

UMA CANÇÃO QUEBRADA, UM CANARINHO MORTO: VESTÍGIOS MELOPOÉTIÇOS EM CULTURA DE ELIMINAÇÃO

CÉLIA MARIA DOMINGUES DA ROCHA REIS*

RESUMO

Neste artigo, analisamos um poema de Pedro Casaldàliga, aproximando analogamente concepções e procedimentos da feitura dos versos e dos estudos comparados, segundo Pageaux (2011), centrados em três dimensões de base dialógica, articuladas entre si – vozes enunciativas dialogando em discurso direto (MAINGUENEAU, 2001), com diferentes pontos de vista; os versos em diálogo com seus próprios códigos, um metapoema (BOCHICCHIO, 2012), e a expressão sonoro-rítmica desses expedientes, em forma de “canção” (WISNIK, 2017; OLIVEIRA, 2020), diálogo entre música e poesia. Como resultado, a analogia revelou que os estudos comparados podem buscar as diferenças, investigar seus processos formadores e colocá-las em diálogo, valorizando a pluralidade sem colocar em prejuízo a singularidade. Tal é o modo da construção dos versos, da formação estética e da conscientização politizada de Pedro Casaldàliga.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia e música. Literatura comparada. Pedro Casaldàliga

INTRODUÇÃO

Pedro Casaldàliga (16/02/1928, Balsareny/Catalunha – 08/08/2020, Batatais/SP), chegou ao Brasil em 1968, período rigoroso da ditadura militar. Iniciou uma missão na região de São Félix do Araguaia-MT, onde se deparou com uma população submetida a exploração, violência, falta de infraestrutura para serviços essenciais, saneamento básico, saúde,

* Docente titular do Programa de Pós-Graduação em Estudos de Linguagem da Universidade Federal de Mato Grosso/UFMT, Cuiabá, Mato Grosso, Brasil.

E-mail: celiarochareis@gmail.com Orcid iD: <https://orcid.org/0000-0003-0988-8803>

habitação, educação. À medida que foi conseguindo compreender as relações espúrias que levavam a essas e outras situações de sofrimento humano, começou a redigir documentos pastorais e divulgá-los, maneira de despertar a consciência pública, sendo, por essa e por outras razões, ameaçado de morte e de ser enviado de volta à Espanha pelo governo militar.

Em 1971, a missão é transformada em Prelazia e Casaldáliga foi ordenado bispo em São Félix do Araguaia, tomando providências inauditas, dentre as quais: adotou como lema, para o seu brasão, “Nada possuir, nada carregar, nada pedir, nada calar e, sobretudo, nada matar” (SOUZA; REIS, 2014, p.149); abriu mão de elementos de destaque e privilégios que o bispado poderia lhe conferir, inserindo-se no seio de seu povo de maneira simples, como um deles: dos aparatos episcopais, não quis usar o anel feito de metal precioso, optando por anel de semente de tucum (espécie de palmeira da Amazônia), nem usar a mitra, que substitui por um chapéu de palha, e o báculo, por um remo, objetos que mostram a própria vivência daquilo que representam; optou por morar em casa simples, como a dos habitantes da Prelazia. Assim é que realizou sua função como bispo, defendendo as causas e procurando restaurar a dignidade e bem-estar social do povo pelo enfrentamento do poder constituído, por meio de um processo de conscientização da pessoa por si mesma e pelo seu vínculo comunitário, uma educação emancipadora.

Educação desenvolvida em sentido estrito, por exemplo, ao abrir salas de alfabetização e convidar professores cujo trabalho pedagógico fundamentava-se em Paulo Freire; e lato, nas atividades embasadas no Evangelho que praticava, na oferta da generosa presença junto ao povo, a comunhão, ouvindo, aconselhando, rezando, solidarizando-se com os problemas da população desassistida; no registro minucioso que se preocupou em fazer da história herdada e da que construiu junto com a população e com outros líderes militantes, criando o Arquivo da Prelazia de São Félix do Araguaia, onde estão compiladas suas obras e outras de vária proveniência, um exemplo a ser seguido neste país sem tradição de leitura, de bibliotecas; pelo trabalho com arte que Casaldáliga exercia por

meio de seus versos, de seus diários e de parcerias como a firmada com Maximino Cerezo Barredo, sacerdote, missionário claretiano e artista plástico espanhol que, em 1970, participa de uma missão com outros missionários claretianos na Amazônia peruana, chegando a São Félix para prestar solidariedade no período da ditadura (SOUZA; REIS, 2014). Barredo pintou murais nas igrejas da Prelazia, modo de colocar o belo aos olhos do público, estimulando sua sensibilidade para a percepção da representação da história cristã projetada na história social militante, segundo o estilo e a visão do artista e das comunidades das quais faz parte. Como exemplo dessa projeção, citamos o afresco da crucificação de Cristo, este, retratado fora da cruz, colocado à frente dela, guiando o povo que a carrega (SOUZA; REIS, 2014). Desse modo interpretado, o acontecimento bíblico atualiza-se a cada celebração no local, em circunstâncias diferentes, como estímulo à ação cooperada, vigorosa, autônoma e sensível. A arte se dá com sentido de presença, partilha e renovação. Desses afrescos foram feitos recortes criativos, em diferentes angulações, para a composição da obra híbrida, *Murais da Libertação* (2005), com pinturas de Barredo e poemas de Casaldáliga.

Para Casaldáliga, a arte, a poesia, gênero que mais produziu, era um alimento diário, “Poesia necesaria como el pan de cada día” (CASALDÁLIGA, 2006¹, *apud* SOUZA; REIS, 2014, p. 16), mas arte, como vimos, conjugada com utopia, que recusa a “sociedade oficial que reduz a vida humana a mercado” e não se conforma em apenas ser o arauto de um mundo diferente, mas que é assertiva em proclamar que esse mundo “é fatível e o fazemos” (CASALDÁLIGA, 2006², *apud* SOUZA; REIS, 2014, p.16). Trazendo a proclamação para linhas poéticas, nas quais valoriza a ação fecundante em detrimento da esvaziada retórica, o poeta nos diz:

¹ Disponível em: <https://servicioskoinonia.org/Casaldaliga/cartas/2006CircularPort.htm>
Acesso em: 13 dez. 2021.

