

Revista *TextoPoético*

Volume 11 – 2º semestre de 2011

## Sumário

## EDITORIAL

Editorial: Mais textos poéticos e um poeta Augusto!

**Antônio Donizeti PIRES****Solange Fiuza Cardoso YOKOZAWA**

## ENTREVISTA

Entrevista com **Augusto de CAMPOS****Mayra Berto MASSUDA****Antônio Donizeti PIRES**

## ARTIGOS

Política, amor e coprologia: Aspectos humorísticos da poesia de Paulo Leminski

**Lucas dos PASSOS****Wilberth SALGUEIRO**

‘O intrincado torto lirismo’ de Afonso Henriques Neto

**Marleide Anchieta de LIMA**

Perfis de Orfeu na poesia brasileira recente

**Antônio Donizeti PIRES**

‘O espelho perverso do poeta’: A poesia de Donizete Galvão em *O homem inacabado*

**Audrey Castañón de MATTOS**

**Márcia Valéria Zamboni GOBBI**

Ascese cristã, nirvana búdico e ordens do discurso: Poesia e pensamento em Jorge de Lima e Wang Wei

**Leandro DURAZZO**

Vulliamy e Braque por Francis Ponge

**Roseli de Fátima D. A. BARBOSA**

Adoniran Barbosa e o *pogréssio* de São Paulo

**Wilson José FLORES JR.**

A viagem de Maria Teresa Horta pelo Brasil

**Ilca Vieira de OLIVEIRA**

RESENHAS

*Monodrama*: Primeiras impressões do absurdo

**Joana Prada SILVÉRIO**

Poesia, segredo e juízo em *Cinco ciclos e meio século* (2009), de Glauco Mattoso

**Wilberth SALGUEIRO**

Notícias de um país selvagem: A lírica originária de Rodrigo Petronio

**Patrícia Aparecida ANTONIO**

A mutilação do sagrado: A poética profana em *Aleijão*, de Eduardo Sterzi

**Nicia Petreceli ZUCOLO**

*Poemóviles*: Dupla autoria, realização única

**Lino MACHADO**

Um breve balanço da poesia de Augusto de Campos – 80 anos de vida do autor

**Mayra Berto MASSUDA**



**EDITORIAL**

### Editorial: **Mais textos poéticos e um poeta Augusto!**

O volume 11 da revista eletrônica *TextoPoético* (órgão oficial do GT Teoria do Texto Poético, da ANPOLL, site [www.textopoetico.com.br](http://www.textopoetico.com.br)), ora entregue ao público, é referente ao segundo semestre de 2011 e está organizado do seguinte modo:

A abertura é uma entrevista inédita e exclusiva com o poeta Augusto de Campos, que, por ocasião de seu 80º aniversário, gentilmente a concedeu a Mayra Berto Massuda e Antônio Donizeti Pires.

A seção a seguir apresenta oito estudos sobre temas variados da poesia universal, sendo que os quatro primeiros enfocam a lírica brasileira mais contemporânea, respectivamente: “Política, amor e coprologia: Aspectos humorísticos da poesia de Paulo Leminski”, de Lucas dos Passos e Wilberth Salgueiro (UFES); “‘O intrincado torto lirismo’ de Afonso Henriques Neto”, de Marleide Anchieta de Lima (UFF); “Perfis de Orfeu na poesia brasileira recente”, de Antônio Donizeti Pires (UNESP/Araraquara); e “‘O espelho perverso do poeta’: A poesia de Donizete Galvão em *O homem inacabado*”, de Audrey Castañón de Mattos e Márcia Valéria Zamboni Gobbi (UNESP/Araraquara).

