dessa atmosfera do “não se diz”. Há, por um lado, um transbordamento do dizer, as palavras numa espécie de excesso, de palavrório; e, por outro, a impressão de que há muita coisa não-dita ou muita coisa que “não se diz” sobrando por debaixo ou por entre as palavras. É curiosa esta sensação, de poemas tagarelas, que falam e falam, mas ao mesmo tempo parecem não dizer muita coisa, pois não estão sendo explícitos. É quase o “falar falar e não dizer nada”. O poema “Psicanálise caseira” parece se referir diretamente a isto: “há coisas de sobra que não se dizem/ há coisas que sobram no que se diz/ nossa miséria é uma alegria de palavras?” (SISCAR, 2003, p.69).

Ao longo dos poemas de Marcos Siscar, temos momentos em que algo está efetivamente sendo “dito”, como aqui. Ou seja, em que uma significação parece aglutinar ou organizar os elementos do poema. Como no caso deste “Psicanálise caseira”, o sentido do poema depende de uma significação mais forte, há uma mensagem que sobressai e conduz a leitura. Entretanto, em sua poesia há de fato muita coisa que “sobra” no que se diz e “coisas de sobra que não se dizem” rondando os versos. Coisas que dão aos poemas muitas vezes um ar meio difícil ou, até mesmo, hermético. Assim como em relação à Ana Cristina, há leitores que consideram a poesia de Siscar difícil e, não raro, confundem-na com um excesso de hermetismo ou de erudição. O fato de Siscar, por exemplo, ser ligado ao estudo da filosofia, faz com que

<sup>75</sup> Poderíamos observar que o trabalho com o não-dito ou não-senso é mais intenso nos poemas reunidos em *Metade da arte* do que nos livros posteriores de Siscar, como *O roubo do silêncio* (2006) e *Interior via satélite* (2010). Entretanto, não teremos como analisar essas diferenças nos limites deste estudo.



alguns de afastem de sua poesia por achar que, para entendê-la, seria necessária alguma chave filosófica.

A constatação de ilhas de não-senso em sua poesia, no entanto, é algo que vai na contramão desta percepção, levando-nos à ideia de silêncios, vazios ou lapsos que pedem para permanecer sem nomeação ou explicação. O não-senso irromperia justamente aí, nesses momentos de impossibilidade de nomear, de designar ou significar. O não-senso irrompe e quebra a comunicabilidade do poema, rompe a função habitual da linguagem e força a emergência de sentidos, sempre múltiplos e não restringíveis à dimensão linguística. Vejamos esses poemas da série “Metade da arte” (2003):

diante de si estas palavras e não outras  
 a boca disse e dirá e não terá sido pouca  
 palavra sequer a sua não há conserto ou  
 festa apenas você isso muito me espanta  
 e o coração sem memória desperta  
 para o que não se deu ora tudo  
 que não se deu se pode dizer dizer não  
 se faz com fatos ah alegria da negação  
 todas as vezes que morri pergunte ao pó  
 o que direi da sua voz não sobra  
 nada senão a atenção do gesto o corte  
 um ícone da privação do fluxo enquanto  
 olhos inundados por humores de urina  
 virão romper o nosso pacto de silêncio  
 e então meus braços farão o nó da  
 proximidade aflita diga quantas vezes  
 sua boca me destilou delírios quantas  
 vezes um gemido nos salvou um mundo (p.8)

O que você quer me dizer me diga  
 na sua frente sou um puro espelho  
 um espelho só seu eu o aparo  
 pelos ombros me diga o que fazer  
 o que fazer para tirar a sua dor  
 como viver diante de sua dor não  
 me diga o que eu sou resposta  
 para a pergunta é sua voz inaudível  
 me diga o que sou o que lhe quero  
 como dividir a sua dor me diga  
 me abrace não me deixe agora vá (p.16)

Diversos procedimentos são responsáveis por esta sintaxe desconcertante nos poemas. O não-senso em Marcos Siscar também é cavado, como em Ana C., com o

excesso de cortes, mas que se dá, como vemos, de outros modos. Há fragmentos colocados em fluxo, encadeados na corrente sintática. Siscar usa bastante dos *enjambements*, recurso da poesia tradicional que consistia em emendar um verso no outro, fazendo uma frase maior do que a métrica do verso, e portanto fazendo a frase continuar no verso seguinte. Embora aqui não tenhamos uma poesia metrificada, temos este recurso de fazer com que a frase seja interrompida pela quebra de linha e prossiga no verso seguinte. A continuidade da frase é então quebrada pela mudança de linha. E, ainda, ao mesmo tempo em que a frase é cortada, continuando no verso seguinte, o verso também é cortado e outra frase é iniciada no meio dele. Às vezes palavras acabam ficando soltas e orações parecem rompidas na metade, sem se concluir. E tem-se como resultado versos que sozinhos soam sem pé nem cabeça, como: “palavra sequer a sua não há conserto ou”. É preciso ler mais de uma vez o poema para que se note que, no meio de uma aparente desconexão, há diversas significações que subsistem. Muitas delas falam sobre a própria poesia se fazendo, como por exemplo em: “da sua voz não sobra nada senão a atenção do gesto o corte, um ícone da privação do fluxo”. É o próprio poema se referindo ao movimento que o constitui: a dinâmica entre o fluxo, sintático, rítmico, e o corte, que priva a fluência, que a estanca.

Mas o poema não pode simplesmente ser traduzido por mensagens ou significações. Há coisas que sobram no que se diz. Ele é a ciranda dessas sobras. E seu sentido depende dessas cirandas. Trata-se de um sentido que se cria nesta fronteira com o não-senso. A palavra ciranda, neste caso, não é casual. Um dos procedimentos bastante presentes nestes poemas de Siscar é o procedimento de repetição. Pode ser a repetição de palavras, de sonoridades, mas pode ser, ainda, a repetição de expressões inteiras ou orações, que são retomadas em *loop*, reiteradas, e parecem conferir ao poema um movimento em espiral. São cirandas descentradas, pois não temos repetições que se dão como na poesia tradicional, com o paralelismo ou o uso do refrão – casos em que temos um movimento de fato mais circular, como se, ao voltar o refrão, o poema girasse em torno de um eixo, voltasse para o mesmo ponto. Parece-me que em Siscar a repetição não tem como efeito a circularidade reiterativa, mas sim, algo mais próximo a um movimento em espirais. É interessante que um dos poemas descreve, justamente, este movimento:

**Não se diz** voltar um rio se vai  
 com espirais de alga se devolvendo  
**não se diz** ficar quando ascende  
 pela onda ao espírito do movimento  
 nunca as mesmas águas mas por revide  
 sempre remontando sua fonte  
**não se diz** sugar do rio extrai-se  
 pela linha tensa o dom da completude  
 (as sanguessugas remontam pelo corpo  
 às veias abertas do rio de oiro)  
 ao rio se vai **não se diz voltar**  
 com seu sangue próprio ao que o reclama (p.85, grifos meus).

Então, ao repetir, não se volta para o mesmo ponto. Assim como a um rio “não se diz voltar” mas sempre ir, lembrando aqui a lição de Heráclito, já parte da sabedoria popular, de que não se entra duas vezes no mesmo rio, “nunca as mesmas águas”, diz o poema. No artigo “A lição do rio” Celia Pedrosa (2004) ressalta justamente a constância da imagem do rio no poema de Siscar, enquanto a presença de um movimento de rio, de fluxo e refluxo, em sua escrita. E é importante notar que este “re”, do refluxo, do repetir, não é índice de um retorno ao mesmo ponto, de um girar sobre o mesmo eixo. Há um eixo que se desloca. O eixo do poema muda de lugar. Aqui, o “não se diz” é um pequeno eixo que retorna (ver grifos) e, ao retornar, vem combinado a cada vez com um verbo diferente, até que retorna ao final, em outra posição – no final do verso ao invés de no início como nas ocorrências anteriores – com o mesmo verbo inicial que, não por acaso, é o “voltar”. Ele volta modificado. O eixo do poema é, portanto, mutável, porque ele é muitos e também porque ele mesmo, ao retornar, é modificado. Este eixo mutante pode ser uma palavra, o “não”, e depois uma expressão, “não devo”, e em seguida ser outra palavra, “coisas”, como no poema “Tudo é comum”, no qual o papel rítmico deste eixo se faz bastante presente:

não não devo ser o único a apertar o passo  
 na direção de coisas sem minúcia de coisas  
 que não me olham de coisas sem rumo não  
 não devo omitir que são nulas não devo  
 ser o único a passar diante do próprio rosto  
 fazer o ator de quem se crê dar alma à coisa  
 mim uma pedra para o prumo tão sensível  
 não serei mais que isto singular inespecífico  
 se digo o insignificante e o dever de dizê-lo  
 não serei o único a dizer e só suas mãos  
 me calam suas orelhas me auscultam o peito

você sorri me dizendo que tudo é comum (p.32).

Tem-se um som, um ritmo que conduz o poema. Uma batida, uma pulsação, um pulso. E é este pulso que, muitas vezes, salta nos poemas de Siscar: ele se autonomiza, ganha vida própria. Ele muitas vezes parece até mesmo embaçar os significados – já embaralhados – do poema. E então esses elementos repetidos, que criam pequenos ciclos sonoros, parecem valer por si, chamar a atenção para si próprios, como o refrão de uma cantiga que cantarolamos. Repetir o refrão não tem a função de significar algo na cantiga, mas apenas a de repetir por repetir, criando volume, fazendo-o valer por si, pela sua materialidade sonora. O que se tem é uma espécie de esvaziamento dos significados das palavras, como nas brincadeiras de criança em que se repete excessivamente uma palavra até o ponto de ela perder seu significado. Em uma entrevista, Siscar lembra-se do prefácio a seu livro *Não se diz*, em que o poeta Michel Déguy relaciona os volteios de sua escrita ao enigma que a habita:

No prefácio ao *Não se diz*, Déguy fala de perífrase. O poema faz rodeios, gira em torno do pote (*tourner autour du pot*), isto é, daquilo que se esquiva. Acho a ideia interessante. Mas, como você sugere, talvez o poema seja o pote, o fragmento recortado de algo que vai além dele e que ele apenas enxerga do ponto de vista de sua perplexidade. Se me fosse permitido a apropriação dessas duas ideias como minhas, eu diria que o poema é uma convivência conflituosa entre a perífrase e o recorte, e é isso que lhe permite manter o enigma, ao mesmo tempo que o elabora (SISCAR apud MALUFE, 2011, p.242).

O enigma é outro termo para se referir a isto que denominamos por não-dito ou “o que não se diz” ou, ainda, por silêncio. Este lapso que corta o poema e que permanece inominado, sem significação, sem nome, criando um não-senso na superfície do poema é também o enigma. Nesta fala de Siscar (p.243) transparece sua necessidade de manter o enigma enquanto enigma: “Onde o enigma é decifrado, não há mais enigma”, diz em outro momento. O enigma é um artifício construído pelo texto e, ao mesmo tempo, é o espaço vazio, o silêncio que permite o trânsito do poema com o real, do real com o poema. Ele é um silêncio sem chave prévia, daí a vertigem:

Silêncio é uma palavra que uso para dizer uma vertigem, ou um enigma. O silêncio é digno de poesia quando, num determinado momento, ele se apresenta destituído de sentido, de intencionalidade,

de historicidade – única maneira de **apresentar** o mundo como se fosse pela primeira vez. Há vertigem poética quando o silêncio se apresenta **enquanto tal** (SISCAR apud MALUFE, p.243-244).

É um pouco difícil para nós, muitas vezes, nos depararmos com um vazio de significação, com um lapso, e não procurarmos preenchê-lo com palavras, explicações, referências. Daí a dificuldade da vertigem poética: viver “o silêncio que se apresenta enquanto tal”. Temos uma espécie de vício da significação, vício enraizado por demais em nossa cultura ocidental. O que esses dois casos, o de Siscar e o de Ana C. nos ensinam, portanto, é outro tipo de escuta para as palavras. Uma escuta que conta com o silêncio para se fazer. O que está em jogo é, em ambos, o que o poema pode fornecer de experiência de abalo, de ruptura de modos habituais de sentir, de ouvir, de ler, de pensar. E este abalo não é de ordem primeiramente intelectual ou racional. Ele precisa de fato acontecer no corpo de quem lê: o sentido se dá em um terreno que antecede as elaborações mais bem formadas e organizadas da ordem da significação. Ele se dá em camadas sub-representativas. É preciso um lapso, um corte, uma rasteira, um não-senso. De modo que, sem a disponibilidade para o inominável este abalo pode passar, de fato, desapercibido.

#### REFERÊNCIAS

- BAUDELAIRE, C. **Les fleurs du mal**. Paris: Garnier-Flammarion, 1964.
- BOSI, V. Artes plásticas e poesia nos anos 70 no Brasil. **Atas do VI Congresso Nacional da Associação Portuguesa de Literatura Comparada / X Colóquio de Outono Comemorativo das Vanguardas** [2009/2010]. Minho: Universidade do Minho, 2010.
- CESAR, A. C. **A teus pés**. São Paulo: Ática, 1999a.
- \_\_\_\_\_. **Crítica e tradução**. São Paulo: Ática, 1999b.
- \_\_\_\_\_. **Inéditos e dispersos**. São Paulo: Ática, 1999c.
- DELEUZE, G. **Logique du sens**. Paris: Minuit, 1969.
- \_\_\_\_\_. **Différence et répétition**. Paris: PUF, 1968.
- HOLLANDA, H. B. de; FREITAS FILHO, A. (Org.). **Ana Cristina Cesar: Correspondência incompleta**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1999.
- MALUFE, A. C. **Poéticas da imanência: Ana Cristina Cesar e Marcos Siscar**. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: FAPESP, 2011.

\_\_\_\_\_. **Territórios dispersos:** a poética de Ana Cristina Cesar. São Paulo: Annablume/FAPESP, 2006.

MORICONI, I. **Ana Cristina Cesar, o sangue de uma poeta.** Rio de Janeiro: Relume Dumará, 1996.

PAZ, O. **Los hijos del limo.** Barcelona: Seix Barral, 1974.

PEDROSA, C. Versos que correm entre a margem e o fluxo, a linha e o corte. **Jornal do Brasil**, Caderno Idéias, Rio de Janeiro, 30 de outubro de 2004, p.4.

SISCAR, M. **Interior via satélite.** Cotia, SP: Ateliê, 2010.

\_\_\_\_\_. **O roubo do silêncio.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

\_\_\_\_\_. **Metade da arte.** São Paulo: Cosac Naify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2003.

SÜSSEKIND, F. **Até segunda ordem não me risque nada.** Rio de Janeiro: 7Letras, 1995.

TZARA, T. **Dada est tatou. Tout est dada.** Paris: Flammarion, 1996.

Artigo recebido em 30/03/2011

Aceito para publicação em 07/07/2011

**MEMÓRIA E MELANCOLIA EM *ESTUDOS PARA O SEU CORPO* DE  
FABRÍCIO CORSALETTI<sup>76</sup>**

**MEMORY AND MELANCOLY IN *ESTUDOS PARA O SEU CORPO* BY  
FABRÍCIO CORSALETTI**

Elaine Cristina CINTRA<sup>77</sup>

**RESUMO:** Em *Estudos para o seu corpo*, Fabrício Corsaletti inscreve um sujeito que, através da memória, está sempre tentando se rascunhar no registro e na invenção da escrita poética. Neste processo, a melancolia torna-se uma força fundamental para que o presente se constitua como algo apreensível.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira contemporânea; Fabrício Corsaletti; Lírica; Memória.

**ABSTRACT:** In *Estudos para o seu corpo*, Fabrício Corsaletti subscribes a subject that, by the exercise of the memory, is always trying to outline himself, by the register and creation in the poetic writing. In this process, the melancholy is a fundamental strength in order that the present turns itself something apprehensible.

**KEYWORDS:** Brazilian contemporary poetry; Fabrício Corsaletti; Lyrical; Memory

A memória é para aqueles  
que esqueceram.

Plotino

## **1. NAS INTERMITÊNCIAS DOS TEMPOS**

Em *Estudos para o seu corpo* (2007), livro-coletânea de Fabrício Corsaletti, é possível rastrear a trajetória de um sujeito lírico em constante ebulição que se constitui em várias direções, mas que percorre inevitavelmente um caminho: os movimentos para

<sup>76</sup> Uma versão preliminar deste texto foi apresentada na UNESP/São José do Rio Preto, em 2009, em Seminário de teses organizado pelo IBILCE. Segue uma versão revisada.

<sup>77</sup> Instituto de Letras e Linguística – Universidade Federal de Uberlândia (UFU) – CEP 38400-000 – Uberlândia – MG – Brasil – [elcintra@yahoo.com](mailto:elcintra@yahoo.com)

o passado, percebidos nas suas obsessivas recorrências à memória, lugar onde o eu se inscreve ao voltar para suas paisagens da infância e adolescência. Em uma linguagem contida e essencial, e versos escritos em um suposto coloquialismo nos quais o humor e a ironia são atravessados por uma violência incisiva, a poesia desse autor se realiza na estetização da memória, trazendo para a contemporaneidade uma vivência melancólica como elemento-chave para a constituição lírica.

A atuação da memória como princípio fundante da poética de Corsaletti será constatada em alguns procedimentos reiterativos, como os inúmeros casos de desdobramentos tais como a enumeração, as intersecções e a onipresente aparição do duplo. Por outro lado, essa lírica se faz com uma força de contenção expressa na economia dos processos linguísticos, que estarão melhor representados pela elipse e ironia constantes. Assim, as formas simultâneas e fragmentadas da memória encontram em Corsaletti uma expressão lírica que traz à cena um sujeito melancólico e ambivalente, representativo de um tempo de esvaecimentos.

Fabrizio Corsaletti publicou seu primeiro livro, *Movediço*, em 2001, e o segundo, *O sobrevivente*, em 2003. *Estudos para o seu corpo* constitui-se de uma coletânea desses dois livros já publicados e mais dois livros inéditos, *História das demolições* e o homônimo *Estudos para o seu corpo*. Os temas que percorrem estas obras são a recorrência ao passado, o desconforto com o espaço citadino, o erotismo, a violência, temas moldados pela tônica de um verso elíptico e coloquial e um humor visceral.

O jornal *O Globo*, em resenha de 30 de junho de 2007, saudou esta edição da seguinte forma: “pontuação exígua, senso certo de imagem e divisão rítmica, além de precisão e aridez no verso, Corsaletti parece radicalizar a poesia do modernismo de primeira hora, ao mesmo tempo que lhe atualiza o léxico e a velocidade de percepção” (BRESSANE, 2008). As relações com a tradição modernista, aliás, são constantes nas leituras da crítica a respeito do autor. Nesta mesma entrevista de *O Globo* são apontadas afinidades do poeta com os modernos em uma ironia que faz ressoar um olhar reprovador a essa tendência contemporânea. Vale citar para não perder a “piada”: “Com as lições de Oswald, Drummond e Bandeira na ponta do lápis, o poeta paulista Fabrizio Corsaletti estreia pela Cia. das letras em antologia que atualiza o modernismo – sem ser chato.” (idem). Já Tadeu Sarmiento (2008), em seu blog, não recebe tão bem esta relação com os modernos: “o estilo de Fabrizio Corsaletti é a soma diluída dos dois principais



erros de Drummond: o tédio do funcionário público e a melancolia boba das frustrações interioranas do cotidiano”.

Essa “melancolia boba”, traço que não é exatamente um “erro” de Drummond mas sua expressão de um tempo e um sujeito, traz à tona um dos pontos importantes do estilo de Corsaletti, a melancolia das experiências do cotidiano da lírica moderna, um impasse no qual o sujeito lírico apresenta uma vivência dolorosa de perda e vazio. Esse sentimento do mundo e de si molda-se em uma linguagem despretensiosa e de um vocabulário desconcertantemente simples, evocando um ritmo emoldurado pelas repetidas enumerações e elipses que afirmam esse sujeito sem saída.