² Disponível em: <https://servicioskoinonia.org/Casaldaliga/cartas/2006CircularPort.htm>
Acesso em: 13 dez. 2021.

La vida
no es un discurso,
es un parto.³
(CASALDÁLIGA, 1984, p.75)

Em relação ao fazer, à ação, coerente com a sua conduta, Casaldáliga reflete que há um tensionamento entre utopia e realidade, quanto a indivíduos com ideais revolucionários.

Ele pondera que pode ocorrer de a utopia ser “[...] siempre tan utópica, tan “sin lugar aqui”, tan en “otro lugar”, que incluso se resiste a tomar lugar en nuestras vidas.” (CASALDÁLIGA; VIGIL, 1992, p.52), caso em que a utopia é alimentada pela própria utopia, sem conexão com a causa humana que justifica a sua proposição. Nessa direção, considera um paradoxo ser “[...] más fácil entregar la propia vida en un gesto heroico en aras de la utopía, que entregarla en la fidelidad diaria, en la oscuridad del anonimato y de las pequeñas cosas de cada día.” (CASALDÁLIGA; VIGIL, 1992, p.13). Diante disso, ele nos ensina que “[...] sentido, conciencia, inspiración, voluntad profunda, dominio de sí” (CASALDÁLIGA; VIGIL, 1992, p. 52) são valores que estão na base da utopia ou das causas pelas quais se luta.

Tendo em vista esse caráter social de sua criação, que compreende a luta pela organização da vida humana em comunidade, o poeta expressa sua inconformidade a qualquer forma de exclusão.

O escopo deste artigo é analisar um poema que, em filigrana, entrelaça fios da realidade – o uso de uma ave como alvo mortal em momento de diversão – com recursos verbais e musicais, apresentando delicada operação no desenho do verso em algumas passagens. Desse labor estético, o poeta abstrai uma reflexão sobre o comportamento humano, a cultura e a criação poética.

O poema se organiza em base dialógica. Aproveitando essa oferta, a abordagem crítico-metodológica estará centrada em três dimensões,

³ No presente artigo, a posição deste e de outros poemas na página obedeceu à sua disposição nas obras de onde foram retiradas.

que não aparecem separadas, mas articuladas entre si: na primeira, vozes enunciativas líricas dialogam em discurso direto. Para efeito de referência, supondo um esquema de participação, e inspirando-nos em Daniel-Henri Pageaux (2011), vamos nomeá-las como A, B, C, D, E. Na segunda dimensão, serão considerados elementos de música e poesia entronizados na conformação dos versos (OLIVEIRA, 2020; WISNIK, 2017). Na terceira, temos versos em diálogo com seus próprios códigos, constituindo-se, portanto, num metapoema (BOCHICCHIO, 2012).

Na regência das dimensões, serão utilizados alguns princípios e procedimentos dos estudos comparados, segundo Pageaux (2011, p. 20), sobretudo no aspecto da própria constituição filosófica do comparatismo: “A biblioteca do comparatista, seu *corpus*, e mormente suas diligências, são filhos do diálogo”, que propicia a aproximação de dois pontos de vista, sua separação e a síntese, que, por sua vez, supera os pontos inicialmente ponderados. Para se chegar à síntese é preciso uma compreensão aprofundada das partes, daquilo de que se deve abrir mão e da manutenção das especificidades, harmonizadas no conjunto.

DIÁLOGO E METALINGUAGEM DA CANÇÃO SOCIAL

Em *Antologia Retirante* (1978, p.87), com a consciência da proximidade da poesia com a música, Casaldáliga oferece-nos os seguintes versos:

Ferido no olho, ferido na pata,
de um jeito covarde que mata,
não haverá quem o cure, a ferida é fatal.

— “Água boricada.”

— “Banhos de água e sal.”

— “Não tem pomada
pra sarar pardal?”

Não pudemos salvá-lo ...

O estilingue de um menino
acabava de matá-lo.

— “Que nada, gente, que nada!”
Ele não morreu de pedrada.
Morreu do mesmo pesar
de ver como agrada
a meninos e homens matar ...!

Cerrou os olhos, rendido
de tanto mirar com medo.
E interrompeu seu latejar
como um relógio de brinquedo.

Enquanto a chuva, chorando,
cegava a sacada do dia,
ele se estava transformando
em morte e em poesia.

Canarinho morto sem razão alguma,
pardo e amarelo como esta canção,
que o sol e a chuva e o vento e a lua
encontrem florido teu bom coração!

Teu coração moído por esta terra amiga
dará uma flor sonora, e outros pássaros netos
recolherão a herança de tua rota cantiga
para todos os meninos pobres e analfabetos

Casaldàliga nos diz sobre entregar a vida à “[...] fidelidad diària”, na “oscuridad del anonimato y de las pequeñas cosas de cada día” (CASALDÀLIGA; VIGIL, 1992, p. 52), o que pode ser dispor de tempo para dar atenção a um pardal, espécie comum, das mais conhecidas no mundo, considerado sem atrativos físicos. Quem se preocuparia com um pardalzinho à toa, machucado, em meio à faina cotidiana? O poeta catalão, com seu olhar de descobertas criativas e de cuidado para com os entes do

mundo. Lembramo-nos dos dísticos rimantes de “El poeta” (1986, p. 87), no qual ele afirma que o poeta pode passar por revezes na vida, sentir raiva, orgulho,

[...]
Pero conserva los ojos
deslumbradamente puros.

O poema em análise se intitula “Canção quebrada por um canarinho morto”.

A palavra “canção”, do latim *cantione*, “canto, canção; encanto, encantamento”, em sentido geral, indica uma composição poética dedicada ao canto⁴. Para Luiz Tatit, a particularidade da canção está na “[...] interação de sequências melódicas e unidades linguísticas [...]”. Compor uma canção significa, pois, eliminar a fronteira entre os dois” (TATIT, 1996, p. 208 *apud* OLIVEIRA, 2020, p. 97). Ou seja, é arte híbrida que demanda práticas para além das discursivas previstas no estudo do texto literário, como o canto, a inflexão vocal dada subjetivamente pelo artista na interpretação, as harmonias etc. Não tendo sido musicado⁵, mas valorizando a opção do artista em considerar sua obra como “canção”, estudaremos alguns aspectos melopoéticos⁶ dos versos.