Os próximos quatro artigos continuam a tratar de poesia lírica, mas agora sob um viés comparativo mais efetivo, em que se ressalta tanto a relação da lírica com outros sistemas culturais e/ou com as outras artes, quanto a visão suscitada pela poesia e pelas poetisas brasileiras na literatura portuguesa recente. Assim, temos: “Ascese cristã, nirvana búdico e ordens do discurso: Poesia e pensamento em Jorge de Lima e Wang Wei”, de Leandro Durazzo (Universidade de Lisboa), em que o autor evidencia as diferentes concepções de religião do poeta brasileiro modernista e do chinês Wang Wei (séc. VII), adepto do budismo *Chan/Zen*; “Vulliamy e Braque por Francis Ponge”, em que a autora, Roseli de Fátima D. A. Barbosa (UNICAMP), estuda o modo *sui generis* como o poeta francês Ponge atualiza as relações poesia e pintura, em poemas-homenagem aos artistas Vulliamy e Braque. No próximo trabalho, “Adoniran Barbosa e o *pogréssio* de São Paulo”, de Wilson José Flores Jr. (UFRJ), o que se tem é o estudo das letras dos sambas do compositor paulista, com ênfase no aspecto crítico das canções, afim às contradições inerentes ao processo de modernização de São Paulo e do Brasil. Enfim, o oitavo e último artigo, “A viagem de Maria Teresa Horta pelo Brasil”,

de Ilca Vieira de Oliveira (UNIMONTES), enaltece a viagem que a poeta portuguesa empreendeu por nosso país em 2007, de que resultou o livro *Poemas do Brasil* (2009).

A seção de resenhas contém seis trabalhos, sendo cinco apreciações críticas de livros de poesia editados e/ou reeditados entre 2009 e 2010, nesta ordem: Joana Prada Silvério (UNESP/Araraquara), em “*Monodrama: Primeiras impressões do absurdo*”, apresenta o livro de Carlito Azevedo lançado em 2009; Wilberth Salgueiro (UFES), em “Poesia, segredo e juízo em *Cinco ciclos e meio século* (2009), de Glauco Mattoso”, faz uma contundente análise crítica desta e de outras obras de Mattoso; Patrícia Aparecida Antonio (UNESP/Araraquara), em “Notícias de um país selvagem: A lírica originária de Rodrigo Petronio”, apresenta criticamente o último livro (2009) do poeta paulista; Nícia Petreceli Zucolo (UFAM/USP), em “A mutilação do sagrado: A poética profana em *Aleijão*, de Eduardo Sterzi”, comenta o livro publicado há pouco por Sterzi; e Lino Machado (UFES), em “*Poemóviles: Dupla autoria, realização única*”, faz a recensão da terceira edição (2010) do livro-objeto que Augusto de Campos e Julio Plaza publicaram originalmente em 1974. No sexto e último trabalho, “Um breve balanço da poesia de Augusto de Campos – 80 anos de vida do autor”, a pesquisadora de IC Mayra Berto Massuda (UNESP/Araraquara; bolsa FAPESP) faz a transcrição da fala do poeta – informalmente conduzida por Ivan Marques (USP) – na quinta edição da “Balada Literária”, evento realizado em São Paulo em 20 de novembro de 2010 em homenagem a Augusto de Campos. A transcrição soma-se à resenha de Lino Machado e à entrevista com que abrimos o presente volume da *TextoPoético*, em justo reconhecimento a um dos criadores do Concretismo brasileiro.

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 AUGUSTO DE CAMPOS

Por Mayra Berto MASSUDA e Antônio Donizeti PIRES

Augusto de Campos nasceu em 1931, na cidade de São Paulo, onde foi um dos poetas fundadores do Concretismo junto com seu irmão Haroldo de Campos e o amigo comum Décio Pignatari. O poeta tem boa parte de sua obra reunida nos livros *Viva vaia* (Poesia 1949-1979), *Expoemas* (1980-1985) e *Despoesia* (1979-1993), e acaba de ter o livro *Poemóbiles* (1974; 1985; 2010) republicado pelo Selo Demônio Negro da editora Annablume. Hoje, depois de mais de 40 anos do fim do movimento concretista, e às vésperas de completar 80 anos de idade, o poeta, ensaísta e tradutor Augusto de Campos continua produzindo poemas essencialmente experimentais e fala com exclusividade à *TextoPoético* sobre sua trajetória e seu pensamento poético, sobre a crítica literária em geral e sobre as condições da poesia brasileira contemporânea.