Nesta poética da experiência contemporânea de ser, a cidade grande constitui uma imagem importante, pois representa o lugar da solidão, local de deslocamento em que o sujeito não consegue se apropriar de si, precisando sempre recorrer, sem grande sucesso, a um outro eu que ficou no passado. Assim, o eu-lírico sente-se exilado, quer “morar em todas as/casas que vê/ e imagina” (CORSALETTI, 2007, p.28), qualquer uma que o faça sentir-se de volta a si mesmo. Neste sentido, diante da experiência na metrópole, o sujeito lírico parte-se e, para reconstituir uma unidade perdida, volta para outro lugar e outro tempo, em um movimento contínuo de deslocamento e saída de si.

*Movediço* é o livro que, de maneira privilegiada, apresenta um eu-lírico deslocado de si espacial e temporalmente, e que na cidade não se percebe em sua totalidade, recorrendo à memória para se transportar para longe de si mesmo: “meu pensamento/sempre/em outro lugar” (CORSALETTI, 2007, p.21). O eu-lírico vai se movendo nos interstícios dos espaços da infância e de agora, e nessa tensão constante, o sujeito se desmantela, o que pode ser notado através das imagens de um corpo partido, em que a sinédoque aponta para partes isoladas e descritas através de um tom grotesco e violento. O eu arranca uma a uma as unhas da mão para metaforizar a dor da solidão, ou mostra os dentes rangendo de ódio para expressar a raiva incontida, apresentando um corpo-sujeito em total fúria. A presença mais reiterada, no entanto, será a dos olhos, que aparecem fora de foco (“Meu olho fora de foco”, p.24), arrepiados (“perdêramos a linguagem,/não tivéramos mais/ que os arrepiados olhos/ do delírio!”, p.24), zoomorfizados (“olhos de gato”, “olhos de cachorro”), e que estão em toda parte, vigilantes, representando um sujeito lírico observador, mas imerso no desconforto de sua inépcia existencial.

*O sobrevivente*, livro seguinte, traz à cena um eu-lírico com um sentimento inexorável de perda, totalmente desolado, buscando no elemento erótico o consolo para o vazio existencial. Neste livro, o corpo vai se imiscuindo na memória, tornando-se fator decisivo para a busca irrefreável, fragmentada, tentando se reconstituir em sensações e sentidos outrora vividos. O duplo se apresenta aqui, como um eu que se contrapõe ao constituído no presente, vendo-se mais nitidamente através de seu corpo, que se torna um elemento importante para expressar as ambiguidades e dores do sujeito presentes em suas mais íntimas dimensões. Há um movimento de se expor esse corpo até suas entranhas, mesmo que para isto, ele tenha que ser devorado ou dilacerado.

*História das demolições* imprime uma nova perspectiva para essas questões. A memória aqui é apresentada não como espaço idealizado em que o eu-lírico se vê inteiro, mas como um processo de autodemolição: “lembrar o que quer que seja é inútil” (CORSALETTI, 2007, p.120). Agora, sua presença se configura mais como esquecimento do que como memória propriamente dita. Este movimento de negação reitera o sentimento de pessimismo e melancolia que perpassa a obra e que somente no erotismo encontrará conforto e alívio.

Dessa forma, é sempre entre desdobramentos tensos que a poética de Corsaletti se constitui. A posição crítica percebeu, até agora, que a obra do poeta biparte-se. Para Carlos Machado (2009), a poesia de Corsaletti está dividida em duas direções: na primeira, ele teria “um acerto de contas com a infância e a adolescência”; a partir de *Histórias das demolições*, o poeta volta-se mais para os problemas que o jovem terá ao enfrentar a cidade grande e deparar-se com a figura feminina. Já Fabiano Calixto (2008) observa em toda a obra a mesma “busca incansável (poética) de ‘outros lugares’. Algo um tanto trágico, porém que jamais se vinga que nunca se propõe ao reparo da inevitável rachadura nos vínculos.”

É fundamental, ao analisar a obra de Corsaletti, como Carpinejar (2008) percebeu, notar que as ambivalências neste poeta não se encontram somente no possível aspecto duplo do desenvolvimento central de seu tema, mas na dicção ambígua que “parte do sussurro e alcança o grito, que vai da poesia mais realista fundamentada em arrolamentos aos rompantes surrealistas, que trafega da concisão irônica aos versos longos dialogados.”

Corsaletti transita da simplicidade de versos com um sabor de inocência, para a violência explícita que chega ao grotesco, emoldurada por imagens absurdas, palavras soltas, exercícios elípticos hipertrofiados, antíteses e paradoxos inesperados. Assim, da cidade pequena e seu bucolismo terno de uma infância de educação sentimental e aconchego familiar, o sujeito lírico aprende a ver a metrópole com a brutalidade e a velocidade que lhe atordoam e lhe moldam um ritmo perverso. É, portanto, entre a delicadeza dos eflúvios das sensações amorosas às perturbadas imagens de vísceras e entranhas expostas que a poesia deste autor se realiza.

Desse modo, através dos vários exercícios de desdobramentos que são propiciados pela efetiva asserção da memória, o poeta faz emergir uma tentativa de subjetividade em um tempo caracterizado pelo esvaziamento da experiência. Nas dobras e desdobramentos do eu, Corsaletti tenta constituir um sujeito lírico que lhe escapa pela intangibilidade do presente e que termina por ser inscrito melancolicamente no registro poético.

## **2. DESRECONTANDO**

A vocação para o desdobramento acompanha também as discussões teóricas sobre a memória. Ao mesmo tempo em que vivemos um momento que privilegia o ato de lembrar, como Huyssen (2000) reitera nos movimentos obsessivos de retorno ao passado através da construção de monumentos, da “musealização” e “automusealização” e dos processos artísticos de autoficção, documentários, entre outros, o presente exime de suas prioridades tudo o que considera anacrônico, que fuja ao instantâneo e à necessidade do novo. As vanguardas artísticas consolidaram paradigmas nos quais o antigo sucumbe à novidade e vê-se, mesmo hoje, na arte, a contaminação desses pressupostos.

Em *Tempo passado*, ao analisar a guinada subjetiva nos estudos sobre a memória nas últimas décadas, Beatriz Sarlo cita Susan Sontag: “Talvez se atribua valor demais à memória e valor insuficiente ao pensamento” (SONTAG apud SARLO, 2007, p.21). O excesso da memória seria prejudicial a um entendimento e a uma clarificação do passado tão necessários no presente. Apesar disso, Sarlo afirma a força da memória como implacável, e a impossibilidade de se eliminar o passado, o que ocorreria somente “de modo aproximativo ou figurado” (SARLO, 2007, p.10).

Também Todorov (2000), posiciona-se diante do binômio excesso-apagamento da memória, analisando os vários usos e abusos realizados por seus estudiosos. Sabe-se que as circunstâncias opressivas dos regimes totalitários provocaram o aparecimento dos “militantes da memória” em um movimento de resistência às tiranias do século XX que sistematizaram a apropriação da memória, aspirando controlá-la em seus níveis mais íntimos. Assim, a memória arrecadou para si prestígio com os inimigos do totalitarismo, porque todo ato de reminiscência, por humilde que seja, é associado com a resistência antitotalitária.

Sobre os abusos, Todorov cita o uso do poder no sentido de institucionalizar e apagar determinadas verdades, como a exumação dos corpos nos campos de concentração e a manipulação de fotografias: “a História se reescreve com cada mudança do quadro dirigente e pede aos leitores da enciclopédia que eliminem por si mesmo aquelas páginas convertidas em indesejáveis” (TODOROV, 2000, p.12). Também há de se lembrar que nem todas as memórias são admiráveis, e aquelas que alimentam o espírito de vingança e separação suscitam certas reservas.

Por outro lado, o elogio incondicional da memória e a condenação ritual do esquecimento também seriam, para Todorov, problemáticos, uma vez que a carga emocional desse passado é imensa, o que faz com que não haja uma relativa objetividade em sua análise. A memória, sendo obrigatoriamente uma seleção, articula-se com vários outros princípios orientadores: a voluntariedade, o consentimento, a razão, a criação, a liberdade. Na arte, por exemplo, a memória não se opõe ao esquecimento, mas à invenção.

Diante desse panorama, Todorov (2000, p.29) faz as seguintes perguntas: “existe um modo para distinguir de antemão os bons e os maus usos do passado?” “Como definir os critérios que nos permitam uma boa seleção?” “É possível pensar isso racionalmente?” Para ele, uma boa maneira de distinguir os bons usos da memória seria perguntar-se sobre os resultados desse uso.

Todorov apresenta, nesse texto, a chamada “memória exemplar”, que, ao contrário da “memória literal”, revisita o passado como algo que provoca uma atuação no presente, que leu e apreendeu sua lição pretérita. Na remissão à memória, seria, então, importante estar atento a alguns pontos. Um deles diz respeito ao fato de que a reincidência excessiva do passado nos permite ignorar o presente. Também, para esse

autor, os praticantes do “culto à memória” podem usá-la para assegurar para si alguns privilégios na sociedade. Enfim, para Todorov, o culto à memória não é sempre favorável à própria memória:

*Sin duda, todos tienen derecho a recuperar su pasado, pero no hay razón para erigir un culto a la memoria por la memoria; sacrificar la memoria es otro modo de hacerla estéril. Una vez restablecido el pasado, la pregunta debe ser: ¿para qué puede servir, y con qué fin? (p. 33).*

A lírica moderna e contemporânea liga-se de maneira inexorável à questão. Se o famoso ensaio de Walter Benjamin sobre Baudelaire já discutia a relação memória/esquecimento que o trauma dos tempos modernos causava no poeta e como isto levaria a um esvaziamento da experiência e a consequente devastação da subjetividade, é possível ver no momento atual aquilo que penso ser o revide da memória, que, diretamente ou em suas formas camufladas, impregna a lírica com a sua inevitabilidade.

Em “Traços de memória na poesia brasileira contemporânea”, Celia Pedrosa (2000, p.113) explica que a memória na lírica dos dias atuais se dá por uma relação de “tensão entre negatividade e re-insurreição”, quase não havendo evocação do passado individual ou coletivo. Além disso, essa estudiosa acredita que “a prática da memória aparece constantemente como objeto da reflexão poética, mas para ter seu valor questionado até a negação.” (p.113).

Pedrosa considera que este movimento de desqualificação da memória é, na verdade, a reiteração de sua presença, mesmo que negativa, invocando-a por “meio da obsessiva desestabilização de seus suportes” (p.120). Assim, haveria uma dessacralização do passado e a memória seria sombra, e como tal estaria sempre presente. Mesmo não explícita, a memória, então, contaminaria a contemporaneidade em seus movimentos imanentes, e, em algumas vezes, como destaca a autora ao citar, por exemplo, o poeta Ítalo Moriconi, em movimentos intertextuais, ou autotextuais – aquilo que Paulo Henriques Britto (2000) vai denominar como “memória lida” do poeta que este autor chama de “pós-lírico”.

Para Britto (2000), como o conceito de sujeito individual hoje é anacrônico, e o projeto do poeta lírico seria o de forjar um mito de individualidade, não faria sentido

mais pensar nesse poeta. Neste sentido, a memória vivida, parte importante da constituição deste mito, foi substituída pela memória lida, e a intertextualidade substituiu a experiência.

A visão sombria de Britto corresponde à leitura de Adorno, que vê na lírica moderna a expressão da fratura do sujeito pós-Auschwitz, sujeito este que não poderia mais se representar em seu absoluto e totalidade, como na visão lírica hegeliana. Britto reflete especialmente na incapacidade do gênero, no momento atual, de representar a experiência viva e íntima de um sujeito, uma vez que esse se tornou, como é possível ver em vários momentos da lírica contemporânea, totalmente partido e dilacerado. No entanto, percebe-se nas recentes publicações que o gênero ainda traz para a cena uma tentativa de se constituir esse sujeito. Assim, **a lírica não mais seria a representação de um sujeito, mas a representação da tentativa de constituição do mesmo.**

É essa perspectiva que se pode vislumbrar na obra de Fabrício Corsaletti. Através da mediação estética da experiência contada, o eu-lírico tenta “desrecontar” sua história, para poder intervir no presente: “estou passando/ pedindo licença/ muito delicadamente/não estou escrevendo/estou desrecontando/ (mas são tantas metáforas)/ a história do meu remorso” (CORSALETTI, 2007, p.25).<sup>78</sup>

A memória, nesse poeta, é o elemento irradiador da experiência que contamina o presente e imana-lhe força. Ao ser perguntado, na entrevista do jornal *O Globo*, sobre as razões pelas quais a infância sobressai tanto em sua obra, a resposta de Corsaletti foi incisiva: “A infância me parece o lugar onde todas as sensações estão concentradas e além disso me parece infinita, porque é uma experiência encerrada, que já acabou. Ela está lá, mas continua irradiando sua força. Acho que dá pra tirar muita poesia daí”. (CORSALETTI, 2008).

Diante deste panorama, o poeta volta-se para o outro, **o estranho**, *das Unheimliche*, descrito por Freud como aquele que nos acompanhou desde o início e que pode surgir a qualquer momento. Este outro fantasmal, o si-mesmo passado, invade a obra do poeta principalmente através da memória, lugar onde o eu se vê como outro, em

---

<sup>78</sup> Aqui não é possível deixar de “lembrar” de Drummond em *Claro Enigma*, quando no poema “Museu da Inconfidência” afirma: “Toda história é remorso” (DRUMMOND, 2006, p.277).

uma tentativa de ressignificação de um tempo diverso, pois o presente é representado como uma persistente melancolia.<sup>79</sup>

Essa memória fragmentada, nostálgica, anunciada em *flashes*, não muito nítida, invade espaços e tempos de maneira brusca, violentamente desconcertando a ordem do dia e do verso, que é tomado pelas lembranças, traduzindo a quebra de todas as possíveis unidades.

Em Corsaletti, o presente é sempre o momento de um esvaziamento do eu, e o passado é o lugar para o qual o sujeito se dirige para tentar se esboçar. Para Fabiano Calixto, Corsaletti “apura, no plano geral, a ideia de 'outro lugar', como uma utopia delirante, como uma saída para este *produto/de séculos/de desamor* que é o sujeito, em eterna fuga, sem lugar, sem eldorado, caminhante atemporal sempre em areia movediça” (CALIXTO, 2008).

No poema “Sem acordo” pode-se verificar nitidamente esta duplicidade do eu antigo e do eu presente e como a memória, ao invés de esclarecer, atenua esse descompasso:

Meu pai fez  
um papagaio azul  
e pôs no centro  
em branco a letra F –  
o papagaio do Fabrício.

Eu ficava atônito  
pequeno do seu lado  
enquanto ele fazia  
o bicho azul voar.

Hoje quando lembro  
o papagaio meu pai eu do lado  
é como se olhasse por trás –  
eles olham o papagaio  
eu olho os dois e o papagaio  
e não chegamos a acordo nenhum. (CORSALETTI, 2007, p. 61).

---

<sup>79</sup> Penso que o termo “melancolia” aqui se aplica principalmente àquela que a definição freudiana apresenta: “desânimo profundamente doloroso, uma suspensão do interesse pelo mundo externo, perda da capacidade de amar, inibição de toda atividade e um rebaixamento do sentimento de auto-estima, que se expressa em auto-recriminações e auto-insultos, chegando até à expectativa delirante de punição.” (FREUD, 1992, p.131). Para Freud, reagindo a uma perda ideal do objeto amado, o melancólico teria prazer em se auto-desnudar, mostrando sua miséria em uma atitude ambígua na qual o investimento aplicado ao objeto abandonado recai sobre o ego, e sua perda termina por ser uma perda do ego.

A cena aqui evocada pela memória é a de um eu-menino cuja única ação é essencialmente observar, e que vê seu nome ser inscrito em um papagaio azul que seu pai faz e tenta empinar. A inscrição da letra “F”, de Fabrício, identifica o sujeito lírico menino, que, no entanto, está atônito, inerte, apenas a olhar com assombro o efeito da ação do pai. O objeto observado, o papagaio azul com a letra F branca (outro desdobramento de si mesmo), forma uma cena que é, por sua vez, de maneira especular, observada pelo eu-lírico adulto que, distante temporalmente, tenta resgatar esse tempo em que o F voava em um papagaio azul pelo céu afora<sup>80</sup>. Todos esses desdobramentos estão inscrevendo no texto lírico os vários eus que se olham de maneira especular, sem grande êxito.

A narração do acontecimento privilegia a descrição detalhada dos desdobrados sujeitos líricos que transbordam no texto. Na primeira estrofe, o papagaio é apresentado com suas qualificações: azul, centralizado pela inicial do autor, em síntese, “O papagaio do Fabrício”. O nome do autor embaralha as abordagens críticas e aproxima o eu-lírico do eu-autor, conduzindo a discussão para a questão da autobiografia lírica. Para Dominique Combe (2010, p.124), verdade e ficção se apoiam mutuamente, e,

mais do que inscrever as obras em categorias genéricas “fixas” como “autobiografia” e “ficção” – e assim opor *sub specie aeternitatis* um “eu lírico” a um “eu ficcional” ou “autobiográfico”, melhor seria abordar o problema de um ponto de vista dinâmico, como um processo, uma transformação ou, melhor ainda, um “jogo”. Assim, o sujeito lírico apareceria como sujeito autobiográfico “ficcionalizado”, ou, ao menos, em vias de “ficcionalização” – e, reciprocamente, um sujeito “fictício” reinscrito na realidade empírica segundo um movimento pendular que dê conta da ambivalência que desafia toda definição crítica até a aporia.

Assim, tal como o papagaio azul confeccionado pelo pai, o F de Fabrício nada mais é que um desdobramento de um eu que se ficcionaliza para se compor, cujas bordas com a realidade estão embaralhadas.

Se na primeira estrofe, a descrição focaliza a representação do papagaio, a segunda descreve o eu-menino qualificado por adjetivos que mostram sua fragilidade, como atônito e pequeno, contrapondo-se à figura de um pai poderoso, capaz, inclusive, de fazer um bicho voar.

---

<sup>80</sup> Para José Emílio Major Neto, há neste poema uma referência ao complexo de Édipo, pois o papagaio com a inscrição do nome fica preso umbilicalmente ao pai. (Aula no ILEEL-UFU, 2010).



O ritmo rápido que impregna as frases em ordem direta, o vocabulário simples e repetido e a falta de pontuação, acompanham a velocidade das imagens e sensações da memória e o *enjambement* auxilia na formação de um “estado” de memória, no qual o fragmento é o procedimento toante.

Na terceira estrofe, a ação se volta para o presente e as personagens aglomeram-se no mesmo verso: o papagaio, o pai e o eu antigo embaralham-se pela elipse da vírgula, sob o olhar vigilante do eu atual. Imerso na ação da memória, esse eu que descreve a cena, no entanto, não encontra coincidências entre os outros eus que pululam no texto. O final termina na total dissonância.

No poema “Sem acordo”, o poeta revisita esse eu que ficou “por trás”, ou seja, fora da cena, observador dos observadores, em uma tentativa frustrada de recuperá-lo, mas o desacordo entre os tempos impede que a sensação anterior seja reeditada e a escrita reitera a impossibilidade de se reviver a infância já consumada. Mais do que evocar uma cena antiga, o poema descreve um acontecimento que provocou um sentimento de desajuste e desconforto no e do eu e que se estende até o presente, mesmo na expressão estética – primeiro, através da representação do papagaio e, agora, na escrita do poema.

No poema anterior a esse, “Meninos soltando pipa”, o eu-lírico encontra-se na cidade, observando (novamente) nostalgicamente dois meninos nesta brincadeira, em um domingo silencioso apesar dos grandes volumes dos carros, com a “sensação de que tudo já foi/ ou poderia ter sido/ de outra maneira” (CORSALETTI, 2007, p.60). O presente, então, não foi favorável na resolução desse dilema.

Todos esses desdobramentos, que são a marca da memória, afinal, formam a espinha dorsal da constituição da poesia de Corsaletti. O eu, dividido entre o passado irrecuperável e o presente que não consegue apreender, nunca se sente coeso, uno. Por isso, afasta-se da vida, tornando-se um mero espectador de si mesmo. A memória será um dos elementos usados para que ele se contemple a si mesmo, tentando resgatar o que lhe escapou no momento da experiência, mesmo sabendo que o que procura não está mais no passado e em lugar algum. Não há acordo entre os dois eus, os duplos não se unificam<sup>81</sup>.