⁴ CEIA, Carlos. *Edicionário de Termos Literários*. Disponível em: <https://edtl.fcsh.unl.pt/encyclopedia/cancao/> Acesso em: 29 jan. 2021.

⁵ Em pesquisas realizadas não foi encontrada essa informação.

⁶ O termo “lírico”, cantado ao som da lira, é empregado a partir da época helenística (ou “época alexandrina”, que se estende da morte de Alexandre Magno (323 a. C.) à tomada do mundo mediterrâneo pelos romanos, por volta de 146 a.C.). Os gregos antigos usavam o termo “mélico”, do gr. melos, mélico, “canto”, “canto acompanhado de música”, um instrumento musical como a lira, a cítara, o aulo ou a flauta. Nessa modalidade, os poemas, primeiramente destinados ao canto, e não à recitação ou declamação, podiam ser entoados por uma só pessoa, denominando-se, então, “lírica monódica”, ou por várias pessoas, “lírica coral”. (Ver: AQUATI, C. Apontamentos: Poesia Lírica Antiga. Apostila da disciplina Língua Latina e Literatura Clássica. São José do Rio Preto-SP: UNESP, 2007. p.1). Em sua *Arte Poética*, Aristóteles diferenciou a poesia mélica ou lírica – palavra cantada, da poesia épica ou narrativa – palavra recitada, e da poesia dramática – palavra representada (Ver: D’ONOFRIO, S. Teoria da Lírica e do Drama. São Paulo: Ática, 2005. p. 56).

“Melo-poética”, conforme historia Solange Oliveira (2020, p. 94), é um termo empregado por Steven Paul Scher para designar teorias⁷ que estudam obras nas quais convergem literatura e música, que o autor categoriza em três grandes áreas, marcadas, em sua denominação, pelo uso preposicional: Literatura *na* Música, Literatura e Música, Música *na* Literatura, esta última subdividida em três categorias: Música de Palavras, Música Verbal e Estruturas Musicais na Literatura. Dada a condição do poema em análise, nosso propósito é examiná-lo como “uma construção sonora autorreferencial, resultante da exploração do aspecto material da linguagem poética, ou, conforme Scher, a imitação, pela linguagem verbal, da qualidade acústica de sons musicais”, a “música de palavras” (OLIVEIRA, 2020, p. 101).

No título, o poeta alude de maneira ambígua a “canção quebrada”, que pode se referir, por um lado, à métrica dos versos, o “pé quebrado”. O termo “pé”⁸, denomina a unidade rítmica e melódica do verso, composta de um grupo de sílabas. Foi empregado, no sistema greco-latino, como a medida dos versos em sequências temporais, divididas em intervalos regulares de caráter quantitativo (tempo despendido na emissão do som) – sílabas longas (fortes: *arse*, “elevação, subida”) e sílabas breves (fracas: *tese*, “descida”), correspondendo às sílabas átonas e tônicas, sistema de tonicidade das línguas românicas. O designativo “pé” foi dado pelo motivo de a marcação ser feita com a mão, mas, principalmente, com o pé. Era considerado “quebrado” quando o poeta desobedecia alguma regra métrica em sua composição. À extensão do conceito, as oito estrofes do poema de Casaldáliga apresentam métrica irregular, com predomínio de versos octossílabos.

⁷ Solange Oliveira referencia, acerca dessas teorias, três obras de Steven Paul Scher: *Verbal Music in German Literature*. New Haven: Yale University Press, 1968; *Notes Toward a Theory of Verbal Music*. *Comparative Literature*, v. 22, p. 147-156, 1970; *Literature and Music*. In: BARRICELLI, J.P.; GILBALDI, J. (org.). *Interrelations of Literature*. New York: MLA, 1982. p. 225-250.

⁸ Cf. MOISÉS, 1992, p. 391-392.

Todo poema se organiza por princípios rítmicos, pulsos, de alternância e periodicidade. Nessa direção, “Canção quebrada...” se rege por dois tipos de pulsação, duas “metáforas corporais”, compreendidas, segundo José Miguel Wisnik (2017, p. 21), como “[...] correspondências entre escalas sonoras e escalas corporais com as quais medimos o tempo”: o pulso da ave, cada vez mais lento, e o pulso dos que estão ao seu redor, em processo de aceleração e desaceleração, consoante as emoções somatizadas e expressas, que dizem respeito ao andamento. Para Wisnik (2017, p. 22), “[...] os sons são emissões pulsantes” e

Toda a nossa relação com os universos sonoros e a música passa por certos padrões de pulsação somáticos e psíquicos, com os quais jogamos ao ler o tempo e o som.

No nível somático, temos principalmente o pulso sanguíneo e certas disposições musculares (que se relacionam sobretudo com o andar e suas velocidades), além da respiração. A terminologia tradicional associa o ritmo à categoria do andamento, que tem sua medida média no andante, sua forma mais lenta no largo e as indicações mais rápidas associadas já à corrida afetiva do alegre e do vivace (os andamentos se incluem num gradiente de disposições físicas e psicológicas). (WISNIK, 2017, p. 21)

Assim é que a primeira estrofe anuncia a consequência letal do ato de um menino atingir a ave com uma pedra. Há um sentimento de amargura do eu que subjaz na enunciação, feita de modo incisivo e ritmado em segmentos sintáticos, com predomínio de paroxítonas de vogal aberta e rimas. Dor também manifesta na reiteração da carne machucada da ave, “ferido no olho, ferido na pata”, na categorização do gesto, “jeito covarde” e no desespero, “não haverá quem o cure”. A enunciação feita com certa emergência, de modo sumário e constativo, quase que naturalmente provoca uma prolação um pouco mais rápida, que podemos considerar um movimento em *Allegretto*, “[...] andamento rápido, porém um pouco menos movido do que o *Allegro*”, sendo este um “[...] andamento rápido, animado” (DOURADO, 2004, p. 24).

Como um valor do pensamento de Casaldáliga, onde sempre viceja a participação coletiva, é a partir da segunda estrofe que se torna perceptível a configuração do poema como uma cena envolvendo uma comunidade, um coro de vozes alternadas, opinando e refletindo sobre a dramática situação. Conforma-se como uma apresentação polifônica, que entrecorta e diferencia-se do ritmo da primeira e da terceira estrofes, o mesmo ocorrendo com a quarta estrofe.