**1. Para começar, o senhor gostaria de fazer um apanhado geral de sua carreira poética? Neste momento de celebrações, de revisões e de revisitações ao passado, faria tudo de novo?**

1. Acho que não me cabe fazer uma auto-avaliação da minha carreira poética, que nem considero carreira, antes um percurso, uma disposição inelutável para a poesia. Fiz o melhor que pude algo que gostava de fazer e que alimentou minha vida. Procurei ser o mais fiel a mim mesmo, sem me preocupar jamais com o sucesso ou a aprovação de todos.

**2. Algo mudou na crítica que era feita à sua poesia nas décadas de 1950/1960 e na que é feita hoje? O senhor acha que o Concretismo acabou se tornando um rótulo para a sua poesia em geral?**

2. Sim, a crítica à minha poesia, a partir da publicação dos primeiros poemas concretos, em meados dos anos 50, se mostrou muito incompreensiva. Como era algo muito novo,

chocou todo mundo e apanhou a crítica despreparada, já que utilizava uma linguagem interdisciplinar e os padrões críticos eram muito compartimentados, muito “uniliterários” e conservadores. Pesou muito também o “sociologismo” ortodoxo predominante em fortes setores universitários, igualmente conservador e preconceituoso. Hoje, passado meio século, embora ainda haja muita antipatia e resistência em certas áreas tanto da universidade quanto da imprensa, há maior receptividade. A tecnologia e as novas mídias acabaram por derrubar a maioria dos preconceitos e a exigir uma visão mais abrangente e interdisciplinar da poesia. A expressão Concretismo, de fato, é usada indiscriminadamente para conceituar tudo o que fazemos, os integrantes do movimento, e muitas vezes de propósito para anonimizar e confundir as nossas personalidades. A expressão é útil para caracterizar um período definido. Mas só isso. Não sou poeta concretista, sou poeta.

**3. O Concretismo foi uma poética que se fazia necessária na década de 50. O senhor acredita que exista alguma emergência na poesia brasileira contemporânea, no sentido de uma tomada de posição crítico-histórica e ético-estética?**

3. A Poesia Concreta (sempre achei melhor chamá-la assim do que de Concretismo) foi um momento da poesia universal que retomou radicalmente as propostas da vanguarda sufocadas por dois grandes totalitarismos (o nazismo e o stalinismo), que as perseguiram. Independentemente de rótulos transitórios e arquivísticos, acredito que foi necessária tanto no plano estético quanto ético, para reabilitar e atualizar a palavra poética. Posso falar sobre a minha experiência e o meu tempo. Cabe às novas gerações escolherem os seus próprios caminhos.

**4. Não podemos negar que na poesia de hoje existem ecos do experimentalismo propagado no Brasil pelo Concretismo. Quais poetas e/ou grupos o senhor considera que melhor continuam e repercutem o legado do Concretismo?**

4. Não acho correto ficar emitindo notas para os poetas de agora. Não sou nem crítico nem professor. Sou colega. Acompanho o quanto posso, aos 80 anos, os feitos dos mais jovens – numa fase da vida em que temos mais é que correr atrás dos grandes do passado que não lemos ou relemos devidamente. Atraem-me as especulações poéticas no campo digital, até para aprender, já que é uma área em que venho trabalhando nos

últimos anos. Mas aprecio também a poesia mais verbal, “logopaica”, frequente na nova safra de autores brasileiros. É de bom nível. Acho apenas que deviam ler mais Décio Pignatari – pouco citado e mal conhecido, a não ser como poeta visual. A excelência do seu trabalho naquela outra modalidade de texto, tanto poética quanto prosística, pré- e pós-concreta, ainda não foi percebida e valorizada devidamente. É pena. Faria muito bem a eles conhecê-lo melhor.