---

<sup>81</sup> O “acordo” entre os eus no duplo seria a causa da morte, pois só a morte faria o Eu coincidir consigo mesmo. Para Otto Rank, na obra *Don Juan et Le Doublé*, o duplo tem exatamente esse poder: impedir a morte do sujeito que ele representa.

Assim, a memória nesse poema aponta, não para a clarificação do presente, mas para a persistência de uma condição melancólica que atravessa toda constituição do eu nesse autor.

Se no poema “Sem acordo” o poeta revisita a infância, em “Memória dos dias comuns”, do livro *O sobrevivente*, há um deslocamento para seu período de formação. Através de quadros compostos por imagens enumeradas de maneira brusca, em que a elipse sustenta um ritmo veloz que impede qualquer tentativa de concatenação, a memória aqui traz uma visão de um passado ao mesmo tempo idílico e grotesco:

a tia Eduarda o tio Lito  
 as aulas de Kumon  
 a casa do Gago  
 o Fraquinho  
 a gata sem olho do Frango  
 as orelhas enormes  
 do presidente do Rotary Club  
 o futebol que eu jogava tão mal  
 o Jeovan colega de escola  
 os oito pratos de macarrão  
 ir para o sítio de bicicleta  
 tantos lambaris  
 os barulhos  
 de serra elétrica  
 o cheiro de carne com batatas  
 às onze horas  
 vindo da cozinha  
 a panela de pressão

os dias decisivos  
 os sentidos  
 as idas e vindas  
 da vida  
 não (CORSALETTI, 2007, p.103).

O poema, composto por duas estrofes, o que realça o procedimento dual, está organizado em dois flancos: são enumerados os dias comuns a partir dos elementos que compõem o quadro do cotidiano, incluindo aí parentes, aulas, animais, colegas, esportes, diversões, enfim, cobrindo vastas áreas que darão um panorama amplo de uma vivência passada; no entanto, imiscui-se nesses dados a presença de elementos estranhos, como a gata sem olho, as orelhas enormes do presidente do *Rotary Club*, os

oito pratos de macarrão. Em alguns momentos, o mundo é percebido como grotesco, em oposição à imagem idílica presumidamente estabelecida.

Tal como no funcionamento da memória, as imagens vêm e vão de maneira incompleta e sem concatenação lógica, formando um mosaico estranho, peça em que os pedaços soltos compõem uma figura disforme. Sons, anormalidades, um toque de humor, exageros? A memória é registro, mas também é invenção, uma vez que nos escapa a precisão do passado. Para Huyssen (2000, p.37), toda memória é essencialmente transitória, não confiável e passível de esquecimento: “em suma, ela é humana e social”. O quadro que é composto, então, na primeira estrofe, não só é desconexo, mas também não confiável; afinal, mais que registro, a memória lírica é invenção que visa um efeito poético – aqui, este efeito caminha irremediavelmente para a melancolia.

Aos poucos, a rememoração impregna-se dos registros dos sentidos, como os barulhos da serra elétrica e o cheiro da carne com batatas, momento forte que passa a ser descrito de maneira mais ampla ocupando quatro dos versos da estrofe, conjugado, através do *enjambement*, com o barulho da panela de pressão. É interessante notar que a pressão da panela é elemento importante para demonstrar o aumento da tensão que culmina na estrofe seguinte, mais reflexiva e intimista.

Na segunda estrofe, o poema não mais apresenta a enumeração das imagens do passado, mas uma reflexão sobre este passado e o impacto que ele tem no(s) sentido(s) da vida. O tom é grave, diferentemente da primeira estrofe, e a enumeração não é mais de elementos do cotidiano, mas de situações existenciais. A emoção é contida na frase cada vez mais curta e elíptica e aquela que seria a descrição de um quadro feliz da infância, torna-se uma reflexão amarga do viver.

O aspecto icônico do poema apresenta um afunilamento mostrando que o ato de rememoração caminhou para um esvaziamento, que terminará com a negação de todas as possibilidades, encerrando não só o ciclo já passado, mas as possibilidades do presente – o “não” fecha as idas e vindas da vida. Novamente, é com violência que Corsaletti encerra o poema que compôs com a memória. O passado não traz ao hoje a resposta ou a salvação. Não há sequer um ponto final, pois o “não” já exclui qualquer possibilidade de continuidade. Recordar, então, para quê? Por ser inevitável. O passado invade o presente, multiplicando os tempos e os viveres. A vida é sempre “vinda”.

Este estado perpétuo de melancolia vai ser acentuado em outro poema, “Tomates”, de *Movediço*, no qual a memória, que já se constitui em um desdobramento do tempo e do eu, apresenta-se duplamente reproduzida, em simulacro:

os tomates  
 fervendo na panela  
 meu pai minha mãe  
 na sala televisão  
 fiquei olhando  
 os tomates  
 estava frio o bafo  
 quente dos tomates  
 esquentava as mãos

saía da panela  
 já naquele dia  
 um cheiro  
 forte de passado (CORSALETTI, 2007, p. 23).

Este poema apresenta a memória de uma cena cotidiana, familiar, de uma simplicidade desconcertante, descrita diretamente em um ritmo rápido. O vocabulário cotidiano forma um jogo ambíguo com as elipses, a falta de pontuação e os *enjambements* que duplicam os sentidos e tornam o quadro descrito mais complexo do que inicialmente se pode pensar. Assim, “estava frio o bafo” pode também ser lido como “estava frio” e “o bafo quente dos tomates esquentava as mãos”. Também o eu-lírico, através do *enjambement*, coloca-se como observador de três cenas: o pai e a mãe na sala, a televisão e os tomates. Tais recursos linguísticos do poema representam exatamente o funcionamento da memória, uma vez que tanto na rememoração como no poema, os fatos se justapõem sem distinções nítidas.

O poema segue a estrutura preferida do poeta – duas estrofes, sendo que a primeira apresenta uma descrição mais ampla e a outra uma dimensão mais reflexiva sobre o acontecimento descrito, estrutura que se repete em vários outros poemas do autor. Em “Tomates”, figura na primeira estrofe a cena central do poema – a família diante da televisão, enquanto os tomates cozinham na panela e o eu-lírico, dividido entre o frio e o quente do bafo do tomate, observa as sensações que a cena lhe registra no espírito.

A segunda estrofe assimila uma continuidade e conjunção entre os sentidos e o passado. Pelo procedimento da sinédoque (o “cheiro” do passado), o passado retorna

com toda força pelos sentidos, mantendo no presente um estado de reconhecimento de sua importância. Há, então, um movimento de memória em simulacro, uma vez que a própria cena lembrada lembrava através do cheiro do tomate.

Os tempos, então, encontram-se, no poema, através das evocações do corpo, que os sentidos revivem em instantâneos de sensações. Os olhos, as mãos e o olfato são os elementos que circunstanciarão as reminiscências e que trarão para o poema imagens-corpo que delineiam um passado em fragmento, mas tão nítido que invade os sentidos dos próprios leitores. A memória transcende a recordação de um momento vivido e é usada para reiterar poeticamente o sentimento de melancolia que também se desdobra na repetição da cena já sentida e retomada pelo mesmo sentimento.

Em alguns momentos, no entanto, tal persistência da melancolia vem imersa em cenas inusitadas que elaboram um quadro grotesco, no qual o passado é retomado de maneira ambígua, em uma tensão crescente que termina por explodir nos últimos versos. Tal exercício de memória pode ser verificado no poema “História”, do livro *História das demolições*:

Na cidade em que nasci  
 havia um bicho morto em cada sala  
 mas nunca se falou a respeito  
 os meninos cavávamos buracos nos quintais  
 as meninas penteavam bonecas  
 como em qualquer lugar do mundo  
 nas salas o bicho morto apodrecia  
 as tripas cobertas de moscas  
 (os anos cobertos de culpas)  
 e ninguém dizia nada  
 mais tarde bebíamos cerveja  
 as brincadeiras eram junto com as meninas  
 a noite aliviava o dia  
 das janelas o sangue podre  
 (ninguém tocava no assunto)  
 escorria lento e seco  
 e a cidade fedida era já insuportável

parti à noite despedidas de praxe  
 embora sem dúvidas chorasse (CORSALETTI, 2007, p.117).

Ao contrário dos poemas anteriores sobre memória, neste a primeira estrofe já apresenta em si toda a experiência dolorida, e até violenta, do passado. Há um misto de sinceridade e cinismo na descrição da cidade que lembra Tebas e sua peste. Aqui, as

imagens são permeadas por elementos grotescos que cronologicamente narram desde o nascimento até a saída do eu-lírico de sua cidade natal. Os acontecimentos se sucedem intercalados pela descrição dos bichos mortos que apodreciam nas salas, lugares públicos, e infectavam com um cheiro insuportável a cidade, sendo, no entanto, placidamente ignorados. A vida transcorria como se nada estivesse acontecendo, em uma suposta indiferença absurda que lembra as cenas kafkianas. Nesse caso, os parênteses são o recurso estilístico usado para esclarecer aquilo que não está sendo dito explicitamente: a culpa e as omissões que estão infectando a cidade. A imagem da infância perfeita é, então, dismantelada, e a primeira das “histórias das demolições” é a história da demolição do passado idealizado. Nada disso impede, no entanto, que no dístico final, as despedidas sejam dolorosas, apesar que “de praxe”.

O poema é estruturado por duas gradações: na primeira transcorre a vida cronológica do sujeito lírico, o seu nascimento, as brincadeiras de infância, a descoberta da sexualidade e a sua saída da cidade. Ao mesmo tempo em que o eu-lírico descobre a vida, a outra gradação paralelamente mostra o apodrecimento do bicho morto nas salas da cidade. O estado do bicho torna-se cada vez mais putrefato, e se no início foi descrito simplesmente como “morto”, no decorrer do tempo ele apodrece, as tripas cobrem-se de moscas, o sangue podre escorre até que o cheiro torna-se insuportável. Crescer é apodrecer. As duas linhas gradativas se encontram na saída do eu-lírico da cidade, indicando que uma está intimamente ligada à outra, dimensionando a metáfora, que já vem esclarecida no nono verso: “os anos cobertos de culpa”. O bicho/culpa acompanhou todo seu amadurecimento e tornou sua estadia impossível sendo inevitável ir para longe, mesmo que isto lhe custasse. É entre duas linhas tênues que este voltar-se para o passado caminha.

Este poema mostra que a memória, a partir de *História das demolições*, acentua cada vez mais um olhar crítico, que a toma como pretexto não para reviver um passado, mas para lhe apontar os desacertos e os desconfortos. Assim, a memória será revisionada sempre com um olhar de desconfiança e negação.

No entanto, nesse livro, é no poema homônimo “História das demolições” que o exercício de “destituição” da memória chega a um grau mais radical. Nesse texto, há uma negação da memória, naquele movimento dicotômico que Celia Pedrosa indicou, no qual o esquecimento é justamente o movimento de incidência da mesma:

A história das demolições  
 a história trágica das demolições  
 não acontece como no cinema  
 a vida não tem trilha no cinema  
 a vida não tem trilha sonora  
 as paredes caem silenciosamente  
 (no máximo a pancada dos martelos)  
 o chão varrido fica melhor  
 (o passado não voltará no ladrilho novo)  
 lembrar o que quer que seja é inútil  
 as imagens da memória são ruins  
 o que ficasse em nós seria a esperança  
 mas o que existe não exige lembrança  
 o que morreu está definitivamente morto  
 não há sequer a vontade de chorá-lo  
 o luto mesmo é impossível (CORSALETTI, 2007, p.120).

Nos tempos das demolições, ou das ruínas para usar o termo benjaminiano, a memória foi banida. Lembrar é reviver aquilo que já não tem força para mudar o presente. No entanto, um poema é feito para dizer isto. No uso da preterição, o dizer dizendo que não dirá, a memória é evocada mais uma vez, em um movimento duplo de negação-afirmação, porque lembrar é, de alguma forma, lembrar-se, resgatar-se.

Em um poema em que o vocabulário e as imagens vêm marcados por um tom negativo (“demolições”, “trágica”, “não”, “caem”, “pancada”, “chão varrido”, “inútil”, “ruins”, “morreu”, “morto”, “chorá-lo”, “luto”, “impossível”), em que a negação está categoricamente fechando todas as esperanças (que só aparece acompanhada de um verbo subjuntivo, ou seja, em uma possibilidade que é imediatamente negada), a memória é destituída pela sombra e o esquecimento. Sem a memória, não há mais nada, tudo é demolição, trágica demolição.

Mas o poema que nega a memória começa com a palavra “história”, propõe-se a registrar justamente a falta desta memória, repetindo, através da anáfora a palavra que remete imediatamente ao ato de documentar o passado. Em outras palavras, o início do poema instaura a memória da destruição da memória. A partir deste início contraditório, imerso em seu duplo, o poeta vai constituindo imagens que compõem o mundo do esquecimento, no qual a memória não tem espaço, ou seja, o tempo das demolições, que termina com o luto, uma das formas de lembrar, e a própria impossibilidade desse mesmo luto: “o luto mesmo é impossível”. Neste panorama enviesado pela demolição da memória, o esvaziamento da experiência previsto por Benjamin se realiza.

Assim, nesse poema no qual a memória, em um exercício de metamemória, volta-se para si mesma e para sua impossibilidade, Corsaletti, na verdade, inscreve-a liricamente para continuar problematizando-a, em um discurso ambíguo e melancólico. É preciso registrar o quanto a memória é incômoda e dolorida e o quanto traz para o presente suas sombras e trevas. Novamente a melancolia percorre os matizes da subjetividade, que só se constitui no desdobramento dos tempos, ao ver-se fora de si, na escrita de sua própria alteridade.

### 3. “SEM ACORDO”

A poética de Corsaletti consolida-se na busca da inscrição de um sujeito que tenta, no desdobramento dos tempos, mais especificamente na exploração da memória, elucidar um percurso de sua experiência em uma trajetória lírica. Para isto, circunscreve-se em um movimento de ambiguidade em que o sujeito lírico está sempre tentando se rascunhar na escrita poética através da invenção de si mesmo. Neste processo, a experiência, força fundamental para que o presente se constitua como algo apreensível, emerge em sua lírica, pela rememoração, desdobramento contínuo de um tempo e um sujeito que nunca se unificam. E não há acordo possível que propicie uma unidade nessas instâncias.

Herdeiro desencantado de um Baudelaire atônito que caminhava pela metrópole, o poeta contemporâneo busca até mesmo o esquecimento para ter contato consigo mesmo. Se a experiência não mais é transmissível, a poesia de Corsaletti vem mostrar que na tensão e na alteridade exercidas pela escrita poética, é possível ainda resgatar algumas dimensões do sujeito e da contemporaneidade. Lembrar, então, é sempre o recurso fundamental para se constituir, ou, nas palavras do poeta: “talvez seja o tempo/ de pôr um limite/ mas continuo/ muito assombrado/ com muita coisa/ que anda por aí”. A sombra do passado, memória fantasmal, mesmo quando categoricamente negada é ainda uma força vital do presente e de sua poesia.

### REFERÊNCIAS

ANDRADE, C. D. de. **Poesia completa**. Fixação de textos e notas de Gilberto Mendonça Teles. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2006.



BRESSANE, R. Meu amor me ensinou a ser simples. Disponível em: <http://impostor.wordpress.com/2007/07/14/meu-amor-me-ensinou-a-ser-simples> – Acesso em 22 de maio de 2008, às 11h49.

BRITTO, P. H. Poesia e memória. In: PEDROSA, C. (Org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p.124-131.

CALIXTO, F. Território lírico: a poesia de Fabrício Corsaletti. Disponível em: [http://www.germinaliteratura.com.br/stultifera\\_navis\\_set07.htm](http://www.germinaliteratura.com.br/stultifera_navis_set07.htm) – Acesso em 22 de maio de 2008, às 12h04.

CARPINEJAR, F. Versos de incômoda ressaca. Disponível em: <http://flip2007.wordpress.com/fabricio-corsaletti/> – Acesso em 22 de maio de 2008, às 12h19.

COMBE, D. A referência desdobrada. O sujeito lírico entre a ficção e a autobiografia. **Revista USP**, São Paulo, n.84, p.112-128, dez./fev. 2009/2010.

CORSALETTI, F. **Estudos para o seu corpo**. São Paulo: Companhia das Letras, 2007.

FREUD, S. Luto e melancolia. Tradução Marilena Carone. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n.32, p.128-142, março 1992.

HUYSSSEN, A. **Seduzidos pela memória**: Arquitetura, monumentos, mídia. 2.ed. Rio de Janeiro: Aeroplano, 2000.

MACHADO, C. Poesia.net. Disponível em: <http://www.algumapoesia.com.br/poesia2/poesianet219.htm> – Acesso em 23 de maio de 2008, às 19h19.

PEDROSA, C. Traços de memória na poesia brasileira contemporânea. In:\_\_\_\_\_. (Org.). **Mais poesia hoje**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2000. p.113-123.

RANK, O. **Don Juan et le doublé**. Paris: Payot, 2001.

SARLO, B. **Tempo passado**: cultura da memória e guinada subjetiva. Tradução Rosa Freire d'Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras; Belo Horizonte: UFMG, 2007.

SARMENTO, T. Blog “quartinho da empregada”. Disponível em: <HTTP://quartinhodaempregada.blospot.com> – Acesso em 22 de maio de 2008, às 10h49.

TODOROV, T. **Los abusos de la memoria**. Tradução de Miguel Salazar. Barcelona: Paidós Ibérica, 2000.

Artigo recebido em 27/04/2011

Aceito para publicação em 02/08/2011

**PALAVRA POÉTICA E CARTOGRAFIAS DA MEMÓRIA EM ARRIETE**

**VILELA**

**THE POETIC WORD AND MEMORY CARTOGRAPHIES IN ARRIETE**

**VILELA**

Antonio Donizeti da CRUZ<sup>82</sup>

**RESUMO:** Um estudo da palavra poética e memória na lírica de Arriete Vilela – nascida em Marechal Deodoro (Alagoas). Foi professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Alagoas. Ao elaborar uma *poiesis* alicerçada em um mundo de (re)significações, os textos de Arriete Vilela – lapidados no cinzel da memória – instauram um procedimento poético em que a palavra-memória é força que impulsiona a artista da palavra a atingir sonhos, objetivos e realizações. A construção poética de Arriete Vilela reside na valorização da palavra-memória, com uma poesia que registra o teor de modernidade, em que a poeta apresenta o ato criador como um exercício e comprometimento perante a vida e a arte.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira contemporânea; Arriete Vilela; Memória; Palavra poética.

**ABSTRACT:** *This is a study about the poetic word and memory in the lyric of Arriete Vilela – born in Marechal Deodoro (Alagoas). She was a Professor of Brazilian literature at the Universidade Federal de Alagoas (Federal University of Alagoas). By the act of preparing a poiesis rooted in a world of (re) meanings, the Arriete Vilela texts – based on the memory chisel – establish a poetic procedure in which the memory-word is the strength that drives the word artist to achieve dreams, goals and achievements. The poetic construction of Arriete Vilela is inherent of the word-memory value, with a poetry that report a modernity content, in which the poet shows the creation act as an exercise and a commitment towards life and art.*

**KEYWORDS:** *Brazilian contemporary poetry; Arriete Vilela; Memory, Poetic word.*

**A Artista da Palavra**

---

<sup>82</sup> Curso de Letras. Programa de Pós-Graduação em Letras (Linguagem e Sociedade). Universidade Estadual do Oeste do Paraná (UNIOESTE) – Marechal Cândido Rondon – PR – [adonicruz@brturbo.com.br](mailto:adonicruz@brturbo.com.br)

ARRIETE VILELA nasceu em Marechal Deodoro (Alagoas). Foi professora de Literatura Brasileira na Universidade Federal de Alagoas. Poeta, contista e romancista, Arriete Vilela publicou as seguintes obras: *Para além do avesso da corda* (1980); *Farpa* (1988); *Fantasia e avesso* (1986); *A rede do anjo* (1992); *Dos destroços, o resgate* (Gazeta de Alagoas); *O ócio dos anjos ignorados* (1995); *Tardios afetos* (1999); *Vadios afetos* (1999); *Artesanias da palavra* (Antologia de poemas, com participação de outros poetas); *Maria Flor etc.* (2002); *Grande baú, a infância* (2003); *Frêmitos* (2004); *A Palavra sem Âncora* (2005); *Lãs ao vento* (2005); *Ávidas paixões, áridos amores* (2007); *Palavras em travessia* (2009); *Obra Poética Reunida* (2010); *Contos Reunidos* (2011).