Essa estrofe é construída por discursos diretos marcados pelo travessão, símbolo gráfico da entrada de vozes/diálogos, e aspas. O discurso direto é suscetível, segundo Dominique Maingueneau (2001), de figurar enunciações de diferentes sujeitos na enunciação do narrador. Há o emprego, neste caso, do recurso do “encastramento” (MAINGUENEAU, 2001, p.89), no qual essa instância lírica se faz ouvir por meio dos discursos citados. O “[...] discurso citante do narrador” permite “[...] identificar pessoas, lugares, momentos [...], a cadência da fala, a entonação” (MAINGUENEAU, 2001, p. 106-107). Nos versos, os discursos diretos apresentam sugestões caseiras para o tratamento da ave, feitas por diferentes *personas*, que denominaremos B, C e D. Menores em extensão em relação aos demais de todo o poema e expressão do desejo de recuperação do paciente, tais versos mantêm pulso mais acelerado, andamento ainda em *Alegretto*. A estrofe encerra-se com um verso interrogativo, que apresenta o emprego coloquial do verbo “sara” em vez de “curar”, mudando o foco, da atuação dos sujeitos, os que potencialmente podem curar, para a ave, que pode potencialmente sara.

No entanto, na terceira estrofe, outra instância enunciativa, provavelmente a mesma da primeira estrofe, considerando o teor da informação e a ausência das aspas, e que podemos, então, considerar como voz lírica A, anuncia o malogro das tentativas e a morte da ave, revelando que se tratava de um crime cometido pelo estilingue de um menino. Este é o outro sentido de “quebra” da canção, para além da ideia composicional de “pé quebrado”, que se dá com a morte e a dissolução do corpo da ave na terra. No paralelo das pulsações humana e animal, cessa nesse ponto a da ave, momento a partir do qual não se ouvirá mais o seu canto, havendo,

então, forçosa mudança no curso da história – da pulsação real para a do imaginário.

Os objetos e a natureza recebem propriedades antropomórficas nos versos. É interessante observar que é atribuída à arma, o estilingue, não à criança que a possui, a responsabilidade sobre o crime. O poeta salvaguarda a criança, em formação, que vai recebendo o espólio cultural dos que arrogam para si poder absoluto sobre a vida dos seres da natureza e a dos próprios homens. A ave, sem raciocínio próprio, sujeita a determinações humanas, é objeto de uso de um “esporte”.

Mas eis que irrompe em enérgico e crítico discurso direto, a voz enunciativa E, na quarta estrofe, negando duplamente que a morte tenha ocorrido em razão da “pedrada”. A negação se faz com registro de aspas, abertas e fechadas no mesmo verso. Mas a voz continua, sábia, expondo as incongruências da atitude humana nessa experiência, até o final do poema. Apresentando uma consciência de construção literária, essa voz criada por Casaldáliga dá o “tom” ao poema, o *pathos*.

No horizonte desses postulados está, então, o diálogo. Para abordá-lo, tomemos os procedimentos comparatistas de Daniel-Henri Pageaux (2011). O crítico, não obstante busque homologias, paralelismos etc., tende a evidenciar em suas análises fatores diferenciadores entre os campos, fazendo-os conversar entre si. Ele estabelece duas espécies de “diferenças” de diálogos: a absolutizada, expressa por pensamento binário, dicotômico e engessado, sem perspectiva de transformação; e a dialetizada, decorrente de um

[...] raciocínio que dispõe A, em seguida opõe B a A, para que C apareça como solução à oposição. Acrescentemos: para que C possa desencadear a evolução de A e B. [...] A e B são dicotômicos quando dispostos num processo absolutamente adversativo. Contudo, A e B podem ser polos opostos, vale dizer que podem, em certas condições e até certo ponto, ser complementares. Ver na “diferença” a possibilidade de uma conciliação, de uma negociação, justifica o que chamei de pensamento ou de atitude “democrática”. [...]. Faremos, portanto,

a distinção entre binaridade (simplificadora) e polaridade (copiosa e estimulante). (PAGEAUX, 2011, p. 21-22)

Dentre os discursos diretos, há duas posições que se destacam: a instância enunciativa A que, embora acusativa, limita-se a reproduzir o fato. Outra, a instância enunciativa E, manifesta na quarta estrofe, que recusa a aparência dos fatos e os analisa de maneira onisciente, por um adentramento na mente do pássaro para, desse lugar, falar o que ele, o pássaro, sentiu, e a real causa de sua morte, e na mente dos homens, para expor uma matriz de pensamento e conduta.

___ “Que nada, gente, que nada!”
Ele não morreu de pedrada.
Morreu do mesmo pesar
de ver como agrada
a meninos e homens matar ...!

A conclusão existencial se reveste de uma ironia amarga. Em termos retóricos, a ironia consiste “[...] em dizer por uma derrisão, ou humorística, ou séria, o contrário do que se pensa ou do que se quer que se pense” (FONTANIER, 1821 *apud* MAINGUENEAU, 2001, p. 94). A ironia está centrada no uso impertinente do verbo “agradar”. Recebendo emoção e consciência humanas, concedidas pela instância lírica, o passarinho se rende com a mirada do terrível perigo ameaçando sua vida e sente uma dor lancinante e letal, mas que não é mais física, por constatar que seu corpinho ferido e sua morte eram motivos de prazer e comemoração para seus algozes. São argumentos que acarretam uma cisão no enunciado, provocando uma mudança de curso filosófico-estética para os versos: o modo de ser dos homens se parametriza num modo de ser do poema.

Essa particularidade do plano de enunciação nos oferece uma das passagens mais comoventes, a da descrição lírica de como o alento vai abandonando o pequeno corpo:

Cerrou os olhos, rendido
de tanto mirar com medo.

E interrompeu seu latejar
como um relógio de brinquedo.

A contínua mirada do perigo iminente e da ofensa física leva à rendição. A morte chega por um circunlóquio, “interrompeu seu latejar”, que destaca o ritmo da perda dos sinais vitais, em efeito musical criado pela regularidade dos dois primeiros versos, heptassílabos, ambos com acento nas sílabas 2, 4 e 7, e octossílabos, em 4 e 8, e rimas interna e externa. O efeito coaduna-se com a proposta do poema, que se inscreve como canção. A menção a “brinquedo” acentua a condição reificada do pássaro na perspectiva do menino.

Retomando Pageaux, na equação estabelecida para o diálogo há uma exposição de A e B como oposição para que C apareça como alternativa à oposição. Mas o crítico avança em sua teoria, esclarecendo: “para que C possa desencadear a evolução de A e B”. Nesse caso, a diferença não se apresenta de maneira simplificada, maniqueísta, mas como uma “polaridade”, que é “copiosa e estimulante” (PAGEAUX, 2011, p. 21-22). Assim é que, a partir da quarta estrofe, dá-se a busca por um “[...] raciocínio discursivo, silogístico”, a *dianoia*, segundo Aristóteles⁹. Trata-se de um espaço temporalmente dilatado e mais substancial, necessário ao homem para o cultivo da reflexão e antitético ao da terceira estrofe, menor, apenas informacional, dilação que se reflete no andamento dos versos, do movimento em *allegretto* para o *moderato*, “[...] andamento não muito rápido, confortável” (DOURADO, 2004, p. 209).

A sexta estrofe marca ritmicamente um efeito de transmutação.

Enquanto a chuva, chorando,
cegava a sacada do dia,
ele se estava transformando
em morte e em poesia.

Era um dia chuvoso. No enredo, a voz lírica comunga com a chuva, que traduz sua dor, chorando humanamente. A imagem pluvial, composta

⁹ Disponível em: <http://platon.hyperlogos.info/dianoia> Acesso em: 10 jan. 2021.

por prosopopeia, metáfora (as águas/lágrimas da chuva), e paronomásia (“chuva, chorando”) constituirá uma espécie de fronteira. Em seu contexto, o poeta consegue um efeito eufêmico, uma leveza dramática, instaurando-se no ambiente da estrofe um estado de poesia (PAZ, 1982). O efeito é o de que, naquele lampejo de tempo, a imagem verbal metafórica do fluxo contínuo das águas, como uma cortina interposta entre o eu e o que está sob o seu campo de visão e consciência, desencadeia outra imagem – “cegava a sacada do dia”, de cunho sociológico, fundamental na poética do escritor. O uso do indicativo imperfeito “cegava” revela um obstáculo à memória e compreensão clara daquela incompreensível atitude humana, a “sacada”, de sacar, perceber, compreender algo por meio de reflexão, estudo, percepção de indícios. A organização sintática do verso em forma de oração subordinada adverbial temporal – “Enquanto.../ele se estava...” mostram que o tempo, do qual não se pode subtrair, vivido com o conhecimento ou não da ética dos motivos pessoais, vai exercer o seu poder de passagem, esquecimento e transformação.

Os múltiplos usos estilísticos – a quadra em octossílabos, com alguns acentos coincidentes, o predomínio de trissílabas assonantes, a aliteração da vogal aberta a, oral e nasalizada, e da vogal fechada i marcando as tônicas, as aliterações e rimas cruzadas – dão o compasso da terceira fase do relato linear: a Vida que abandona o corpo físico e encarna os versos, o deslizamento da ave, corpo inanimado, que agora segue como *animae carmen*, uma canção da alma.

Deu-se, nesse ponto, um deslocamento da percepção do pássaro e de sua circunstância, para a palavra que o nomeia. O escritor abre mão do poema como representação do mundo para refletir sobre o próprio poema enquanto o compõe. É um metapoema, por meio do qual o poeta, segundo Maria Bochicchio (2012, p.158), “[...] à medida que o texto avança, vai [...] incorporando e digerindo a ideia de que parte, amalgamando-a à linguagem que utiliza”: a consideração do poema como canção, reforçada pelas autorreferências ao longo das estrofes – “canção quebrada,” “flor sonora”, “rota cantiga”; pelos recursos rítmico-estilísticos; pelo recurso

do encastramento; pelos códigos culturais referidos como processos de construção etc. Tais expedientes denotam a capacidade de

[...] o poema reflectir sobre si mesmo e dialogar com os seus próprios processos ou com sinais ou vestígios deles, [...] capacidade de enunciar essas matérias e outras afins, como matérias também do próprio texto poético, num jogo de espelhos, de vasos comunicantes, de reversões e de reenvios cujo grau de evidência é muito variável. (BOCHICCHIO, 2012, p. 157).

Assim, a poesia aparece também como “[...] teoria da poesia, [...] implicada por esse carácter auto-reflexivo” (BOCHICCHIO, 2012, p.164).

A ideia da transfiguração de uma pulsação rítmica material, a ave e o seu “latejar”, para um equivalente imaginário, leva-nos à distinção feita por Bochicchio entre um poema que pode ser “estrutural ou centralmente metapoético” ou que é “só pontual ou acidentalmente metapoético”; e uma “metapoesia consciente, elaborada, voluntária – não só explícita – em contraste com outra, de aparência espontânea, involuntária, aleatória” (BOCHICCHIO, 2012, p. 166). “Canção quebrada por um canarinho morto” se apresenta como este segundo caso, não designando, como explica Bochicchio, uma realidade para além da poesia ou exterior a ela, embora construída sobre uma prática da literatura. Ao “[...] contrário, a realidade considerada encontra-se no próprio cerne do fenómeno poético enquanto actividade consciente de produção literária” (BOCHICCHIO, 2012, p. 166).

A sétima estrofe apresenta a espécie da ave, que pode agora ser qualquer ave, então, um canarinho, com a desolada constatação da falta de sentido da sua morte, ampliando-se a reflexão metapoética dada por comparação no cromatismo da ave: a canção é “parda e amarela”, o tom esmaecido que quadra com o sentimento do eu lírico.

No estudo sobre a simbologia das cores, Israel Pedrosa (1982) lembra que o amarelo, para muitas culturas, é o símbolo do desespero.

Amplo e ofuscante como uma corrida de metal incandescente, é a mais desconcertante das cores transbordando dos limites onde se deseja encerrá-lo, parecendo sempre maior do que é na realidade, devido à sua característica expansiva. (PEDROSA, 1982, p.111)

Tomamos a ideia de expansividade, impressão visual que causa o amarelo, para compreender os versos finais. Ainda na sétima estrofe, o eu lírico cria uma cena com recursos como o eufemismo, para indicar a decomposição, o “coração moído” da ave, na “terra amiga”, retorno ao elemento primordial. Sintaticamente, emprega o polissíndeto para a sucessão dos fenômenos naturais e climáticos, que vão causando a dissolução da matéria e são nutrientes para fazer a vida, criativa e mágica, brotar em novos formatos:

que o sol e a chuva e o vento e a lua
encontrem florido teu bom coração!