Arriete Vilela tem recebido prêmios e homenagens: Prêmio Organização Arnon de Melo – pela Academia Alagoana de Letras; Prêmio Cecília Meireles – União Brasileira de Escritores (UBE); Prêmio Jorge de Lima – pela Academia Carioca de Letras e União Brasileira de Escritores (RJ). Recebeu, em 2005, a “Comenda Dra. Nise da Silveira”, outorgada pelo Governo do Estado de Alagoas, como uma das mulheres que mais têm se destacado no panorama cultural alagoano. A obra de Arriete Vilela já foi estudada nos meios acadêmicos, tendo sido objeto de pesquisa de dissertações de mestrado.

### **Palavra poética e Memória**

Na lírica de Arriete Vilela a palavra poética e memória são elementos basilares. Ao elaborar uma *poiesis* alicerçada em um mundo de significações, a poeta realiza um fazer poético que remete à condição humana: transitoriedade e permanência. Nessa perspectiva, Arriete Vilela elabora os poemas dando-lhe sentidos, formas e um colorido singular, que exprimem um “sentimento do mundo”. A temática social, na poesia da autora, está alicerçada numa construção poética capaz de valorizar os sentimentos de amor, participação frente aos inquietantes desafios que a vida impõe. É o desafio de vencer os obstáculos e redimensionar o pensamento frente à dura realidade cotidiana que faz do poeta um ente atento às dificuldades da vida. Nesse sentido, o poeta, ser solidário, busca transpor as barreiras de um mundo repleto de angústia, dor e

sofrimento, tendo em vista superar os conflitos e, por meio da linguagem, realizar, assim, uma poesia capaz de “evocar mundos imaginários”, no dizer de Dolezel.

Para o filósofo Michel Guérin (1995, p.70), a memória tem o poder de preparar “os materiais da obra, da qual é uma espécie de pré-configuração. É dela que o artista obtém esse ‘sentimento do geral’ que o distingue; ela é menos uma faculdade do que a consonância de nossos órgãos perceptivos”. Assim,

a memória harmoniza e transforma em movimento os elementos percebidos pelos nossos órgãos. Ela mesma é outra coisa e mais do que uma percepção do passado, pois, orientada para o futuro, ela *reproduz* as sensações que reveste de necessidade, cercando-as de um halo sintético. Como unidade aperceptiva, a memória esboça o gesto de produzir e a obra, ousaríamos dizer, prolonga-o como o instrumento ao órgão. Ela não saberia, com efeito, dirigir sem antecipar e seu poder de síntese contemplativa só coleta o passado porque, ao mesmo tempo, ele o transforma na verdade do futuro. (GUÉRIN, 1995, p.70-71; grifo do autor).

Guérin (p.71) define a memória como “um artista virtual, [...] um mestre zeloso de seus segredos”. Por ser, ao mesmo tempo, volitiva e contemplativa, ela “representa para a criação uma reserva a ser haurida e um ideal a ser imitado” (p.71). Para o filósofo, a memória não necessita de partitura; por ser um elemento necessário e uma realidade homogênea à própria lei, ela é capaz de orquestrar as “percepções de todos os tipos”. Ela procede por abstrações e, longe de implicar um desperdício de qualidades, ela as aglomera, justamente por não ser abstração, mas coligação. A memória voluntária, em última análise, se configura como ressurreição e não passa pelos procedimentos de mediação, de intelectualização. Dessa forma, há uma insólita aproximação entre a vontade criadora e a forma de memória que aparece, a princípio, exclusiva do controle e da elaboração de seu material pela consciência. A memória involuntária está a serviço da vontade.

Em relação a esta configuração da memória, Guérin salienta que é possível reconhecer a imaginação, uma vez que esta está relacionada com o tempo e que aquela tem o poder de gerar imagens. Assim, o tempo é uma “fonte de imagens” (chega a ser seu manancial). De maneira análoga, a imagem estrutura o tempo de forma provisória, pois este nos atinge com imagens; simetricamente, a imaginação ordena o tempo. Há

“imagem porque nosso ‘sentido’ é originariamente homogêneo ao tempo, em suma, porque somos sensíveis [...]; mas o tempo, por sua vez, só é tangível quando a imaginação o constrói” (p.71; grifo do autor).

Por sua vez, Mauro Mancía, em *No olhar de Narciso*, defende a tese de que uma das tarefas primordiais do poeta está na tentativa de elaborar a construção de seu mundo interno e a possibilidade de poder representá-lo por meio de formas simbólicas. Através de sua imaginação criativa ele constrói uma poética capaz de **re-criar** um mundo de sentidos que se interligam à **memória ontogenética**, pois todo o **re-criar** “remete à criação artística e à fruição estética da obra de arte” (MANCIA, 1990, p.155-159; grifo do autor).

Segundo Mancía, ao criar o artista percorre todas as etapas do processo que o levou a construir o seu mundo interno, no sentido de recriar objetos que fazem parte do seu mundo “ideal” ou “sublime”, aos quais confere uma inusitada disposição espaço-temporal. O homem é dominado pela necessidade intrínseca à própria economia psíquica de representar o seu mundo interior. O próprio desenvolvimento da linguagem está ligado à necessidade primária do homem de transformar as suas experiências. Os artistas são privilegiados, quer dizer, “são capazes de representar simbolicamente a própria realidade psíquica através de *formas significativas*, que passam a fazer parte dos diversos sistemas semânticos de significação: icônico, plástico, sonoro, lingüístico” (MANCIA, 1990, p.167-168; grifo do autor).

Para Mancía, a memória é uma função que, reativada no sonho e no processo analítico, tem o poder de ligar a experiência da vivência atual à representação da vivência mais antiga e das relações de objeto mais arcaicas, tais como: as fantasias e desejos, ânsias e defesas e as modalidades mais específicas, que reaparecem no **transfert** (1990, p.198-199). Para o autor, o sonho pode ser entendido como “um *pontifex* constante e necessário”, enquanto elemento criador de uma ligação permanente entre a realidade atual e as experiências de outros tempos, ou seja, o sonho é “o acontecimento que, mais do que qualquer outro, facilita a construção, em conjunto com as fantasias da vigília” (MANCIA, 1990, p.197-198; grifo do autor).

Para Octavio Paz (1993, p.144; grifo do autor), “a poesia é a Memória feita imagem e esta convertida em voz. A *outra* voz não é a voz do além-túmulo: é a do homem que está dormindo no fundo de cada homem.” No dizer do autor, os poetas têm

sido a memória de seus povos, pois “cada poeta é uma pulsão no rio da tradição, um momento da linguagem. Às vezes os poetas negam sua tradição mas só para inventar outra” (p.108-109). A invenção lírica se projeta do presente para o futuro. O poeta é ciente de sua tarefa: ser elo da cadeia, uma ponte entre o ontem e o amanhã. Entretanto, no findar do século XX, ele “descobre que essa ponte está suspensa entre dois abismos: o do passado que se afasta e o do futuro que se arrebenta. O poeta se sente perdido no tempo” (PAZ, 1982, p.69). Nesse sentido, ao recriar sua experiência, leva avante um passado que é um futuro. O tempo possui uma direção, um sentido, ou seja, “ele deixa de ser medida abstrata e retorna ao que é: concretude e dotado de direção. O tempo é um constante transcender” (p.69).

A função essencial do tempo na estruturação da imagem do mundo reside, conforme Octavio Paz, no fato de que o homem, dotado de uma direção e apontando para um fim, faz parte de um processo intencional (1991, p.97). Os atos e as palavras dos homens são feitos de tempo. Assim, a cronologia está fundamentada na própria crítica. Já a poesia é tempo revelado, isto é, o enigma do mundo que se transforma em “enigmática transparência”. O poeta diz o que diz o tempo, até quando o contradiz, pois ele é capaz de nomear o transcorrer, e ainda, “torna palavra a sucessão” (PAZ, 1991, p.98).

Para o filósofo Gaston Bachelard (1993, p.13 e p.181; grifo do autor), o homem sonha através de uma personalidade de uma memória muito antiga. Ele mira-se em seu passado, pois toda imagem para ele é lembrança. “As verdadeiras imagens são *gravuras*. A imaginação grava-as em nossa memória. Elas aprofundam lembranças vividas, deslocam-nas para que se tornem lembranças da imaginação”. Nesse sentido, memória e imaginação não se deixam dissociar, ou seja, ambas trabalham para o aprofundamento mútuo. Elas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. “Uma memória imemorial trabalha numa retaguarda do mundo. Os sonhos, os pensamentos, as lembranças formam um único tecido. A alma sonha e pensa, e depois imagina” (p.181).

Para Gilbert Durand (1997, p.401-402; grifo do autor), “a memória, longe de ser intuição do tempo, escapa-lhe no triunfo de um tempo ‘recontrado’, logo negado. [...] Longe de estar às ordens do tempo, a memória permite um redobramento dos instantes e um desdobramento do presente”. Assim, ela tem o poder de dar “espessura inusitada ao

monótono e fatal escoamento do devir, e assegura nas flutuações do destino a sobrevivência e a perenidade de uma substância” (p.402).

Ao realizar uma comparação entre a nostalgia da experiência infantil e a nostalgia do ser, Gilbert Durand afirma que

A memória pertence de fato ao domínio do fantástico, dado que organiza esteticamente a recordação. É nisso que reside a ‘aura’ estética que nimba a infância; a infância é sempre e universalmente recordação da infância, é arquétipo do ser eufêmico, ignorante da morte, porque cada um de nós foi criança antes de ser homem... Mesmo a infância objetivamente infeliz ou triste de um Gorki ou de um Stendhal não pode subtrair-se ao encantamento eufemizante da função fantástica. A nostalgia da experiência infantil é consubstancial à nostalgia do ser. [...] qualquer recordação da infância, graças ao duplo poder de prestígio da despreocupação primordial, por um lado, e, por outro, da memória, é de imediato obra de arte. (DURAND, 1997, p.402).

Essa afirmativa de Durand pode ser verificada nos textos de Arriete Vilela quando a poeta aborda a temática da infância enquanto fator não só de (re)memorização nostálgica do passado, mas também como desdobramento de imagens que convergem para esse período da vida, pois os elementos catalisadores – infância e memória – dão formas estéticas à relação e confluências com e na própria obra de arte literária.

Durand salienta (1997, p.405; grifo nosso) que a memória tem “o caráter fundamental do imaginário, que é ser eufemismo, ela é também, por isso mesmo, *antidestino* que se ergue contra o tempo” É ainda “poder de organização de um todo a partir de um fragmento vivido”. Essa potência “reflexógena” é “o poder da vida”, que por sua vez, é capacidade de reação, de regresso. A organização que faz com que uma parte se torne “dominante” em relação a um todo é a negação da capacidade de equivalência irreversível que é o tempo. Por isso, a memória – bem como a imagem – é a magia dupla “pela qual um fragmento existencial pode resumir e simbolizar a totalidade do tempo reencontrado” (p.403). O ato reflexo é ontologicamente esboço da recusa fundamental da morte. Longe de estar do lado do tempo, “a memória, como o imaginário, ergue-se contra as faces do tempo e assegura ao ser, contra a dissolução do devir, a continuidade da consciência e a possibilidade de regressar, de regredir, para além das necessidades do destino” (p.403).

Frente às “faces do tempo” e à cristalização da “memória”, o homem se vê isolado, ilhado, mesmo estando rodeado por uma multidão. Mergulhado em um mundo de imagens e realidades que dão uma configuração à própria vida, ele é sabedor da sua condição existencial: a solidão habita a sua vida. Ou seja, ela é experiência viva que se concretiza não só enquanto recolhimento, mas, acima de tudo, como sentimento intrínseco frente à sensação de isolamento e vazio vivenciado pelo sujeito humano.

Ao tratar da função da memória nas sociedades antiga e contemporânea, Ecléa Bosi salienta (1994, p.89) que, nos primórdios da civilização grega, a memória funcionava como “vidência e êxtase”; nos dias atuais, a sua função é a de “conhecimento do passado” que se estrutura, ordena o tempo e o localiza de forma cronológica. O passado revelado, dessa maneira, “não é o antecedente do presente, é a sua fonte” A memória aparece enquanto baliza capaz de realizar e resgatar fatos e lembranças passadas, mas sempre organizada de maneira individual, centrada nos artifícios da linguagem, nas modulações de um pensamento que (re)elabora o passado, dando novos sentidos ao ato de recordar. Bosi lembra que memória não é sonho, é trabalho, pois “lembrar não é reviver, mas reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado” (p.55).

O filósofo Edgar Morin (1998, p.59) define a poesia como amor, estética, gozo, prazer, participação e, principalmente, vida. Ela é, igualmente, a manifestação de possibilidades infinitas da indeterminação humana. Já a criação poética tem o poder de reativar os conceitos analógicos e mágicos do mundo e, também, despertar as forças adormecidas do espírito, com o intuito de reencontrar os mitos esquecidos. Para o filósofo, a poesia não é somente um modo de “expressão literária”, mas um “estado segundo” vivenciado pelo sujeito e que deriva da participação, da exaltação, embriaguez e, acima de tudo, “do amor, que contém em si todas as expressões desse estado segundo. A poesia é liberada do mito e da razão, mas contém em si sua união” (p.9). Essas duas forças são capazes de realizar a grande transformação vital, quer dizer, o amor se liga à “poesia da vida”. O filósofo ainda complementa:

A vida é um tecido mesclado ou alternativo de prosa e poesia. Pode-se chamar de prosa as atividades práticas, técnicas e materiais que são necessárias à existência. Pode-se chamar de poesia aquilo que nos coloca num estado segundo: primeiramente, a poesia em si mesma,



depois a música, a dança, o gozo e, é claro, o amor. (MORIN, 1998, p.59-60).

Em relação à figura do poeta, Morin destaca que este é portador de uma competência plena, “multidimensional”, pois sua mensagem poética tem a capacidade de reanimar a “generalidade adormecida”, ao mesmo tempo em que “reivindica uma harmonia profunda, nova, uma relação verdadeira entre o homem e o mundo” (p.158).

### **Rede de imagens poéticas inter cruzadas: palavra, lirismo e memória lírica**

A palavra:

o porão  
onde oculto  
as estiagens  
do amor.

(VILELA, “Poema 13”, 2004, p.27).

A poeta Arriete Vilela, com uma poesia densa e repleta de lirismo, tece sua “rede” de palavras centrada no tema da memória.

O poema “Não devias” apresenta uma linguagem altamente elaborada, com acentuado lirismo e encantamento do eu-lírico para com a palavra poética:

“Não devias”

Não devias enamorar-te assim  
das minhas palavras: são fios  
que tecem a renda com que adorno  
as entardecidas beiradas dos meus dias  
e tecem, igualmente, a renda com que caço  
borboletas que, à tua semelhança, voejam  
solitárias ao redor do meu mistério

Não, não te devias exhibir assim  
à beira do poço: és pássaro de pequenas asas  
e basta um descuidado sopro de minha poesia  
para fazer-te ver o céu menor do que uma lágrima.

Não devias jogar-me à passagem  
– e assim, à vista de todos –

belas metáforas: esmago-as com amorosos gestos  
para que gotejem em mim o sumo das folhas  
da pitangueira com seu cheiro de infância  
reencontrada na tua ausência.

Poupa-te, anjo de flores que só duram um dia.  
Passa à margem do que sou,  
protege esses teus olhos de mares transparentes  
e não queiras estender o meu silêncio, a minha recusa  
nem os sutis precipícios sobre os quais vivo  
e escrevo.

Protege o teu coração  
e não atices nele a colméia que espreita,  
para além das cercas vivas de papoulas,  
a dor nos descuidos da alegria amorosa.  
(VILELA, 2001, p.29-30).

A memória lírica, no poema, surge enquanto baliza capaz de realizar e resgatar fatos e lembranças passadas, mas sempre organizada de maneira individual, centrada nos artifícios da linguagem, nas modulações de um pensamento que (re)elabora o passado, dando novos sentidos ao ato de recordar, como na passagem: “para que gotejem em mim o sumo das folhas / da pitangueira com seu cheiro de infância / reencontrada na tua ausência”. Bosi (1994, p.55) lembra que memória não é sonho, é trabalho, pois “lembrar não é reviver, mas reconstruir, repensar, com imagens e idéias de hoje, as experiências do passado”.

Outro poema da autora, “Reconciliação”, apresenta uma linguagem marcada pela inquietação do eu-lírico e embasada na memória lírica:

“Reconciliação”

Faço-me desatenção  
às vertigens da minha alma  
e retorno à mágica manhã da infância  
para esquecer-me em sentimentos leves,  
inaudíveis,  
sem ressonâncias de batalhas.

Faço-me rendas,  
delicadas singelezas,  
suaves pontos no sobrecasaco do destino;  
faço-me brisa nos cabelos grisalhos da avó  
em que me tornei.

Faço-me inquietação  
e nino-me no balanço da rede:

enfim, a felicidade não me cobra pressa,  
 não me espeta com ânsias de tê-la,  
 e a vaidade não range os dentes,  
 porque hoje é bicho domado.

Faço-me indulgência  
 e, ao gosto da pitanga madura,  
 posso ser a saudade do doce olhar do amigo:  
 amor e desejo tão narcisicamente identificados.

Faço-me distância  
 e me reconcilio com a solidão.  
 (VILELA, 1999, p.64-65).

A recordação é o fator imprescindível que movimenta as aspirações e sentimentos do sujeito poético, pois no momento da recordação o eu rememora, com profundidade, os acontecimentos e experiências anteriormente vivenciados. Nos poemas sintéticos de Arriete Vilela, a palavra – enquanto registro/memória – é a expressão maior de um eu-lírico que tem, na linguagem, a força de um contato amoroso com as palavras.

No texto “Poema 27”, a palavra é elemento vital da luta travada pelo poeta:

“Poema 27”

A Palavra:  
 uma forma  
 de debater-me em  
 voragens  
 de fundo de rio  
 aparentemente calmo  
 (VILELA, 2004, p.50).

Mas se há o embate do poeta com as palavras, há também a consciência de solidão, de vazio e impotência perante o ofício do verso, tal como em “Poema 28”:

Como inconfessável  
 roteiro, a palavra às vezes  
 me falta  
 e então vivo como  
 lã ao vento:  
 desatada,  
 transitória,  
 cardadura inútil.  
 (VILELA, 2004, p.51).

O eu-lírico feminino se compara como “lã ao vento”, que sente, às vezes, o aparente abandono das palavras, mas não o da poesia.

Em “Poema 1”, da obra *A palavra sem âncora*, o eu-lírico salienta que a palavra traz a marca das complexidades e cumplicidades na interação do poeta/leitor com as palavras líricas centradas nos “fios” da memória nas constâncias da construção-desconstrução:

“Poema 1”

A Palavra  
constrói-se a partir da própria resistência  
– flor de cacto –

destrói-se seguidamente como alinhavo  
– palha de ninho –

e reconstrói-se em secretas  
complexidades / cumplicidades.  
(VILELA, 2005, p.7).

Já o texto “Tua palavra” exprime uma linguagem vigorosa, acentuada pela interlocução do Eu-lírico com o Outro:

“Tua Palavra”

Tua palavra de pitanga madura,  
lua vermelha esmagada na minha mão  
mesclou de amargos amores o legítimo  
linho branco em que mãe, avó e bisavó bordaram  
um fatídico destino poético.

Tua palavra de pólen na leveza da ave nômade  
fecundou a minha palavra: fiz-me útero  
e te abriguei, amorosamente, das sinuosidades  
labirínticas em que protegias os teus medos,  
e te nutri com a alegria das bandeirolas  
que se esperançavam nas manhãs de prata  
com os sinos a quererem-se cristais.

[...]

Tua palavra invejou a minha palavra  
e então nos distanciamos,  
porque não podíamos ser galantes entre iguais  
entrelinhas.

(VILELA, 2001, p.36-37).