O uso do subjuntivo mostra que o eu lírico faz votos, exprime seu desejo. Sob o ponto de vista cultural, os votos são feitos para algo ou alguém em quem se deposita crença de poder de realização. Acreditando na capacidade de renovação da natureza, o eu lírico enseja o vicejar da bondade do passarinho.

Há um cuidado e compreensão fecundos do poeta no trato com a vida e a morte, com a natureza em seu funcionamento, em que cada parte cumpre um papel para a manutenção do mundo. É preciso que haja a morte da semente para que a vida se renove. Bondade, terra amiga, florescência, eis o espólio da arte: a cantiga como herança, a palavra como consciência e cognição.

No voy,
va mi palabra.

diz Casaldáliga (1986, p. 78) em um outro poema, enfatizando as relações de representatividade entre o homem e a linguagem.

Na estrofe seguinte **há** perífrases com indício da nova cepa: da “rota cantiga” germinará outra composição verbomusical, a “flor sonora”, o legado aos pássaros netos.

Teu coração moído por esta terra amiga
dará uma flor sonora, e outros pássaros netos
recolherão a herança de tua rota cantiga
para todos os meninos pobres e analfabetos

As perífrases reforçam a interface da música e da poesia. “Flor sonora” é expressão de um trabalho acústico, o ritmo musical obtido com os artifícios melopoéticos dos versos. Um deles é o jogo métrico. A primeira estrofe alcança o dodecassílabo; a segunda, parte do pentassílabo, dando-se o aumento progressivo¹⁰ até a última estrofe, encerrada com verso bárbaro, extensão que altera o movimento para o *Andante*, “[...] andamento situado entre o *Adagio* e o *Allegretto*”, que “sugere passo moderadamente lento” (DOURADO, 2004, p. 26), parecendo-nos uma configuração circular, a primeira estrofe do poema menor que a última e assim sucessivamente.

É interessante observar que o poema se organiza segundo uma proporcionalidade estrófica, métrica e rímica, regidas pelo número oito e seus múltiplos: oito estrofes, com predomínio de quadras com rimas cruzadas intra e interestróficas e versos octossílabos. A par desses efeitos de sonorização, a aliteração do som t oclusivo marca o léxico que nucleia a tensão do enredo, matar/latejar/terra/transformar/cantiga, respectivamente centrada no protagonismo ativo do menino e passivo do passarinho, que passa por um processo de transformação, universalizando-

¹⁰ Lembramos os poemas “A tempestade” e “I-Juca-Pirama”, do poeta romântico brasileiro que mais praticou a poesia musical, Gonçalves Dias. Esses poemas apresentam alteração progressiva da métrica das estrofes, efeito que torna mais vigoroso o seu aspecto visual e semântico. No primeiro caso, o prenúncio da chuva, a chuva intensa que movimentada com violência a paisagem e, após, a calmaria. No segundo, o enredo apresenta a vida do índio tupi, que alcança um comovido clímax e desenlace. Ver: RAMOS, Frederico José da. Silva. (org.). *Grandes poetas românticos do Brasil*. São Paulo: Edições LEP Ltda, 1952. p.202 e p. 130-134.

se. Talvez aqui se possa recorrer à simbologia do 8, colocado em posição horizontal, que indica o infinito, a continuidade, as ligações entre os mundos físico e imaginário.

A circularidade é significativa se pensarmos na herança cultural apresentada na primeira parte, da violência gratuita. Sob a máxima que justifica o medo do passarinho. Diversão, segregação, matança são práticas que se reportam à organização da sociedade segundo a visão hierarquizada de grupos humanos superiores e inferiores, que legislam e atuam uns sobre os outros segundo esse ponto de vista. No entanto, na segunda parte, há um novo legado em processo, o de um mundo regido por um princípio de organicidade, no qual as coisas, os seres dependem uns dos outros, autonutrindo-se para evoluírem e gerarem outras formas, cada qual na sua especificidade. É a “rota cantiga”, que será recolhida pelos “outros pássaros netos” e oferecida “para todos os meninos pobres e analfabetos”.

Mas não nos causa surpresa que, no contexto de uma poesia social, dialética, como a que propõe Casaldáliga, sempre aberto a ouvir e aprender com o outro, a cantiga será oferecida a esses meninos, e eles é que vão ensinar, explicar o que é realmente o mundo:

Los pobres juegan en el mundo un papel crucial. Ellos son quienes nos dicen realmente qué es el mundo. Toda captación de la realidad del mundo fuera de los pobres es una captación esencialmente viciada, distorsionada.

Los pobres nos evangelizan, decimos en cristiano.
(CASALDÁLIGA; VIGIL, 1992, p. 27)

Por outro lado, pobreza e analfabetismo podem ser compreendidos na dimensão de uma vida que não se percebe, não se dá oportunidade de autorreflexão, de absorção de ensinamentos de histórias de vida e partilha, voltada ao bem comum, mesmo se provida de saber científico. A ciência se torna inútil quando se faz apartada do cotidiano, quando é estática, hierárquica, e não se constrói com base na realidade da comunidade e para ela retorna, atualizando-se mediante a troca de informações e tendo sempre em vista as demandas emergentes (FREIRE, 1985).

Casaldáliga é fiel à realidade, o que justifica com dupla referência, a de “origem”, porque “[...] todo estudio, toda vivencia, todo proyecto... ha de partir de la realidad”; e a de “finalidade”, “[...] porque se trata siempre de un proceso que apunta en definitiva a un objetivo central: volver a la realidad.” (CASALDÁLIGA; VIGIL, 1992, p. 24). Realidade considerada da base para cima, de maneira indutiva, não o contrário, com imposição de autoridades; de dentro para fora, por processo de conscientização individual e comunitário, sempre “[...] com actitud de respeto y de honestidade para com la realidad; respetar la verdade de la realidad” (CASALDÁLIGA; VIGIL, 1992, p. 24).

Assim é que valoriza as experiências mais fecundas como substância para a condução da vida humana, mas segundo um sistema de conhecimento, análise, reflexão e ação. “Toda gran síntesis de pensamiento, de valores, de sentido, toda espiritualidad”, afirma, corre ao redor de uma “[...] experiencia humana fundamental que le sirve de catalizador” (CASALDÁLIGA; VIGIL, 1992, p. 26). “Esta experiencia humana fundamental es lo que llamamos la ‘indignación ética’”, e o poeta a decompõe, expondo o referido sistema: “1, la percepción de la ‘realidad fundamental’, 2, la indignación ética ante la realidad; 3, la percepción de una exigencia ineludible, y 4, la toma de postura u opción fundamental” (CASALDÁLIGA; VIGIL, 1992, p.26).

É interessante destacar um efeito estilístico que encorpa a dicção da realidade no poema, nessa perspectiva de Casaldáliga, e que é o uso majoritário da vogal a em todas as estrofes, com 37 ocorrências, seguida da vogal e, por exemplo, com 14. Levando em conta a hipótese do uso expressivo das vogais, da sugestão de impressão sensorial causada pelos sons linguísticos, a vogal a, que exprime sons fortes, bem audíveis, dá ideia de “claridade”, “amplidão” (MARTINS, 2008, p. 49), podendo-se pensar nessa busca e exposição declarada de intenções, sentimentos. “Nunca ignorar, distorsionar, ni mucho menos falsificar la realidad.” (CASALDÁLIGA; VIGIL, 1992, p. 24). Nesse ponto, há o procedimento de análise que supera a aceitação acrítica, passiva, resignada, reveladora de

ingenuidade política (CASALDÁLIGA; VIGIL, 1992). Análise entendida como

[...] la búsqueda de las causas históricas y estructurales. Causas históricas: las raíces internas y profundas que arrancan del pasado, que vienen de más atrás y de más adentro. Causas estructurales: porque interesan las causas permanentes y fundantes, más allá de lo simplemente coyuntural. Esta actitud nos hace ser personas con planteamientos “radicales”, es decir, que van a las “raíces” de los problemas y de las soluciones, sin detenerse en la superficie ni contentarse con la primera explicación empírica que se presenta. (CASALDÁLIGA; VIGIL, 1992, p. 24).¹¹

Na perspectiva do bispo-poeta, quando uma “experiência humana fundamental” é compartilhada com pessoas, grupos, envolvidas e atuantes no mesmo conhecimento e espírito, a síntese daí absorvida é fator de formação, fica “[...] en la base de nuestra estructura espiritual, nos define, nos constituye. Establece empatías y antipatías.” (CASALDÁLIGA; VIGIL; 1992, p. 26).

À vista de tudo isso, em “Canção quebrada por um canarinho morto”, o poeta compartilha em imagens poéticas a experiência de pessoas expondo o fato, os posicionamentos e a sua retomada crítica e reflexão conclusiva, que enfatiza o domínio do plano teórico em direção a uma *práxis* transformadora. O uso do indicativo futuro, na derradeira estrofe, vaticina que a metáfora da florescência, sazonal, o “poema” emerso do corpo da ave, metonimicamente, do coração bondoso, não será em vão.

¹¹ [...] a busca das causas históricas e estruturais. Causas históricas: as raízes internas e profundas extraídas do passado, que provêm de mais atrás e de mais para dentro. Causas estruturais: porque interessam as causas permanentes e fundadoras, para além do que é simplesmente conjuntural. Esta atitude nos faz ser pessoas com abordagens “radicais”, isto é, que vão às “raízes” dos problemas e das soluções, sem se deter na superfície nem se satisfazer com a primeira explicação empírica que se apresenta.” (CASALDÁLIGA; VIGIL, 1992, p. 24, tradução nossa).

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Por meio de processos dialógicos em três dimensões complementares, o poeta erige o seu poema. Ele faz uma representação da vida como uma “canção”, cuja quebra se dá por atitudes arbitrárias, que impacta na somatização das emoções – altera pulso sanguíneo, disposições musculares e respiração, o que se reflete no ritmo vital de pessoas e situações. O ritmo está associado ao andamento. Assim é que o pulso inicial do poema se apresenta mais rápido, com a situação em curso, e vai ficando lento, à medida do seu distanciamento temporal e do matiz reflexivo que o poema passa a assumir. O poeta labora de modo específico para essa finalidade, com recursos sonoros, fonéticos, lexicais e sintáticos. Para analisá-lo, foi empregada uma analogia aos procedimentos comparatistas de Daniel-Henri Pageaux (2011). Pageaux busca homologias, mas tende a evidenciar diferenças entre os campos de saberes comparados. Ele procura tornar “dialetizável” (PAGEAUX, 2011, p.23) os raciocínios opostos, aproximando-os em situações que podem deixar de ser dicotômicas para serem negociadas criativamente, podendo ganhar feição de complementaridade.

Nesse paradigma, foram aproximadas as instâncias enunciativas líricas A que, desgostosa, apresenta a ocorrência e sua consumação – a ave é atingida mortalmente por uma pedra, e a instância E, que faz uso retórico da ironia, nega a causa da morte pela pedra atirada, e afirma que isso ocorreu pelo medo e dor mental de constatar o gosto dos homens em matar. Trata-se de uma profícua reflexão filosófica, que se engendrará com a reflexão sobre a criação poética. Isso se dá a partir da consciência do poeta do seu ofício, no momento em que tem nas mãos a ave morta e sepultada, semente específica e nutriente para a terra. Mas também tem nas mãos papel, lápis e palavra assumida, descortinada e consciente de ser cantiga alquebrada, rota, pelo enredo e forma irregular, e é desse modo que se constituirá um patrimônio a ser oferecido e atualizado pelos “meninos pobres e analfabetos”, metonímia para a camada da população que mais é capaz de proporcionar um conhecimento da realidade a partir do qual é possível um posicionamento perante valores socioculturais absolutos (CASALDÁLIGA; VIGIL, 1992). É o ponto em que o poema torna-se mote de si mesmo, inquirindo “[...] matrizes culturais e referenciais, os

seus objectivos directos ou indirectos” (BOCHICCHIO, 2012, p. 158), interpelando pessoas e circunstâncias, campo da metapoética.