Os versos do poema registram a contenção, o rigor da linguagem e as sutilezas das imagens, que resultam no equilíbrio e na condensação textual. É a memória que se cristaliza no instante de dizer quando o sujeito da enunciação diz que a palavra do outro é como “pitanga madura”, também comparada à “lua vermelha”. Há, no texto, uma instauração da palavra-memória capaz de nomear o ser de forma amorosa, mediante a palavra poética. Mesmo que haja a consciência de um distanciamento de eu e do outro, a certeza, para o sujeito lírico de que a palavra é portadora de esperanças, tal com os “sinos a quererem-se cristais”, ela apresenta-se como “pólen na leveza da ave nômade”. Pode-se constatar, nos versos, que a palavra – mediante o ato de nomear – realça a condição do poeta: ser solitário e, ao mesmo tempo, solidário, mediante a força das palavras, tal como afirma Cecília Meireles (1983, p.235): “Ai, palavras, ai, palavras,/ que estranha potência, a vossa!”

Na criação literária, o poeta (re)inventa o seu mundo tecendo uma configuração poética e social à tessitura do poema, tal como nos versos do poema “Palavras e pessoas”:

São tantas as palavras  
 – como as pessoas –,  
 mas descobri-las poéticas é um exercício  
 secreto e refeito dia a dia.

São tantas as palavras  
 – como as pessoas –,  
 mas fazê-las vir à tona dos meus olhos,  
 dos meus ombros ou das minhas mãos  
 exaure-me,  
 assim como se me exaurem as táticas nunca  
 domadas de sedução.

São tantas as palavras  
 – como as pessoas –,  
 mas deixá-las inundar o meu coração,  
 feito água / sangue / seiva  
 e depurá-las  
 obriga-me a afunilar as escolhas:  
 sem labirintos, sou inadiável  
 e atento apenas à pulsação vital  
 que me conduz à casa sagrada da poesia.  
 [...]

(VILELA, 1999, p.45).

Os poemas de Arriete Vilela, lapidados no cinzel da memória, instauram um procedimento poético em que a linguagem – enquanto magia e encanto – desperta no leitor uma atenção voltada para as coisas mais sensíveis, pois a linguagem é sinal de vida e permanência.

Para Javier González (1990, p.156), a palavra é sempre uma “manifestação profunda do ser”. Para o autor, mediante o universo poético, o poeta se apoia nos aspectos lúdicos, rítmicos e imaginários da linguagem, cuja função poética funciona como um vetor constitutivo da natureza humana. É pela palavra que o homem se coloca no plano expressivo superior à não-significação da ordem natural, pois ela, enquanto núcleo de dispersão e convergência, é capaz de nomear o mundo (p.152-153). González considera o trabalho do poeta como um desenvolvimento frente aos meios de fixação e dispersão de sentido, ou seja, como um jogo de palavras que tem por finalidade projetar um grande número de significações. Nesse sentido, o escritor descobre e constrói o mundo utilizando a palavra enquanto instrumento “capaz de conter a surpreendente variedade do real”, isto é, ele sabe que o uso da linguagem abre múltiplos espaços de “comunicação e de nominação dos objetos” (GONZÁLEZ, 1990, p.156-157).

Os textos de Arriete Vilela registram as sutilezas de um fazer poético embasado na força da linguagem e na concretização de um dizer que aponta para imagens visuais, momentos de observação atenta de um eu em sintonia com o mundo circundante.

Na lírica de Vilela a palavra adquire a inflexão da interrogação ontológica. A poesia, enquanto busca de sentido, faz com que o poeta e o leitor mantenham na atualidade um procedimento de indagação perante esta arte, pois, no dizer de Octavio Paz (1982, p.345), na modernidade o poema adquire a forma de questionamento e, ao mesmo tempo, é “recuperação da *outridade*, projeção da linguagem num espaço despovoado por todas as mitologias, o poema assume a forma de interrogação. Não é o homem que pergunta: a linguagem nos interroga” Assim, A palavra é busca de síntese necessária à expressão, ainda que o silêncio seja maior e a realidade mais pura, portadora de um mundo de sentidos e significações em que o ato de nomear, de “quase-dizer”, realça a condição do poeta: ser solitário e, ao mesmo tempo, solidário. Dessa forma, a literatura é um refúgio do homem contra as desilusões, frustrações e limitações. Ela é uma força capaz de impulsioná-lo a atingir seus sonhos, objetivos e

realizações. Na criação literária o escritor reinventa mundos e dá sentido à vida através das palavras.

## REFERÊNCIAS

- BACHELARD, G. **A poética do espaço**. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- BOSI, E. **Memória e sociedade**: lembranças de velhos. São Paulo: Companhia das Letras, 1994.
- DAVALLON, J. A imagem, uma arte da memória? In: ACHARD, P. et al. **Papel da memória**. Tradução e introdução de José Horta Nunes. Campinas, SP: Pontes, 1999.
- DOLEZEL, L. **A poética ocidental**: tradição e inovação. Lisboa: Fundação Calouste Gulbenkian, 1990.
- DURAND, G. **As estruturas antropológicas do imaginário**: introdução à arquetipologia geral. Tradução de Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 1997.
- \_\_\_\_\_. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 1995.
- GONZÁLEZ, J. **El cuerpo y la letra**: la cosmología poética de Octavio Paz. México: Fondo de Cultura Económica, 1990.
- GUÉRIN, M. **O que é uma obra?** São Paulo: Paz e terra, 1995.
- MANCIA, M. **No olhar de Narciso**: ensaios sobre a memória, o afecto e a criatividade. Lisboa: Escher, 1990.
- MEIRELES, C. **Flor de poemas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1983.
- MORIN, E. **Amor, poesia, sabedoria**. Tradução de Edgard de Assis Carvalho. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.
- PAZ, O. **O arco e a lira**. Tradução de Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- \_\_\_\_\_. **Convergências**: ensaios sobre arte e literatura. Tradução de Moacir Werneck de Castro. Rio de Janeiro: Rocco, 1991.
- \_\_\_\_\_. **A outra voz**. São Paulo. Siciliano, 1993.
- ROSA, A. R. O conceito de criação na poesia moderna. **Colóquio LETRAS**, Lisboa, n.56, julho de 1980.
- VILELA, A. **Contos reunidos**. Maceió: CEPAL, 2011.
- \_\_\_\_\_. **Obra poética reunida**. Maceió: Poligraf, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Lã ao vento**. Rio de Janeiro: Gryphus, 2005.
- \_\_\_\_\_. **Frêmitos**. Maceió: Grafmarques, 2004.
- \_\_\_\_\_. **Vadios afetos**. Maceió: Gazeta de Alagoas, 1999.

VILELA, A. et al. **Artesanias da palavra** [Antologia de poemas com Gonzaga Leão, José Geraldo Marques, Otávio Cabral e Sidney Wanderley]. Maceió: Grafmarques, 2001.

Artigo recebido em 02/04/2011

Aceito para publicação em 02/08/2011



**RESENHAS**

## MICHAEL HAMBURGER E A VERDADE DA POESIA DESDE BAUDELAIRE

Wilson José FLORES JR.<sup>83</sup>

HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007. 464 p.

*A verdade da poesia* é frequentemente apontada como uma das grandes realizações do ensaísmo crítico da segunda metade do século XX, sobretudo na Inglaterra. De qualquer forma, mesmo lá e já antes da morte de Hamburger em 2007, o livro perdeu muito de sua presença nas discussões, deixando de frequentar a reflexão teórica acadêmica e passando a figurar entre aquelas obras respeitáveis, mas, de alguma forma, distantes ou *démodées*.

Por aqui, *A verdade da poesia* nunca chegou a gozar de grande prestígio, ao contrário de *A estrutura da lírica moderna*, de Hugo Friedrich, cuja perspectiva estruturalista Hamburger critica, discutindo limites (e até o que considera equívocos ou reduções) das análises de Friedrich. Mas, ao que tudo indica, a diferença na recepção entre ambos no Brasil se deve a nossa renitente francofilia. Como sabemos, Friedrich foi e continua sendo muito lido na França.

A afirmação que sintetiza a perspectiva adotada no livro por Hamburger, “Que a poesia encarna ou representa a verdade de um tipo ou de outro dificilmente o negaram os próprios poetas” (2007, p.35), não apenas é uma provocação. Mas é fato que, somada ao próprio título do livro, pode induzir um leitor interessado e familiarizado com a crítica literária, mas que eventualmente desconheça Hamburger, a um equívoco bastante compreensível: “verdade” como título de um conjunto de ensaios sobre a poesia moderna soa inesperado, senão incongruente e ostensivamente anacrônico. Isso porque, como se sabe, “verdade” parece só se aplicar a contextos históricos em que haja alguns fatores bem delimitados, que estabeleçam princípios estéticos claros e compartilhados

---

<sup>83</sup> Doutorando (bolsista CNPq) do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura, Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, UFRJ, CEP 21941-917, Rio de Janeiro, RJ, Brasil – [wfloresjr@ufrj.br](mailto:wfloresjr@ufrj.br)

por autores e leitores. Por qualquer lado que se olhe a *Modernité*, qualquer concepção estável de verdade parece ser obra do engodo ou da tolice.

O incômodo ainda pode ser intensificado pela presença luminosa do artigo definido que inicia o título. Ou seja, não apenas a “poesia moderna desde Baudelaire” teria uma verdade, como também permitiria a exploração de algo que a transcende: “a verdade da poesia”, por assim dizer, desde sempre, genérica, universal, atemporal. Tais temores não são imotivados nem revelariam preciosismos ou má vontade da parte do leitor, pois o estabelecimento da relação histórica (poesia desde Baudelaire), além de ser, em si mesmo, demasiado vasto e compreender um número e uma diversidade quase ilimitada de poetas, ainda poderia ser lido como contraste à aparente atemporalidade do título.

No entanto, basta iniciar a leitura para perceber que a reflexão do autor tem um foco claramente definido e que o campo de debate em que o livro se insere dá concretude específica à aparente generalidade do título. A perspectiva do autor, de rara erudição e altamente cuidadosa (sem deixar de ser pontual e polêmica) mostra-se muito generosa em seu inabalável respeito pelo leitor que é colocado no lugar de um observador crítico a quem o autor não tenta seduzir ou capturar. O leitor é, aí, convidado a refletir com o autor sobre os assuntos que este se coloca e é nessa condição de “companheiro” de viagem, de estudo, de interesses em comum que a interlocução se constrói. Há no livro algo da espontaneidade de quem se satisfaz quando alguém aceita um convite feito com simplicidade e despojamento.

Os ensaios colocam o leitor diante de uma espécie de síntese de questões que conduziram a trajetória intelectual, acadêmica e literária do autor. Professor, tradutor e poeta, Hamburger conjugava prestígio e discrição. Nascido em Berlim em 1924, mudou-se aos nove anos com a família para a Inglaterra em meio à tempestade que se anunciava com a ascensão do partido nazista. Tornou-se professor e dedicou-se à poesia e à tradução de poetas como Goethe, Hölderlin, Rilke e Paul Celan, atividade pela qual recebeu vários prêmios e reconhecimento internacional.

Como já ficou indicado, os ensaios que compõem *A verdade da poesia* buscam analisar as linhas de força da poesia moderna de Baudelaire ao final dos anos 1960, momento da publicação original do livro. Os poetas analisados são, principalmente, europeus (sobretudo ingleses, franceses e alemães) e americanos. Mas Hamburger não

desconhece a poesia feita em português, embora confesse não dominar a língua. Há uma instigante discussão a respeito de Fernando Pessoa (sobretudo no capítulo 6, “Personalidades múltiplas”), bem como considerações consistentes a propósito de Carlos Drummond de Andrade (em particular no capítulo 9, “Uma nova austeridade”).

O foco do debate teórico recai sobre certas alegações e perspectivas que faziam figura de consenso à época devido à influência avassaladora que o *New criticism* havia exercido nas décadas anteriores sobre a crítica literária no mundo todo e, particularmente, nos países de língua inglesa.

A pergunta central que norteia a reflexão é exposta diretamente na primeira linha do prefácio: “O que torna moderna a ‘poesia moderna’?” (2007, p.7). E, após reconhecer os inevitáveis limites do estudo, o autor anuncia sua escolha metodológica:

[...] em vez de limitar minha investigação a uma única linha de desenvolvimento definida previamente como ‘moderna’, concentrei-me nas tensões e nos conflitos visíveis na obra – ou por trás dela – de cada grande poeta de sua época, começando com a obra do próprio Baudelaire. (2007, p.8),

afirmando que o livro não é uma “história da poesia moderna, mas, sim, uma tentativa de entender sua natureza, suas suposições e funções” (2007, p.9).

O objetivo está definido e o alvo está claro. A cada ensaio o autor tratará de retomá-lo, modalizá-lo, reafirmá-lo e ampliá-lo: as estruturas linguísticas que formam o texto poético são elementos fundamentais para a análise, mas não são os únicos nem, necessariamente, os mais privilegiados, pois, embora permitam uma compreensão de certos procedimentos em jogo em cada poema particular, não chegam a confrontar a “natureza” de determinada poesia ou de determinado autor, ou ainda, de uma determinada configuração histórica. Em uma palavra, as perspectivas estruturalistas acabariam por escamotear “as verdades” da poesia as quais são, como afirma Hamburger, “a um só tempo relativas quanto às condições de sua sobrevivência e absolutas em sua necessidade de transcendê-las” (2007, p.443). Isso porque, de seu ponto de vista,

[...] em todo clima de opinião e em todas as crenças é tarefa do poeta acrescentar algo aos recursos de seu meio, a linguagem [...]. ‘A arte se ocupa do difícil e do bom’, Goethe afirmou [...]. Nenhuma mudança de estado de espírito ou de situação fará qualquer diferença quanto à verdade dessa observação empírica. (2007, p.446).

Afirmação provocativa e sintética que enfatiza mais do que o acadêmico, o poeta que o autor era. A permanência a que o título alude nada tem de transcendente. É na imanência que se constrói seja como resistência, tensão, dilema, negação, esperança; daí sua ênfase altamente dilemática: “a verdade da poesia, e da literatura moderna especialmente, deve ser encontrada não apenas em suas afirmações diretas, mas em suas dificuldades peculiares, atalhos, silêncios, hiatos, fusões” (2007, p.61).

Hamburger declara ainda que, diante da tarefa que se propôs a enfrentar no livro, sua “única esperança foi aderir ao que acreditava fossem os problemas concretos” (p.9). E isso surge não como uma “desculpa” a eventuais falhas (procedimento tão comum na crítica), afinal, declarar que aqueles são os problemas que acredita serem os “concretos” é uma tomada clara de posição num campo reconhecidamente minado, preparando o debate que o autor sabia que o livro enfrentaria.

Para usar uma imagem de sua poesia, pode-se dizer que os poetas modernos surgem na análise de Hamburger como “selvagens e feridos”<sup>84</sup> (título de seu último livro de poemas, publicado em seu 80º aniversário), figuras tornadas a um só tempo obsoletas, pela presença ubíqua da mercadoria, e essenciais, como resistência a tudo o que é ameaça à civilização e à cultura, naquilo que têm de irredutíveis ao “mercado”, mas sempre cindidas, atormentadas, fraturadas, inconvenientes. Os poetas modernos desde Baudelaire, na visão de Hamburger, parecem se aproximar da imagem com que encerra o poema “*Muted song*” (2004, p.21):

[...]  
*A nearly deaf man sings*  
*Come, that we waiters praise*  
*Who serve expectancy,*  
*The always never-yet.*

– o que sempre esteve pronto e que “nunca-ainda” chegou a se estabelecer: uma bela imagem para sintetizar a perspectiva imanente que o autor, sutil, mas claramente, escolhe para guiá-lo na imensa empreitada.

Em síntese, buscando manter-se “à margem da guerra de gangues que passa por crítica das novas obras nos jornais” (HAMBURGER, 2007, p.440), a insistência de

---

<sup>84</sup> HAMBURGER, M. **Wild and wounded**: short poems 2000-2003. London: Anvil, 2004.

Hamburger nos dilemas e tensões da poesia moderna permanece altamente fecunda, sobretudo aqui entre nós, onde a crítica tão facilmente trilha os caminhos da adulação e as análises, muitas vezes, reduzem-se à celebração laudatória de textos e autores. Nesses casos, as contradições de uma obra costumam interessar quando permitem elogiar (às vezes efusivamente) o poeta que se pretende analisar. Quando, ao contrário, apontam para dilemas e tensões que obrigam uma consideração cuidadosa, atenta e trabalhosa da própria realização estética, em outras palavras, quando apontam para fraturas que deveriam conduzir ao enfretamento dos limites da obra, as contradições são convenientemente “esquecidas” quando não sumariamente desconsideradas; afinal, a um olhar que busca aplaudir, os problemas costumam ficar convenientemente fora do campo de visão.

Considerar dilemas, fraturas e limites não implica em “apontar o dedo” nem revela alguma incapacidade de aceitar a realização alcançada ou de entender sua grandeza (como parecem pensar certos escritores brasileiros contemporâneos ávidos a se promover, desqualificando, por princípio, qualquer ponto de vista que não lhes seja abertamente favorável), mas apenas – como Hamburger demonstra – é um modo de colocar obras e ideias muito prontamente em debate, evitando o caminho fácil do afago entre pares ou da adesão ao que está estabelecido e convencionado. Afinal, não é na “dessacralização” do literário, bem como na troca e no enfrentamento de ideias que o conhecimento pode ser construído e desenvolvido e as “verdades”, quem sabe, vislumbradas?

#### REFERÊNCIAS

- HAMBURGER, M. **A verdade da poesia**: tensões na poesia modernista desde Baudelaire. Tradução de Alípio Correia de Franca Neto. São Paulo: Cosac Naify, 2007.
- HAMBURGER, M. **Wild and wounded**: short poems 2000-2003. London: Anvil, 2004.

## A VIDA É UMA COLEÇÃO DE MORTES

Maria Lúcia Outeiro FERNANDES<sup>85</sup>

FURTADO, F. F. F. **Um dia, o trem.** São Paulo: Nankin; Juiz de Fora, MG: Funalfa, 2008. 48 p.

Com singular talento Fernando Fabio Fiorese Furtado sopra espírito na matéria e transfigura um momento fugaz, banal, em experiência epifânica, quando um pai toma consciência de sua finitude e fragilidade, enquanto o filho experimenta o primeiro alumbramento diante de um trem colossal, que surge de repente, com toda sua grandiosidade: “Trem é coisa de se medir com mar” (FURTADO, 2008, p.21).

O aparecimento do trem provoca o encontro mítico entre dois meninos. De um lado, a criança, símbolo da infância, que segue de mão dada com o pai, o ser mais poderoso de que tem notícia até se deparar com a primeira visão de um “colosso”, ou seja, um trem em movimento, com suas luzes e balanços ruidosos; de outro lado, o menino que foi o pai, que emerge da memória deste, no momento em que morre um pouco para o próprio filho, deixando de ser seu herói.

Morrer, para este pai, também significa perder o chão sobre o qual se apoia seu destino de pai. Significa, ainda, deparar-se com a própria morte do menino que também foi, que o espreita do fundo da memória. Portanto, ao morrer para o filho, o pai depara-se com a própria morte, nomeada pelo poeta como “desastre”.

Desse modo, um trem, personificado pelo artigo definido e transformado em metáfora – “o trem” – é o elemento desencadeador da experiência lírica e o principal estruturador dos poemas que compõem o livro *Um dia, o trem* (2008), do poeta mineiro Fernando Fabio Fiorese Furtado. Ao lado da metáfora do menino e de outras metáforas com que o poeta costura seus versos, o trem passa a constituir elemento gerador de uma obra de arte de excepcional beleza, ao desencadear uma multiplicidade de sentidos, que se irradiam pelas imagens, sonoridades, palavras, versos, estrofes, configurando poemas que dramatizam ambíguas e sutis tensões entre o alumbramento e o desastre:

---

<sup>85</sup> Departamento de Literatura, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, UNESP, campus de Araraquara, CEP 14800-901, Araraquara, SP, Brasil – [maria\\_lucia@vivax.com.br](mailto:maria_lucia@vivax.com.br)

## Trem-metáfora

E muda o trem em metáfora quando,  
do menino, o menino desentende;  
pode-se dizer prolifera em ângulos,  
qual rascunho de autor indestro ou doente  
por não saber as curvas de aplacá-lo,  
nem as retas onde o corpo demora,  
até atravessar, sem cancela ou calos,  
a distância que, em outros, o desdobra.