Para encerrar, retomamos o procedimento analógico com os estudos comparados que pautou a análise. Em consonância com o pensamento filosófico-político de Casaldáliga, Pageaux assenta como tarefas essenciais ao trabalho comparatista, “Dominar (intelectualmente) a diferença (torná-la dialetizável), dominar o intransitivo (levá-lo ao diálogo), dominar o diverso e o múltiplo (para torná-lo compreensível, mas preservando sua singularidade plural) [...]”. (PAGEAUX, 2011, p.23). Para o pesquisador francês, os procedimentos arrolados são extensivos a um “ideal de civilização”, que não é a unificação completa de todos os homens e todos os países, mas sim a conservação de todas as diferenças dentro de uma harmonia” (PAGEAUX, 2011, p. 19). Esta é, por fim, a concepção que ele tributa como “ [...] a verdadeira dimensão mundial, universal, da literatura: ela pressupõe que a multiplicidade não venha a abolir a singularidade” (PAGEAUX, 2011, p. 19, 23, 25).

A BROKEN SONG, A LITTLE DEAD CANARY: MELOPOETIC TRACES IN A CULTURE OF ELIMINATION

ABSTRACT

In this paper, we analyze a poem by Pedro Casaldáliga, similarly approaching conceptions and procedures of the writing of verses and of comparative studies, according to Pageaux (2011), centered on three dialogic-based dimensions, articulated with each other – enunciative voices dialoguing in direct discourse (MAINGUENEAU, 2001), with different points of view; the verses in dialogue with their own codes, a metapoem (BOCHICCHIO, 2012), and the sound-rhythmic expression of these devices, in the form of a “song” (WISNIK, 2017; OLIVEIRA, 2020). As a result, the analogy revealed that the comparative studies can search for differences, investigate their formative processes and place them in dialogue, valuing plurality without harming singularity. Such is the way of construction of the verses, of the aesthetic formation and of the politicized awareness of Pedro Casaldáliga.

KEYWORDS: Poetry and music. Comparative literature. Pedro Casaldáliga.

UNA CANCIÓN ROTA, UN CANARIO MUERTO: HUELLAS MELOPOÉTICAS EN UNA CULTURA DE ELIMINACIÓN

RESUMEN

En este artículo analizamos un poema de Pedro Casaldáliga, abordando igualmente concepciones y procedimientos de la escritura de versos y de los estudios comparados, según Pageaux (2011), centrados en tres dimensiones de base dialógica, articuladas entre sí - voces enunciativas que dialogan en discurso directo (MAINGUENEAU, 2001), con diferentes puntos de vista; los versos en diálogo con sus propios códigos, un metapoema (BOCHICCHIO, 2012), y la expresión sonoro-rítmica de estos dispositivos, en forma de “canción”, diálogo entre música y poesía (WISNIK, 2017; OLIVEIRA, 2020). Como resultado, la analogía reveló que los estudios comparados pueden buscar las diferencias, investigar sus procesos formativos y ponerlos en diálogo, valorando la pluralidad sin perjudicar la singularidad. Tal es el modo de construcción de los versos, de la formación estética y de la conciencia politizada de Pedro Casaldáliga.

PALABRAS CLAVE: Poesía y música. Literatura comparativa. Pedro Casaldáliga.

REFERÊNCIAS

BOCHICCHIO, Maria. Metapoesia e crise da consciência poética. 2012. Disponível em: https://digitalis-sp.uc.pt/bitstream/10316.2/32283/1/BiblosX_artigo7.pdf?ln=pt-pt Acesso em: 10 jan. 2020.

CASALDÁLIGA, Pedro. *Antologia retirante*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1978.

CASALDÁLIGA, Pedro. *Cantares de la entera libertad*. Antología a la nueva Nicaragua. Panamá: IHCA CAV-CEPA/ Impretex, 1984.

CASALDÁLIGA, Pedro. *El tiempo y la espera*. Madrid: Sal Terrae, 1986.

CASALDÁLIGA, Pedro; BARREDO, Maximino Cerezo. *Murais da Libertação*. Edições Loyola, 2005.

CASALDÁLIGA, Pedro; VIGIL, José María. *Espiritualidad de la liberación*. Santander: Sal Terrae, 1992. Disponível em: <http://servicioskoinonia.org/Casaldaliga> Acesso em: 15 ago 2021.

DOURADO, Henrique Autran. *Dicionário de termos e expressões da música*. São Paulo: Editora 34, 2004.

FREIRE, Paulo. *Extensão ou comunicação?* Tradução Rosisca Darcy de Oliveira. 7. ed. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1985.

MAINGUENEAU, Dominique. *Elementos da linguística para o texto literário*. Tradução Maria Augusta Bastos de Mattos. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

MARTINS, Nilce S. A estilística do som. In: MARTINS, Nilce S. *Introdução à estilística: a expressividade na língua portuguesa*. São Paulo: EDUSP, 2008.

MOISÉS, Massaud. *Dicionário de termos literários*. São Paulo, Cultrix, 1992.

OLIVEIRA, Solange Ribeiro de. Literatura e música: união indissolúvel. *Revista Internacional Em Língua Portuguesa*, v. 37, p. 93–114, 2020. <https://doi.org/10.31492/2184-2043.RILP2020.37/pp.93-114>

PAGEAUX, Daniel-Henri. *Musas na Encruzilhada: ensaios de Literatura Comparada*. Organização de Marcelo Marinho, Denise Almeida Silva, Rosani Ketzer Umbach. Prefácio de Eduardo de Faria Coutinho. Frederico Westphalen: URI; São Paulo: Hucitec; Santa Maria: UFSM, 2011.

PAZ, Octavio. *O arco e a lira*. Tradução Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

PEDROSA, Israel. *Da cor à cor inexistente*. Rio de Janeiro: Léo Christiao Editorial/Editora da UnB, 1982.

SOUZA, Marinete Luzia F. de; REIS, Célia Maria Domingues da R. *Pedro Casaldáliga e a poética da emancipação*. Cuiabá: EdUFMT, 2014.

WISNIK, José Miguel. *O som e o sentido: uma outra história das músicas*. 3. ed. São Paulo: Cia das Letras, 2017.

Submetido em 11 de março de 2022

Aceito em 15 de abril de 2022

Publicado em 29 de maio de 2022