[...]

(FURTADO, 2008, p.33).

A presença de uma voz narradora confere distanciamento ao sujeito lírico, que espreita os poemas, como se de outro falasse. O recurso narrativo reforça o tom épico que ecoa pelos versos, em sua maioria decassílabos, com rimas toantes. Mas, o discurso lírico, que tem raízes na memória e não revela preocupação de contar histórias, é fortalecido pela fusão das esferas objetiva e subjetiva, pelas múltiplas irradiações dos sons e dos sentidos entrelaçados, pela predominância de um tempo presente, que cristaliza o excepcional momento: “Eis que o menino admira ter na sua / a mão do pai” (FURTADO, 2008, p.13). Ao lado dos infinitivos e condicionais, o tempo presente atribui a certas realidades, evocadas nos versos, a eternidade das verdades imutáveis: “desses o pai sabe a fábula e glosa, / como de posse do olho de Balzac / tudo pudesse demudar em prosa / para adiar a morte daquela tarde” (p.13).

Correndo o risco de simplificar livro tão complexo na sua concepção e na esmerada elaboração, não seria exagero afirmar que o tema central de *Um dia, o trem* é: a vida é uma coleção de mortes. Fazer poesia, para Fiorese, é falar dessa coleção de mortes, entreter-se com elas e, desse modo, fingir que se escapa da maior de todas, a inexorável, a última e fatal morte.

O tema da morte, que se dissemina pelo livro, é tratado de maneira direta no poema “A morte como metáfora”:

Talvez outra metáfora ainda possa  
antes deste texto descarrilar-se  
— ou enfim estacar no livro-gare,  
à espera de uma voz que, sendo oposta,  
o conduza por avessas passagens  
(passagens sem número, sem sintaxe),  
para assim desfazer-se na manobra  
que realiza entre o desvio e o desastre.



Análoga àquela que assombra o pai  
quando dele o trem a altura subtrai,  
uma outra morte o poema epiloga.  
E se digo tratar-se de metáfora,  
é porque, com seus modos e manobras,  
nela a palavra desvia e me ultrapassa,  
tal fosse menos termo do que mote  
o que do autor é um corpo discorde.  
(FURTADO, 2008, p.39).

“Corpo discorde” é o título do poema que se segue, penúltimo do livro, onde o poeta se apropria, destacando com itálico e citando a fonte em nota à parte, de um verso de Heráclito (FURTADO, 2008, p.45): “Deste corpo, aqui se diz discorde / porque mudar em texto o menino / *tem por nome a vida, por obra a morte*” (p.41).

Finalmente, o livro se fecha com o poema “Envoi”. A ambiguidade do termo – o vocábulo francês pode ser lido como envio, remessa, mas também se refere, como termo técnico, aos versos finais de um poema, particularmente de uma balada, contendo uma homenagem. Conferindo ao leitor autoridade como intérprete do poema, estes versos também lhe transmitem a tarefa de glosar o mote cantado no livro, já que se trata de tema exemplar, passível de ser compreendido e reelaborado por todo ser humano:

Há de entender o leitor tanto adiar,  
Pois o menino no adulto demora  
Conforme uma medida que lhe é própria:  
Não marca tempo, nem guarda lugar.  
Aponta a morte com o riso fácil  
[...]  
(FURTADO, 2008, p.43).

Publicado em comemoração aos 25 anos do primeiro livro do autor, *Leia, não é cartomante* (1982), *Um dia, o trem* também dialoga com poemas anteriores e dá continuidade à constante reflexão acerca do próprio fazer poético, uma das marcas da poesia de Fiorese.

As metáforas que associam o ato da escrita à costura predominam nas reflexões metapoéticas que perpassam o livro, delineando-se de modo mais preciso no poema “Escrever por agulhas”:

E se o menino, na urgência de longes,  
do trem separa, aparta-se da gare  
para embarcar um tandem de horizontes,

não descuro do carvão, mesmo lápis,  
 com que escreve dias-mapa, cartas-ponte,  
 como a palavra fosse o desembarque  
 no qual reúne porquês, quandos e ondes,  
 enquanto a infância manobra e parte.  
 [...]  
 (FURTADO, 2008, p.31).

A imagem da escrita como arte de costurar é uma das mais recorrentes nos livros de Fiorese. No poema “Conversa de alfaiataria”, do livro *Corpo portátil*, o poeta a descreve com detalhes:

— Em tal ofício, menos não se admite,  
 ainda que a obra seja para o cabide,  
 não descuro a severa matemática.

Nem cós nem colarinho aqui se avia  
 como se fora rol de mercearia,  
 pois, à roda do metro (diz a prática),

um corpo recusa, menino e agreste,  
 a cifra com que confirme e ateste  
 a medida do homem e a sua hora.

— Pouca ou nenhuma serventia terá  
 o método que queira abolir o azar.  
 Trata-se de pôr o número à prova.  
 [...]  
 (FURTADO, 2002, p.39).

O ofício do poeta, portanto, não dispensa o cálculo, o zelo pelo metro, mas também não busca abolir o acaso, a finitude e o imponderável da vida. Desse modo, se o poeta domina com presteza as regras da sua arte, o menino que permanece nele brinca, espreita e se espanta com a vida.

#### REFERÊNCIAS

- FURTADO, F. F. F. **Um dia, o trem**. São Paulo: Nankin; Juiz de Fora, MG: Funalfa, 2008.
- \_\_\_\_\_. **Corpo portátil**. São Paulo: Escrituras, 2002.

**“VIVER É DEFENDER UMA FORMA”**: A POESIA DE  
*ENTREMILÊNIOS*

Susanna BUSATO<sup>86</sup>

CAMPOS, H. de. **Entremilênios**. Organização de Carmen de P. Arruda Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009 (Signos, 48). 256 p.

*Entremilênios*, do poeta Haroldo de Campos, perfaz uma travessia. Como uma viagem, estes poemas **multiplacentários** constroem um espaço de referências literárias, pictóricas, geográficas, políticas e sociais, cujos signos encenam uma explosão de vozes. Como um concerto barroco, o relevo dessas vozes faz-se ouvir em cada uma das cinco partes do livro. Cada uma delas entretecendo um signo, um desejo, uma artéria do olhar do poeta, cuja atenção reúne a pintura, a escultura, a militância do pensamento crítico-social, em que a ironia presente dá o tom para a linguagem que não se esquece de que é “linguaviagem” (empresto aqui o termo de Augusto de Campos) e dá assim a nota precisa à cena de signos nos versos que emergem do olhar anfíbio do poeta. Com a retórica do discurso sempre presente, nada está a favor do fácil; tudo a favor do que por dentro da linguagem haja de estratégia estética.

A edição de *Entremilênios*, publicada em 2009, chega-nos de seus originais, cuidadosamente estudados e organizados por Carmem Arruda Campos, viúva de Haroldo, que declara que a elaboração e reelaboração exaustivas do material que o poeta ia produzindo (um verdadeiro *working in progress*, poderíamos afirmar) eram mais importantes a Haroldo do que a organização final. Uma “obra aberta”, como Carmem declara. Em algumas páginas do livro, temos o prazer de entrar em contato com as imagens dos rascunhos em que o poeta ia enumerando e anotando as versões que lhe surgiam após as releituras. Assim, *Entremilênios* vai se tecendo para o leitor: a quatro mãos e a várias vozes.

“Viver é / defender uma / forma’ / (hoelderlin II / *signore* scardanelli / soando o piano sem cordas / via webern / via augusto)”. A poesia de Haroldo de Campos é um

---

<sup>86</sup> Departamento de Estudos Linguísticos e Literários, Instituto de Biociências, Letras e Ciências Humanas (IBILCE), Universidade Estadual Paulista, UNESP, campus de São José do Rio Preto, CEP 15054-000, São José do Rio Preto, SP, Brasil – [susanna@ibilce.unesp.br](mailto:susanna@ibilce.unesp.br)

canto barroco. Navegar por entre suas rugosidades é viver sempre o recomeço “onde fina recomeça e refina se afina o fim no funil do começo” (*Galáxias*, 1964). *Entremilênios* é viagem prevista em seu *Galáxias*: “é maravilha de tornaviagem é tornassol viagem de maravilha onde a migalha a maravalha a apara”. Em entrevista ao programa Roda Viva, da TV Cultura, de 27 de outubro de 1996, Haroldo de Campos declara que ao viver a experiência de limites da Poesia Concreta, no momento pós-utópico, termo com que chama a época pós-vanguarda dos anos 80, sua trajetória leva-o a uma “poesia de concreção”: “um poema que não lidar com a materialidade da linguagem será um poema de confissão”, eis a prerrogativa de uma poesia de invenção a que Haroldo sempre se viu empenhado em construir.

Haroldo de Campos é um poeta que navega esse universo de ondapalavra no horizonte do provável. O lance visual da descrição imagética inaugura, no cerne da presença de uma **selva de signos**, figuras como Max Bense, o teórico que será muito importante para Haroldo tecer suas ideias sobre poesia e tradução, ou o amigo e companheiro de pesquisas poéticas e discussões estéticas, Décio Pignatari, como personagens de um espaço singular: Max Bense “deslinda as tríades de peirce” “sobre a ardósia verde-lisa” para colher “a poesia: lúcida / como um diagrama nítido / conclusivo em sua álgebra / de diamantes”, e, depois, “guiado pela mão geométrica / de João Cabral / visita Brasília”; Décio Pignatari, o “bárbaro alexandrino / do calábrego chão de Horácio / para osasco (a obreira) / pignatari ceramista / de versos tor- / neados à mão”, é homenageado como um “‘mallarmé calábrego’”, como um “*fabbro (Il / miglior)*”.

O espaço pictórico encontra-se na convergência entre o que é escritura e o que é pintura no poema “o lance de dados de monet”, numa evidente referência ao jogo com que o poeta se refere ao pintor no processo de fusão entre sons, cores e animais, que simulam a exuberância e a riqueza das cores. Como um prisma de imagens, é traduzido no poema o processo transfigurador dos traços e das cores, “esse novelo abissal”, “onde um / sol pode estar / farfalhando luz / na tônica da / palavra nenúfar / ou declinando a sombra / áureo-satúrnea desse / outro (si mesmo) nome / floral: nelumbo”. O processo transfigurador da cor iconiza sua qualidade por meio de signos: não se vê o quadro, se sente o quadro. É a lição de Mallarmé que se lê nos poemas do livro, pois o signo aqui evoca muito mais do que descreve; sua presença diagonal refrata o plano interno do

objeto para dele traduzir o interior, espaço possível que adentra o olhar do poeta que tem com os objetos desses poemas intimidade estética.

O espaço como elemento visual vai aparecer em outra parte do livro, situando-se como linguagem que costura o repertório erudito do poeta com o hibridismo das imagens que flagra na paisagem das cidades que percorre e reinventa na sua viagem poética. Cada uma delas vem contaminada com seu acento original (do italiano, do latim, do grego, do francês, do alemão), e vem inscrita no hibridismo da forma visual, em que cromatismo, memória poética e espacial vão perfazendo as nuances que o olhar do poeta apreende da paisagem e recria pela dicção poética. Veja-se, por exemplo, o poema “são paulo”, cujos signos “pedra” e “gume de granito” se insurgem “contra a natura / não formosura / de natureza / pura”, mas como “feíúme de solda / metálica e / betume / não deslumbre / de água-marinha / de afogueado topázio e / múrmura turmalina”. Da pedra como elemento que revela a cidade como “beleza impura” de “perversa aspereza / de água-tofana e baudelaire” emerge a sensualidade de um contraste que gera no sujeito “gana e ciúme”. O amor por São Paulo, Haroldo de Campos não esconde, e capta, do coração da cidade, sua sensualidade numa “dulceamara ternura / entre fera e bela” que “com sua graça petrina / multi- / vária multi- / tudinária / cidade / minha” percebe “seu charme / de acerada pantera / à espreita do alarme / vermelho das / esquinas”. E é com a mesma dicção que outras cidades e paisagens vão se insurgindo por meio de paradigmas que vão explorando elementos de natureza “petrina”, “cósmica” e “luminescente”, que se metaforizam no verso em busca de uma concretude, como explora no poema “*explicatio vitae*”, em que arrola várias citações e referências, como vozes que adentram o poema e se presentificam num ritmo ágil nos versos curtos entrelaçados de *enjambements*, que vão tecendo a rugosidade do discurso que avança como “cristal famélico / de forma”: “forma / ‘fogo i- / manente / verdade íg- / nea da/ matéria’ / (avicena) ‘minha / propriedade é a / forma [...]’ (hoelderlin *II* / *signore scardanelli* / soando o piano sem cordas / via webern / via augusto)”.

Haroldo explora as imagens cromáticas em profusão. Sua poesia é visual nas alusões ao espaço que seu olhar percorre como a perceber em “visão de veneza” o detalhe das fachadas “que se alinham múltiplas e / únicas / voltadas para a água / tremulante / (minuciosas fachadas revestidas / de mármore de pedra rosa de cantaria /

ferrugina – *stones* / azuis azul-marinho ou bege- / aviando-se em tijolo solferino / que o sol chapado chanfra / e lamina)”. O detalhe da descrição está voltado para o trajeto dos versos como elementos de forma desse espaço que se afigura numa realidade que transcende à do mero turista que paira na periferia da paisagem com sua câmera excursionista. Sugerir a forma por meio das citações e alusões a outros poetas e artistas, de modo a construir no poema um espaço que transcende a mera referência ao lugar ou aos autores que cita é o roteiro a que a viagem da poesia de Haroldo nesta obra nos convida a participar. Não importa a paisagem em si; o que se vê é o caminho do olhar que costura no hibridismo da linguagem (termos gregos e italianos dividindo o espaço do verso e da estrofe com o latim e o inglês) um hermetismo de dicção que faz o leitor construir para si um hipertexto de referências nem sempre familiares. Talvez o leitor encontre dificuldade para ler; e a viagem, longa e labiríntica, pode impulsionar o leitor para a descoberta de outras esferas de conhecimento e descobertas.

Ao recusar o fácil na construção de sua semântica, a poesia de *Entremilênios* divide com o leitor uma retórica da palavra que se faz representar por uma sintaxe que se fragmenta e se amplia nas palavras justapostas, coordenadas por uma analógica. Ênfase nas imagens singulares que emergem das formações sinestésicas e de uma sintaxe cujos cortes e montagem sugerem movimento: em muitos momentos, a poesia de *Entremilênios* emerge como um **teatro de signos**. Os poemas de “circum-stâncias” devem ser lidos assim.

E é de forma, de “fome de forma”, que a poesia desta obra perfaz a trajetória, por meio de momentos mais compromissados com o seu tempo político. Poesia de participação? No trajeto da sintaxe-fragmento, a “musa militante”, segunda parte do livro, “não se medusa: / contra o caos / faz música”. Música que se ouve em combinações singulares no âmbito da palavra: “plenissóis”, “contespelham”, “vazioplenu”, “entrecéu”, “frenéticodança”, “louquiloquente”, “sabedor-das-coisas”, “caixa-de-ecos”, “gárgula-desespero”, “multicentelhante”, “frenéticodança”, “plus-que-humanitários”, “des-homem des-humano”, “supramacromegacowboy”, “eurodireita”. A lista é longa e dialoga com as palavras-montagem de Oswald de Andrade, James Joyce e Sousândrade, e com a performance discursiva de seu livro *Galáxias*. O poema “*senatus populusque brasiliensis*” é uma verdadeira “dança do tatutureka” (via Sousândrade): “artigo (nem se tire nem se ponha) / primeiro & único: /

“todo brasileiro é obrigado a ter vergonha”. Não por acaso, é feita a citação do poema *Guesa*, de Sousândrade: “// sousândrade / num dos círculos do *inferno de wall street* / arrenega do ogro fmi-mamonas / vocifera: – ‘fraude é o clamor da nação!’ // capistrano / de abreu (o elocutor do refrão que des- / consola) deixando de lado a sua / gramática da língua rã-txa hu-ni-ku-in / dos caxinauás”. A força da ironia se expande com a “musa militante” que vai ao encontro da palavra que “chove” no poema, e “como lama chove / sobre a capital / federal / uma tímida tromba linfática / inchada qual ‘roxa sanguessuga’ / (o olho meteorológico no olho / de tufão camões poeta-marinheiro / a pinta com precisão científica – / leitor dos *lusíadas* – entre sábio e poeta – humboldt / barão alexander von / – aquele que uma vez quis medir / a gradação do azul nas alturas andinas – / o atesta)”.

A linguagem de *Entremilênios* situa-se no “entre”, no intervalo: a poesia invade a prosa, que se desloca e se traduz em poesia. Como signos em cena, experimenta a linguagem o sabor dos objetos por dentro dos quais emerge. Não há regras, ou melhor, apenas uma: a da busca da forma, única fome possível no horizonte do provável da poesia viva de Haroldo de Campos, que se apresenta como perscrutadora de um tom, que cava caminhos no verso. E, à vista de parecer incompleta, por conta dos problemas que a edição dos poemas teve de enfrentar: “diferentes versões, decifração de grafia, complexo sistema de hifenização, quebras incomuns de versos, localização de folhas que davam continuidade a um mesmo poema etc.”, conforme narra Carmen Arruda Campos, em nota de abertura do livro, sua poesia se oferece plena. Perceber o conjunto de poemas como um *working in progress* revela o trabalho intenso do poeta, que tinha como prerrogativa a experiência de construção como uma architextura formal, nunca pronta e sempre disposta à dobra da palavra, como uma barroca invenção de linguagem.

#### REFERÊNCIAS

CAMPOS, H. de. **Entremilênios**. Organização de Carmen de P. Arruda Campos. São Paulo: Perspectiva, 2009 (Signos, 48).

\_\_\_\_\_. **Galáxias**. 2.ed. revista. Organização de Trajano Vieira. São Paulo: Editora 34, 2004.

*A MOEDA DO TEMPO E OUTROS POEMAS*Ida ALVES<sup>87</sup>

CRUZ, Gastão. **A moeda do tempo e outros poemas**. Organização de Jorge Fernandes da Silveira. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009 (Coleção Língua Real). 198 p.

Na última década, na esteira do primeiro prêmio Nobel – Literatura – recebido por um escritor de língua portuguesa, José Saramago, em 1998, aumentou o interesse editorial brasileiro pela publicação de autores portugueses contemporâneos, ultrapassando-se a figura pessoana tão dominante. Porém, essa literatura continua, de certa forma, estrangeira no Brasil. Excetuando o espaço acadêmico dos muitos cursos de Letras espalhados pelo país, com disciplinas de literatura portuguesa, pouco circula entre nós a produção atual do outro lado do Atlântico. Em relação às obras de poesia, a situação é ainda mais grave, se consideramos que a quantidade de leitores desse tipo de produção já é normalmente menor, mesmo para os nossos poetas de cada dia.

É fato que, felizmente, surgem, aqui e ali, algumas ações editoriais em busca de interromper esse curto-circuito e, com isso, temos atualmente a possibilidade de encontrar algumas boas edições brasileiras de poetas portugueses. É o que vem fazendo a Escrituras, em São Paulo, com a coleção Ponte Velha, e, no Rio de Janeiro, a 7Letras, Oficina Raquel e Língua Geral. São projetos em convênio com o Ministério da Cultura de Portugal e seu Instituto do Livro e das Bibliotecas, além de apoios acadêmicos brasileiros vindos do CNPq e CAPES. Mas são, sobretudo, o resultado do trabalho contínuo de divulgadores brasileiros da poesia portuguesa. É o caso desta antologia da poesia de Gastão Cruz, com organização de Jorge Fernandes da Silveira, professor titular de literatura portuguesa da Universidade Federal do Rio de Janeiro, e nome referencial nacional e internacionalmente nos estudos críticos dessa produção lírica.

---

<sup>87</sup> Professora de literatura portuguesa e Coordenadora do Núcleo de Estudos de Literatura Portuguesa e Africana (NEPA), Instituto de Letras, Universidade Federal Fluminense, UFF, Niterói, RJ, Brasil – [idadalves@gmail.com](mailto:idadalves@gmail.com)



Trata-se de uma edição bem cuidada, com revisão do próprio poeta, pela primeira vez publicado no Brasil, que reúne poemas representativos dos seus diversos livros, percorrendo o espaço de quarenta e nove anos de trabalho poético, ou seja, desde *A morte percutiva*, plaquete publicada em 1961, junto com mais quatro plaquetes de companheiros universitários: Fiama Hasse Pais Brandão, Luiza Neto Jorge, Maria Teresa Horta e Casimiro de Brito, até *A moeda do tempo*, de 2006. Na antologia, o ordenamento dos poemas se faz da obra mais recente até a de 1961, provando a fidelidade do poeta aos seus temas de eleição e a sua extrema atenção ao fazer poético.

Com apresentação esclarecedora (“Apresentar Gastão ou o presente da poesia”) de Luis Maffei, poeta carioca e também professor de literatura portuguesa na Universidade Federal Fluminense, e um posfácio “à maneira de leitura comentada, em voz alta” assinado pelo organizador, Jorge Fernandes da Silveira, a edição em preto (a cor plena das páginas separadoras dos diversos livros e predominante na capa e contracapa), dá-nos a oportunidade de conhecer uma das vozes mais fortes e reconhecidas da poesia moderna e contemporânea de Portugal.

Seus poemas depurados, rigorosos no domínio do verso e intensos no trabalho da memória e da escrita, são experiências de tempo no que tem de doloroso mas também de reencontro de histórias íntimas e irrepetíveis. “..., assim o poeta / com o buril inscreve na deserta / chapa do mundo não interpretado / o sentido precário de o olhar.” (p.38). A moeda do tempo que transita por muitas mãos, rolando pelos versos e, por vezes, indo parar em cantos inesperados da vida, é a metáfora bem-vinda para o poema. “Distraí-me e já tu ali não estavas / vendeste ao tempo a glória do início / e na mão recebeste a moeda fria / com que o tempo pagou a tua entrada”, avisa o poema que abre a antologia.

O poeta Gastão Cruz, também crítico da literatura e tradutor, é, antes de tudo, um leitor apaixonado da poesia de tempos diversos, atento aos poetas da sua língua, mas também conhecedor exigente de ingleses, americanos, espanhóis, franceses e outros, os clássicos, os perenes. Ouvido acurado, e fiel defensor de que o poema é materialidade sonora, física, que penetra corpos (penso em todo o trabalho que realizou durante anos em prol de audições de poesia em colégios e escolas portuguesas, além da direção de teatro que muito exerceu), sua poesia busca a palavra exata, a construção da imagem isenta de excessos que possam desviar o leitor do verso e do poema.

Autor de uma obra que em breve completará cinquenta anos de construção, não se pode deixar de notar que sua escrita poética acompanhou momentos muito diferentes do contexto português aos quais respondeu sempre com vitalidade, força e sensibilidade lírica. No início, na década de 60, sua poesia enfrentou demandas de um tempo de opressão e silenciamento imposto pelo salazarismo, revelando um corpo verbal dinâmico ainda que ferido e torturado. Nesse momento, com atenção linguística acentuada, podemos dizer que sua escrita poética explorava a potência do significante e provocava as rasuras do discurso lírico por meio das quais era possível fazer escoar a vontade de liberdade e de criação de uma outra realidade. Após 74, com a Revolução dos Cravos, e outros contextos de produção, o poeta voltou-se para uma subjetividade mais exposta e um encontro mais afetivo com seu tempo interior e com o tempo do mundo. Nessa perspectiva, o tema da morte que sempre esteve presente em sua poética deslocou-se da experiência do **outro** (corpo ferido) para um assumir mais evidente de sua própria experiência de finitude, a partir da perda escrita no corpo do sujeito lírico pela passagem irrevogável do tempo: “Mora no corpo ainda a errante / linguagem? / A língua do abismo / só os olhos a falam [...]” (p.65). Memória e morte são assim questões fundamentais que marcam a sua escrita e são perseguidas nessa antologia. É o que se vê no poema “Em tempo alheio”, com a epígrafe “Peço desculpa de ser o sobrevivente”, verso de Drummond: “Demasiados mortos para a / minha memória / O dia está aí um projector nos rostos / que repetem / cenas, deslocando-se entre os móveis / polidos pelos anos e as árvores, com falas retardadas / Não há quem sobreviva a ninguém no cenário / são somente aparências o que está / e o que falta, / todos em cada um, / enquanto ausentes o habitam como casa / em tempo alheio / Deixastes toda a esperança vós que entrastes / na memória” (p.63).

Em outro momento, cheguei a escrever que a escrita de Gastão Cruz era cruel (“A poética de Gastão Cruz é intrinsecamente uma poética do corpo tenso e se estende ao leitor de forma cruel, ou seja, sem omissão, sem comiseração, sem ilusão.”) e não vou desistir desse adjetivo agora. Cruel por sua clareza, por sua evidência existencial, por sua exigência formal e afetiva, por sua certeza de que a poesia que vale a pena não abre mão de valores estéticos e éticos, não se molda nem se acomoda. Palavra justa e justa memória de tradições poéticas. Cruel aí como cruel é a faca de João Cabral de Melo Neto ou o silêncio de Graciliano Ramos. A não convivência com o falso, o

anedótico, o banal que, por vezes, assume a máscara simpática e risonha de ser poesia. De outra matéria são feitos esses poemas: palavra forte, segura e não moldável. Não à toa, a boa escolha da capa dessa antologia: pedras negras, vulcânicas poderiam ser, apontando num mar de bruma. Pedra é uma boa imagem para seus poemas: formas carregadas de sentidos, em potência de energia, mas superficialmente concentradas em si, imóveis e moventes na página.

Um livro de poesia não se explica, vivencia-se pelo olhar, pela leitura em silêncio ou na sedução da palavra dita em voz alta. Assim requer a escrita de Gastão Cruz, que não se oferece facilmente ao leitor distraído. No entanto, para os leitores realmente leitores, conhecer a poesia desse poeta português de hoje é poder imergir no conhecimento da poesia de sempre, dos grandes clássicos e dos grandes já seus contemporâneos, demonstrando que a poesia é um diálogo permanente de vozes, de emoções e de olhares sobre o mundo e sobre as coisas. “[...] // Aprendi a clareza das imagens fictícias / recolhidas na luz do corpo nu e vivo / entre os golpes orais, errante, desferidos” (p. 125).

## A POESIA DE GULLAR: EM TODA PARTE

Alexandre de Melo ANDRADE<sup>88</sup>

GULLAR, F. **Em alguma parte alguma**. 4.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2010.

Depois de onze anos da sua última obra poética, Ferreira Gullar publica, em 2010, *Em alguma parte alguma*. Já aclamado pela crítica – e não poderia ser diferente –, a obra poética aparece prefaciada por Alfredo Bosi e Antonio Carlos Secchin, que ressaltam a qualidade e a originalidade da voz poética de Gullar. Militante na vida política, artística e cultural, o poeta e crítico participou de movimentos vários, tendo acompanhado de perto alguns desdobramentos de vanguarda e, dentre eles, o Concretismo e suas ramificações, a partir da década de 50. Seu contato imediato com as linhas de força da poesia brasileira desde o Modernismo lhe proporcionou um poetar de múltiplas vozes e tendências, além de um diálogo fremente com a herança recebida dos vários modernismos e da contemporaneidade, o que se percebe, também, na última obra.

*Em alguma parte alguma* é dividida em quatro partes; todas elas, coesas em si mesmas, interligam-se por aspectos pertinentes que nos permitem fundamentar a obra numa unidade. Na primeira, um aspecto recorrente – do qual o primeiro poema, intitulado “Fica o dito pelo não dito”, é exemplo – é a reflexão sobre o próprio fazer-poético. O poeta persegue o brilho, o perfume e a substância das coisas, o que só se consegue através do que ele mesmo chama de “desordem”. A linguagem poética, originalmente concebida como um “desvio”, é a chave para que haja a aproximação entre o ser e a coisa-em-si:

desordenando  
a escrita  
talvez se diga  
aquela perfunctória  
ordem

<sup>88</sup> Professor do Instituto Educacional do Estado de São Paulo, UNIESP, 14010-060, Ribeirão Preto, SP, Brasil – [alexandremelo06@uol.com.br](mailto:alexandremelo06@uol.com.br)

inaudita  
(GULLAR, 2010, p.29).

Gullar traz, ainda para esta primeira parte, poemas que estabelecem oposição entre a permanência e a efemeridade, levando em conta, originalmente, figuras associadas ao próprio corpo humano, como “ossos” e “cabelos”. Perpassam estes poemas a consciência-de-si, o olhar para o próprio corpo e a constatação da vida transitória, da finitude de tudo o que existe, de onde resulta um assombramento com a própria vida e com o desgaste da matéria, o que sempre foi uma constante no seu universo poético. Poemas como “Reflexão sobre o osso da minha perna”, “Acidente na sala”, “Ossos” e “Perplexidade” nos remetem diretamente a essa tendência poética que privilegia um olhar sensível sobre a matéria de si mesmo, e a conclusão de que

a parte mais efêmera  
de mim  
é esta consciência de que existo  
(p.40).

É de se notar, com frequência, que o poeta traz para esse desgaste contínuo figuras, também muito recorrentes, como as bananas podres, que aparecem nos poemas “Bananas podres 3”, “Bananas podres 4” e “Bananas podres 5”. Nestes, o olhar do poeta capta o apodrecimento inerente à fruta, desde seu aspecto visual (“negras”, “recendendo”), até seu paladar (“doce odor”, “azedam”), atribuindo a elas um dasmanche sob o olhar indiferente dos homens que passeiam pelas ruas. Dessa forma, a visão poética parece denunciar a consciência de um tempo que não cessa, e atesta sua constatação por meio da abordagem que faz das frutas que perdem o brilho e se entregam à escuridão de si mesmas. O vai-e-vem das pessoas em volta e o ruído provocado pela vida que acontece contrastam com a inerte vida das bananas que, ensimesmadas, não resistem à desintegração. O poeta nos permite, neste ponto, fazer alusão às peras de *A luta corporal* (1954), quando as expõe em igual contexto: “As peras, no prato, / apodrecem” (GULLAR, 2004, p.18). A desnatureza das bananas e das peras constitui, por assim dizer, figuras que recobrem a passagem ininterrupta de tudo e

de todos, inclusive do próprio homem. A corrosão é, neste caso, inaudível e silenciosa, assim como silenciosa deve ser a poesia para que possa fazer refluir a essencialidade:

A poesia é, de fato, o fruto  
de um silêncio que sou eu, que sois vós,  
por isso tenho que baixar a voz  
porque, se falo alto, não me escuto.  
(GULLAR, 2010, p.47)

Como decorrência do apodrecimento, sobrevém o tema da morte, tão cara ao poeta, que diz: “Estou rodeado de mortes”. Dessa grande oposição entre a vitalidade e o envelhecimento, surgem muitas outras oposições que fundamentam e conferem unidade à obra, como o “estar-aqui” e o “mundo-lá-fora”, a “reflexão” e o “inumano”, o “macrocosmo” e o “microcosmo”, o “cotidiano” e a “vastidão”. Gullar flagra, pela voz poética, a simplicidade e a beleza, de forma que uma invoque a outra.

Na segunda parte, o poeta demonstra o assombro pela grandeza do universo; mas não deixa por menos, e demonstra igual assombro e alegria com o pouco que capta dessa grandeza:

Vi pouco do universo: afora a asa  
de luz e pó da via Láctea, o que conheço  
são as manhãs que invadem minha casa  
(p.81).

Hã uma visão gradual do universo que vai sendo explorada nos poemas desta parte, que decresce da galáxia ao planeta, ao homem, à mosca, aos ratos, ao gatinho, ao lagarto, de modo que cada ser exposto ao grande universo seja entrevistado pelo seu benefício, que, embora mínimo, é o necessário para o alumbramento da vida. A figura do gatinho, aqui, já era recorrente desde a parte anterior da obra, e por ela o poeta fala da simplicidade, da beleza e do cotidiano; o aconchego do gatinho pelos cantos da casa, o brilho do seu olhar, seu passeio por entre os livros – também o passeio da aranha pelas páginas de um livro – são flagrantes da beleza eterna que reside fora do choque entre as estrelas e do rumor dos astros.

A reflexão sobre o fazer-artístico, com destaque à pintura, permeia toda a terceira parte da obra. Os poemas são enraizados na tensão instituída entre o objeto e o nada, a escuridão e a forma, o fundo e a figura. O poeta se interessa pelo quadro, pelo cubo, pela linha, pela cor, esboçando poeticamente uma tensão de nível maior: a realidade e a arte. O processo de desenvolvimento artístico aflora, nos versos de Gullar, como esforços para se trazer o oculto à visão, como que numa luta onde o corpo surge de uma nada para adensar a vida real. Diferenciando a coisa-em-si da coisa pintada, diz o poeta:

Uma pera  
pintada  
não cheira  
(p.103).

Se, na vida real, passa-se da figura ao fundo pelo desgaste e pela corrosão, o que a arte faz é tornar figura aquilo que estaria no fundo (“fundir a forma / na escuridão”). O pintor, pelo que nos diz o poeta, começa pelo avesso, e aclara o objeto, não pelo que ele é de fato no mundo, mas pelo que ele é no quadro onde está. O escultor, do mesmo modo, dá forma e volume ao que está invisível aos olhos:

o  
espaço  
é  
nada  
ao olho  
(p.110).

A quarta e última parte da obra – constituída por apenas dois poemas – reafirma, pelo primeiro (“Volta a Santiago do Chile”), a constatação das transformações impressas pelo tempo nos objetos e nas paisagens, e, pelo segundo (“Rainer Maria Rilke e a morte”), a inevitabilidade da morte e a permanência da obra de arte.

Utilizando-se de uma maestria no manejo do verso, da marcante sonoridade, do espaçamento entre os versos e da espontaneidade, Gullar reitera, na obra, marcas de sua tessitura poética que o inseriram no rol dos grandes poetas que surgiram a partir de

1950, no Brasil. Além do diálogo pressuposto entre os poemas e as partes do livro, a obra nos remete às obras anteriores do poeta, o que se percebe, também, pela recorrência às frutas, ao galo, ao espaço sideral, além de tantos outros elementos. Dessa forma, o poeta imprime uma voz uníssona inconfundível que funda um universo próprio, onde a arte, a beleza e a simplicidade têm lugar seguro.

#### REFERÊNCIAS

- GULLAR, F. **Alguma parte alguma**. 4.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2010.  
\_\_\_\_\_. **Toda poesia**. 14.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2004.



## OS AFETOS DE *INTERIOR VIA SATÉLITE*, DE MARCOS SISCAR

João Carlos BIELLA<sup>89</sup>

SISCAR, M. **Interior via satélite**. São Paulo: Ateliê, 2010. 104 p.

Os efeitos da leitura do livro *Interior via satélite* (2010), de Marcos Siscar, são múltiplos. Nada de novidade para os leitores de poesia contemporânea. Entretanto, o recente livro do autor parece, logo após o ato silencioso e solitário do lê-lo, deixar uma boa expectativa do devir. Obra bem realizada: por se fazer, guarda o inacabamento formal na potência do realizar-se.

Para observar tal movimento de transformação, leiamos o poema “Rascunho para um retrato de criança”:

era um vento soprando (poeira na rua)  
 cavalos cansados cachorros baldios  
 a criança na cama de olhos abertos (a vida era um)  
 cheiro de fumaça no rebojo da manhã  
 irmãos bulindo mães lavando  
 paredes caiadas os dias muito longos (privação  
 de corte) um olhar (ao lado esquerdo da imagem)  
 vigiando a poeira em suspensão  
 o poema ainda não estava ali (ou melhor) faltava-lhe a cesura  
 a repetição esfregando a face áspera  
 a telescopia de um rosto encardido  
 o enjambement inserindo o silêncio e (depois  
 de perdido para sempre o *mot juste*) o des  
 ajuste (quem sabe)  
 (SISCAR, 2010, p.71).

No poema de Siscar, como o próprio título afirma, tem-se um rascunho para um retrato de criança. Nele há a representação de uma “criança na cama de olhos abertos”; e dela “um olhar (ao lado esquerdo da imagem) / vigiando a poeira em suspensão”. Aqui tem-se um movimento de transformação de uma experiência. O menino atento,

---

<sup>89</sup> Instituto de Letras e Linguística, Universidade Federal de Uberlândia, UFU, CEP 38408-100, Uberlândia, MG, Brasil – [jocabiella@ileel.ufu.br](mailto:jocabiella@ileel.ufu.br)

vigilante, guarda imagens e sensações, escolhendo os sentidos de uma vida ainda singular, una e absoluta.

Masé Lemos, em resenha ao livro *Interior via satélite*, escreve que o termo “interior” do título refere-se ao

[...] espaço tanto interno quanto geográfico. O interior é retomado como lugar de procedência, do desejo, de onde se fala. Assim se torna possível uma poesia não apenas objetiva, não apenas construtiva, mas que provém também de uma afetividade não confessional, como algo que acaba por interferir, afetar, o próprio raciocínio do poema. (LEMOS, 2010).

De fato, em “Rascunho para um retrato de criança”, há a interioridade como procedência e desejo. É fato também que ela integra uma nova experiência: o valor do corte. No corpo do poema, gradativamente os institutos poéticos, sob forma metalinguística, vão transformando o poema em sua própria morada, movimento aliás já notado por Masé Lemos, ao citar a referência à obra de Michel Deguy na poesia de Siscar: “reocupar o espaço em que vivemos”. A resenhista também afirma que a mesma poesia pode ser “concebida não apenas como relação com o mundo, mas como parte dele, como ‘ar que se respira’, ou ainda, como ‘só poeira. Tosse’”.

O poeta sabe a cesura. O que há no poema em questão é uma articulação mais coordenada com o desejo de extrair poesia de um prosaísmo já realizado pela tradição; trata-se da consciência do risco lírico, de não conseguir, no mínimo, uma tentativa de voo. Coordenação dos estatutos de corte-salto do poema, ou seja, cesura, *enjambement* e *versura*, em tensão com os efeitos de sentido possíveis.

Em todos os 14 versos do poema tem-se a primeira cesura mantida. Em alguns, justamente naqueles em que a interpolação de um parêntese interrompe a linha sintática e rítmica, tornando-se um intensificador do *enjambement*, o risco de um novo lirismo está assumido. Com efeito, sabe o silêncio do salto, entretanto, como na música, não sabemos como, mas o desejo de fala-volta (não querendo ser obra absoluta, última) em novas virtualidades se faz. A poesia pensante de Siscar respira a suspensão da poeira no próprio momento da transformação, salto solo incerto, rumo incerto ao retorno ao interior.

Para observarmos melhor a economia de afetos e institutos poéticos percebidos na poesia de Siscar, vejamos o poema que, em *Interior via satélite*, vem após o que lemos há pouco:

“Ciência do interior”

perseguido por beija-flores sanhaços bentevis em rasante. perdulário do próprio corpo pronto para colonizar o tempo e a linguagem.

até que o joelho quebrou-se de espanto. tocou mil vezes o mesmo solo. e ciente da quebra converteu-se o verso em promessa.

transformou-se no que lhe falta. no que de quebra lhe sobra. como se transbordar fosse um modo de vida. a cavalo sobre o corte.

e para isso teria comido terra envelhecido entre feras corrigido o fluxo do tempo com sua estranha ecologia. ciência de indagar o *oikos* (o interior em se vive) com a lente do telescópio.

em dias de vento as abelhas enxameiam na porta de casa anunciando com seu lustre arredio os segredos da nova estação.  
(SISCAR, 2010, p.72).

O satélite, lugar do qual partem contemporaneamente as imagens, informações, referências, conhecimento, enfim, é, como sugerido pelo título da obra, o local do qual parte a ótica de visão para a observação do interior geográfico. No poema em questão, a lente do telescópio é a mediação do olhar: trazer para perto o longe, o distante. No caso, o olhar do verso indagador do *oikos*, i.e., da casa.

A casa, espaço da interioridade, é o confim no qual a linguagem e o tempo habitam. Na entrada, em dias de vento, o segredo da nova estação é anunciado pelas abelhas. A polinização garante um novo ciclo natural. A apreensão de um sentido, de algo ainda esperançoso, é tocado pelo corte e pelo salto rumo ao solo. O afeto torna-se o ponto de compreensão e de relação com o mundo. A poesia, então, passa a ser o lugar da possibilidade de estar sempre se definindo em relação a um outro, incontornável encontro.

Talvez o valor dessa busca interminável da poesia de Siscar esteja no esforço de simplicidade; não apenas na edificação de uma casa-construção, mas na edificação de uma casa-habitação, casa viva, móvel. Os institutos poéticos lembram a todo momento a transformação do poema em poesia; novo abraço em Proteu, contato e relação. Não à-

toa, lê-se em “Provisão poética para dias difíceis”, do livro *O roubo do silêncio* (2006): “[...] Simplicidade é aquilo que se quer. É a górgona do / sentido. Desejo de dados já jogados, de versos esten- / didos com a face para cima. [...]” (SISCAR, 2006, p.66).

Ler a poesia pensante de *Interior via satélite*, de Marcos Siscar, é uma experiência delicada e irritante de tocar os afetos do presente. Ler cada um dos poemas, relê-los, na espera dos próximos textos do autor.

#### REFERÊNCIAS

LEMOS, M. *O interior via satélite, de Marcos Siscar*. In: [www.cronopios.com.br](http://www.cronopios.com.br) – Acesso em 20/11/10.

SISCAR, M. *Interior via satélite*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2010.

\_\_\_\_\_. *O roubo do silêncio*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.

## **MEMÓRIA FUTURA, POESIA MADURA**

Solange Fiuza C. YOKOZAWA<sup>90</sup>

FRANCHETTI, P. **Memória futura**. Cotia, SP: Ateliê, 2010. 64 p.

Há vantagens e desvantagens em se tornar um poeta édito na idade madura. Por haver passado o afã experimentalista dos verdes anos, quando se está ensaiando formas de expressão, descobrindo caminhos, o poeta maduro, normalmente, não oferece aquela palavra fundada na ruptura radical, que desconcerta o leitor e o obriga a rever seus paradigmas de beleza. Mas também o poeta que se dá a conhecer em plena maturidade, respeitoso com o seu amigo leitor, tende a privá-lo de suas hesitações criativas, titubeios e poses juvenis e lhe oferece uma palavra depurada em anos de labor. Entretanto, esta talvez seja uma atitude rara numa época em que se tornou relativamente fácil publicar um livro, em que parece extinto o pudor de se dar a conhecer ao público, em que jovens com um espírito crítico ainda não cultivado querem publicar mal domado o prurido dos primeiros versos, em que se experimenta uma sensação de que há mais pessoas que se creem poetas do que receptores para seus textos.

*Memória futura* (Ateliê, 2010), de Paulo Franchetti, pertence a essa safra escassa de livros amanhada por poetas líricos que já nascem maduros para o público.

Ainda que este seja seu primeiro livro de poesia estritamente lírica<sup>91</sup>, pelo menos no sentido em que o Ocidente concebe o gênero, Franchetti não é nome desconhecido para o leitor que procura se informar sobre as produções críticas voltadas às literaturas de língua portuguesa. Professor da UNICAMP, onde dirige a editora dessa casa acadêmica, Franchetti é crítico (re)conhecido que assina livros de frequência obrigatória para um profissional com interesse na área de estudos literários, como, entre

---

<sup>90</sup> Professora da Faculdade de Letras da Universidade Federal de Goiás, Goiânia, GO, Brasil – [solfiuza@hotmail.com](mailto:solfiuza@hotmail.com)

<sup>91</sup> Depois que escrevi esta apresentação, tomei conhecimento de dois livros de poesia lírica de Franchetti: *Várias vozes*, que saiu pelo Centro de Estudos de Letras da Faculdade de Filosofia, Ciências e Letras de Araraquara, em 1975, e *Indigo blues*, publicado em Campinas, em 1984. Mesmo que o autor tenha aproveitado em *Memória futura* um poema do livro de 84 (“Na parede do quarto”, p.21), ainda não se encontra, nesses poemas da juventude, o autor de *Memória futura*. De circulação bastante restrita, os poemas reunidos em uma publicação do centro acadêmico na época da faculdade e em um folheto mimeografado certamente tiveram seu papel no processo de formação do poeta, que se dá a conhecer no esplendor de sua madureza no livro de 2010.

outros, *Alguns aspectos da teoria da poesia concreta* (UNICAMP, 1989), *Nostalgia, exílio e melancolia – leituras de Camilo Pessanha* (EDUSP, 2001) e *Estudos de literatura brasileira e portuguesa* (Ateliê, 2007), tendo organizado também uma edição crítica de *Clepsydra* (Relógio D'água, 1995) que faz verdadeiramente justiça à obra pequena e expressiva do simbolista português Camilo Pessanha. Ainda, é autor de numerosos artigos e capítulos de livros que trazem reflexões significativas sobre as literaturas brasileira e portuguesa, entre os quais vale destacar aqueles que têm ajudado a rever a recepção crítica machadiana e a limpá-la de algumas reduções ou equívocos. Certamente, o poeta lírico, que talvez tenha nascido antes e tenha sido mesmo o responsável por uma escolha profissional que dura uma vida inteira, foi se aperfeiçoando no cadinho do crítico.

Obra lírica de um crítico de projeção, *Memória futura* não é, entretanto, o primeiro trabalho especificamente criativo do autor. Em 2003, publicou a novela *O sangue dos dias transparentes*; em 2007, o belíssimo *Oeste*, livro de haicais em edição bilíngue e, em 2009, a reunião de poesia fescenina *Escarnho*, que esteve entre os semifinalistas do prêmio Portugal Telecom 2010. Quem acompanha essas produções do autor talvez perceba o quanto delas está contido no novo livro, apesar das diferenças de gênero, ou o quanto do poeta de *Memória futura* já se encontra nessas obras anteriores.

Em *Oeste*<sup>92</sup>, o haikai é atualizado não como sacada lírica ou irônica vazada em três versos, como frequentemente se observa em produções assim nomeadas no Brasil, mas como uma forma de ver o mundo, como registro de uma percepção exterior original, notadamente daquelas despertadas pela sucessão das estações do ano, pelo transcorrer do tempo, o que situa o autor numa linha de tradição que remonta diretamente a Bashô. Tradição que Franchetti conhece muito bem, sendo ele o responsável pela tradução, em parceria, de haicais de Bashô, Issa, Buson, entre outros, publicados no livro *Haikai* (UNICAMP, 1990). Também, é autor de um trabalho esclarecedor sobre a poesia clássica japonesa que serve de prefácio a esse livro.

O olhar do haicaísta continua presente em muitos poemas de *Memória futura*, nos quais, em lugar da subjetividade hegeliana que fundamentou majoritariamente por muito tempo a concepção de poesia lírica ocidental, tem-se aquele registro objetivo do

---

<sup>92</sup> Franchetti publicou, em 1994, uma coletânea de haicais, numa parceria de Massao Ohno e da Aliança Cultural Brasil-Japão. *Oeste* retoma esse primeiro livro, incorporando outros poemas escritos pelo autor ao longo dos 15 anos seguintes.

mundo que Hegel notou na poesia oriental. Segundo Hegel (1997, p.546), nessa poesia (o pensador não considera os japoneses, mas suas reflexões são válidas para a poesia nipônica), a realidade exterior não é apenas o pretexto para que o eu se expresse. Nela, afirma-se não a interioridade do poeta recluso em si mesmo, mas a sua direção para os objetos e situações exteriores, o que 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. Não cabe aqui discutir os limites da dicotomia poesia objetiva X poesia subjetiva. Por ora, chamo a atenção para a permanência do olhar do haicaísta em vários poemas de *Memória futura*, dos quais transcrevo um dos quadros arrolados sob o título “Três”:

2. Sobre a neblina, o sol  
Espalha seu calor inútil.
- Uma lata de leite, virada com o pé,  
Mostra a parte de dentro.
- Ela quase brilha,  
Atingida pela luz difusa. (p.12)

Coberto pela neblina, o sol continua a brilhar mesmo sem ser visto. A luz difusa que atravessa o nevoeiro atinge uma lata vazia, que, objeto sem serventia, foi jogada fora. “Ela quase brilha”. Nesse poema, encontramos o mesmo amor e respeito às coisas ínfimas, o mesmo sentimento piedoso que subjazem a muitos haicais – e também a boa parte da poesia de lastro modernista – e leva o poeta a recolher a coisa considerada imprestável no espaço de um poema em que o eu aparentemente se apaga para evidenciar o objeto por ele iluminado.

Se o olhar contemplativo e piedoso do haicaísta não desaparece em *Memória futura*, tampouco a maturidade memorialista e reflexiva do novelista de *O sangue dos dias transparentes*. Essa novela é constituída por capítulos rápidos e de corte irônico, que possuem autonomia como contos, mas, lidos no conjunto, compõem uma radiografia do homem urbano contemporâneo, com sua vida sem grandes acontecimentos épicos ou romanescos, mas feita daqueles pequenos lances vividos em carne, corpo e sangue: um encontro erótico casual e esplendoroso aqui, uma cena de separação acolá, a experiência mágica da infância, um amor da adolescência, enfim,

tudo aquilo que, tendo escoado com os dias, permanece tocando as cordas da sensibilidade do narrador. É esse narrador que aparece criticamente nos textos de abertura e fechamento da novela, os quais servem de moldura aos capítulos-contos e a eles conferem coesão. É esse narrador que, maduro, qual aquele do último volume de *Em busca do tempo perdido*, procura recolher o sangue que se esvaiu com os dias. Mas lhe restam apenas a memória, feita de fragmentos e lacunas, e a língua, com sua força afetiva, para recuperar, entender e reinventar artisticamente o que se perdeu na carne das horas.

Essa mesma atitude memorialista e reflexiva subjaz a *Memória futura*, livro que, ao seu modo, também radiografa, mas em chave lírica, o homem contemporâneo. Ao se chegar ao final da leitura de *Memória futura*, tem-se a impressão de que a voz e a visão maduras aparecidas explicitamente nos últimos e belos e pungentes poemas comandam a tecedura inventiva das fibras de vida com que são fabricados os poemas do livro. Exemplar nesse sentido é o poema abaixo, que encena um procedimento que está na base da construção do livro:

Com cinquenta anos, um homem  
Começa a se esquecer.  
Crê que se recorda, busca  
Imagens do passado.  
Elas comparecem tímidas,  
Depois, como parentes,  
Habitam a casa.  
Lembranças de lembranças, truques.  
Nem mesmo o álbum de fotografias.  
A tv espalha seu reflexo.  
O sofá muda de cor.  
Os documentários:  
A guerra, a vida animal.  
Blocos soltos de luz,  
Os dias separam as noites.  
Cinquenta anos: uma assombração  
Entre fantasmas. (p.47)

Essa atitude nada complacente para com a madureza que se lê nesse poema pode ser que acuse também a permanência, em *Memória futura*, da verve irônica que assinala as composições de *Escarnho*. Mas enquanto nesse livro de poesia fescenina a ironia está a serviço de uma sátira cruel vazada em estilo clássico e nutrida pela melhor tradição do gênero, em *Memória futura* a ironia tem como alvo o próprio sujeito lírico.



Nesse caso, talvez fosse melhor falar em humor, já que existe um ponto de vista segundo o qual a ironia é o espírito à custa dos outros e o humor é o espírito à custa própria (Quintana, 1983, p.111). Assim como o poema abaixo que, tal qual o anterior, também diz o outono do corpo:

O tempo da velhice não amadurece.  
O azedo persiste até que a fruta esteja podre.  
O espelho é um animal doméstico que me aguarda.  
Mas contra as vitrines não há defesa, nunca é hora de perdão.  
Assim as fotos: feras de outro tempo, saltam sobre o dorso  
[encurvado,  
Rasgam as carnes da barriga, a pele acumulada no pescoço.  
Restaria o olhar da mulher que envelhece comigo.  
Caso o pudesse sustentar,  
Conhecendo a distância do que me imagino  
Ao que sou,  
E daí ao que podemos, quando a noite cai. (p.41)

A perspectiva predominante nesse poema, como em outras composições da madureza de *Memória futura*, não é mais aquela objetiva, referida alhures, mas uma subjetividade hegeliana, ainda que desromantizada, escoimada de sentimentalismo. Assumindo essa perspectiva, o poema encara o tempo da velhice sem artifícios. O sujeito que envelhece se dá conta de que os problemas não se resolvem e as angústias não se serenam com o passar dos anos. O mau trabalho que a mão do tempo realiza sobre a aparência exterior lhe é revelado sem condescendência pelos objetos reflexivos (espelho, vitrinas) e pelas fotografias que, tiradas para reter o tempo, antes denunciam a sua passagem. O “animal doméstico” sempre à espreita não permite a ilusão consoladora que aparece em “Versos de natal”, de Manuel Bandeira (1991, p.145), quando o eu-lírico enrugado, de olhos míopes e cansados, socorre-se no menino que o habita. Certeza alguma arrefece o peso dos anos para o homem que encara a velhice sem subterfúgios.

Nesse, como em outros poemas da madureza de Paulo Franchetti, não se encontra aquele apaziguamento de quem, diante do tempo que a tudo arrebatou, sente sua vida mais plena daquilo que o tempo não pode levar, como se lê em poema bandeiriano da *Lira dos cinquent’anos* (BANDEIRA, 1991, p.150-151). Na lira dos cinquent’anos de Franchetti, a visão da madureza mais se aproxima daquela visada impiedosa de Drummond, também um quase quinquagenário quando da escrita e publicação de *Claro*

*enigma*, onde aparecem versos como estes: “A madureza, essa terrível prenda/que alguém nos dá, raptando-nos, com ela,/todo sabor gratuito de oferenda” (Drummond, 1995, p.18). Mas a situação quotidiana, diria mesmo doméstica, em que o sujeito lírico de *Memória futura* evidencia a consciência do envelhecimento, confere aos poemas da madureza desse livro um tom mais tocante e patético do que o que se depreende dos versos drummondianos.

Ainda que esses poemas estejam entre os mais lancinantes e belos do livro, nem só da consciência da madureza vive o homem verdadeiramente maduro. Entre outras searas do livro e da memória, destaco o conjunto de poemas que está sob o signo de Eros. Com esse signo me refiro tanto aos poemas que dizem o erotismo dos corpos quanto àqueles que liricizam a mulher amada ou o amor de um modo geral. Limito-me a estes dois exemplos:

#### *LEDA*

(por um poema de Yeats)

Enquanto o bico corta a carne da nuca  
E o sangue colore o fio da coluna,  
Os rins se erguem numa entrega inerte  
E as pernas se separam, já dormentes.  
Seio contra as pernas, mal as membranas lhe tocam  
A pele da barriga.  
As grandes asas prefiguram num momento  
A glória de Tróia e as tardes de outono sobre os campos e os [trigais  
E de súbito se afastam,  
Agitando as folhas do carvalho,  
Enquanto ela dorme, lacerada e confundida,  
As mãos inúteis jazendo sobre o chão. (p.26)

A mão dela apoiada sobre o peito dele.  
Desce uma luz  
Que parece do céu,  
Mas é o flash refletido na vidraça.  
O melhor de cada um  
Dirigido à lente  
E à memória futura da fotografia.  
Toda a vida, depois,  
O gosto amargo de não ter  
O que, sem esforço e sem palavras,  
Fizeram ser imagem. (p.17)

Em “Leda”, para dizer a cena de amor natural (quem sabe uma reinvenção em versos líricos do sexo casual do conto “Cabelo”, de *O sangue dos dias transparentes*), o poeta recupera o mito de Zeus metamorfoseado em cisne para apossar-se de Leda. Sua fonte declarada e reverenciada é o mito como o atualizou poeticamente Yeats (2000, p.182) em uma das mais belas composições de todos os tempos: “Leda and the Swan”. O encontro erótico de dois corpos reatualiza o mito. Em Yeats, um tremor dos quadris de Leda engendra a destruição de Tróia e a morte de Agamêmnon (“*A shudder in the loins engenders there/The broken wall, the burning roof and tower/And Agamemnon dead*”), já que Helena, a causadora da ruína da cidade, e Clitemnestra, que matou seu marido Agamêmnon depois de este voltar da guerra troiana, foram geradas nessa união fugaz e violenta. No poema de Franchetti, o encontro dos corpos representa de antemão o êxtase seguido da serenidade: “As grandes asas prefiguram num momento/a glória de Tróia e as tardes de outono sobre os campos e os trigais”. O que glorificou epicamente a cidade de Príamo foi a guerra que a destruiu. Nos dois poemas, malgrado as diferenças, Eros e Tânatos, impulso de vida e destruição mortal subjazem ao gesto amoroso. Mas, no de Franchetti, a fratura irônica se insinua na lyricização do ato amoroso, estabelecendo uma diferença crítica em relação ao soneto de Yeats. Enquanto os versos finais do soneto interrogam sobre a ciência e o poder que porventura Leda teria assumido na posse amorosa brutal (“*Did she put on his knowledge with his power/Before the indifferent beak could let her drop?*”), a versão franchettiana explícita que, depois da posse física, nada resta de sublime ou transcendente para a mulher (ou para o homem), que jaz inerte sobre o chão. Para um poeta contemporâneo, talvez o sublime se deixe entrever apenas de relance no gesto fugaz e resplandecente do êxtase amoroso.

Outra rasteira irônica no sublime amoroso encontra-se no segundo poema transcrito, que começa com uma descrição precisa de uma fotografia de um casal. O eu-lírico que, no presente da enunciação, olha e descreve o retrato, vislumbra a transcendência numa luz insinuada na foto, “que parece do céu”. Mas a transcendência é aparente e, portanto, vazia, pois se trata apenas do *flash* refletido na vidraça. O melhor do par amoroso está congelado no retrato, desejo do que poderia ter sido e do que, sabe-o a consciência presente e dorida que manuseia “a memória futura da fotografia”, não foi.

Como nesse poema cujo verso dá título ao livro, toda memória só pode ser futura, muitas vezes dolorosamente futura. Nesse tempo que é futuro em relação ao pretérito e é o aqui-agora do poeta, resta apenas o gesto compreensivo e amoroso da palavra poética. Para guardar em poesia os fios que, mesmo precários, compõem uma vida. Para louvar ao Criador e a toda uma tradição poética, mesmo que de modo blasfemo e em chave irônica, como faz Franchetti em poema que cito para fechar esta apresentação, a qual dá apenas uma pequena amostra das “belezas maculadas” que *Memória futura* inventaria liricamente e cabe ao leitor descobrir:

*BELEZA MACULADA*

(por um poema de Hopkins)

Glória ao Criador pelas coisas machucadas,  
 Pelas veias partidas nos casais de ocasião,  
 Pela mancha rosa, toda pontilhada  
 De pequeninos sulcos, chagas em botão –  
 Pelo vago rubro vergão na carne clara,  
 Pela unha que arranha a coxa fugitiva –  
 Um peixe a debater-se sob anáguas.  
 Pela pele rompida, logo remendada,  
 E por toda ferida de amor,  
 Incendiada e acariciada.  
 Todas as coisas em excesso, vulgares, interditas  
 (Sangue doce, restos de saliva,  
 Dobras nítidas do ventre envelhecido),  
 Quem produziu isso tudo foi Aquele  
 Cujas belezas são imutáveis:  
 Que a glória seja d’Ele! (p.40).

REFERÊNCIAS

- ANDRADE, C. D. de. **Claro enigma**. 11.ed. Rio de Janeiro: Record, 1995.
- BANDEIRA, M. **Estrela da vida inteira**. 19.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 1991.
- FRANCHETTI, P. **Escarnho**. Cotia, SP: Ateliê, 2009.
- \_\_\_\_\_. **Oeste**. Cotia, SP: Ateliê, 2007.
- \_\_\_\_\_. **O sangue dos dias transparentes**. Cotia, SP: Ateliê, 2002.
- HEGEL, G.W.F. II. A poesia lírica. In: \_\_\_\_\_. **Curso de estética: o sistema das artes**. Trad. Álvaro Ribeiro. São Paulo: Martins Fontes, 1997. p.510-555.
- QUINTANA, M. **A vaca e o hipogrifo**. 4.ed. Porto Alegre: L&PM, 1983.

YEATS, W.B. **The collected poems**. London: Wordsworth, 2000.