**5. Os poemas do livro *Viva Vaia* (Poesia: 1949-1979), cronologicamente organizados em séries, não parecem agrupados seguindo apenas o critério da data, mas de um tema, um projeto. As séries nasceram assim, a partir de projetos ou “ao acaso”?**

5. Não houve premeditação, mas antes assunção e organização do material correspondente a determinadas fases da experiência, mas sempre a partir e da compatibilidade maior ou menor dos textos entre si. Os seis poemas de POETAMENOS e a série dos POPCRETOS foram reunidos sob esses respectivos títulos por pertencerem à mesma categoria formal e emocional.

**6. Como o senhor avalia hoje, em sua poesia, a escrita versificada que para o Concretismo parecia esgotada?**

6. Por estranho que pareça, os poetas concretos sempre foram bons de versificação. Só se pode revolucionar aquilo que se conhece. Minha experiência com o verso continua até hoje nas minhas traduções, e nelas versifico prazerosamente, até para mostrar o esgotamento dessa mina verbal pelos poetas do passado. Acho apenas que não estávamos de todo errados, porque hoje, a não ser uns poucos poetastros que tentam praticá-los mediocrementemente, ninguém mais faz versos, aliás ninguém mais sabe fazer versos... salvo dois ou três, que os utilizam como sátira ou metalinguagem. Na fase mais radical da poesia concreta – de 1956 até o fim da década – procuramos eliminar até o limite o discursivo, buscando a impessoalidade, como disciplina e antídoto contra o excesso de sentimentalismo e parlapatice brasileiros. Depois, voltamos a admiti-lo, mas sem estes ingredientes... Em PULSAR (1975) já consigo escrever: “você”...

**7. A reedição de *Poemóbiles* em dezembro de 2010, depois de mais de 30 anos da primeira publicação, significa um momento marcante em sua carreira?**

7. Sem dúvida. A primeira publicação – edição dos autores, feita com Julio Plaza, grande amigo e parceiro – é de 1974. A segunda, de 1985, pela Editora Brasiliense, onde foi acolhida graças ao custeio de um grupo de amigos, que chamei de Fundação do Impossível. Ao vê-la tão bem reeditada um quarto de século depois, não posso deixar de sensibilizar-me. Não tinha esperança de vê-la republicada em vida.

**8. Quais foram os escritores traduzidos pelo senhor que mais contribuíram para a sua obra em particular?**

8. Todos. Tentei apenas, como queria Gerard Manley Hopkins, admirá-los e fazer outra coisa.

**9. 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 o senhor vê a relação entre poesia contemporânea e público mediano, no Brasil?**

9. Não acho que algum poeta queira deliberadamente afastar-se do público mediano. A poesia é uma arte que demanda paixão e aprofundamento. E está em contínua mutação. O poeta que quer fazer um bom trabalho não tem escolha. É uma questão cultural. O público “mediano” vive acossado pelas injunções e dificuldades da sobrevivência. Não tem tempo para acompanhar, com o mesmo amor e a mesma profundidade, as transformações contínuas da informação artística. Está sempre atrasado. No melhor dos casos fixa-se na boa arte do entretenimento – sal da vida – que responde à sua necessidade básica de afeto e de distração. Parte dessa arte tem qualidade e valor universais: Gershwin, Tom Jobim, por exemplo. Mas o mundo da percepção e da vivência artísticas não pode ficar limitado ao repertório já assimilado e ficaria muito mais pobre se não houvesse Webern e Stravinski. A poesia (se não se compreender nessa expressão a chamada “letra” de música) é muito marginalizada – como o é a própria “música contemporânea” (música erudita moderna). A homogeneização da comunicação de massa contribui para o nivelamento da experiência artística na faixa do mais facilmente compreendido. Isso ocorre dentro da própria música popular, onde a

letra poética é bem recebida, embora com gradações de sofisticação e banalidade dentro de um âmbito mais restrito de inovações. Aos poetas cabe fazer o que têm que fazer, viajar para o desconhecido, apesar da incompreensão, das humilhações, das dificuldades financeiras. O Governo deveria ter uma política mais consistente no que diz respeito à educação e à cultura, e dar apoio a iniciativas mais ousadas, em vez de financiar o que não precisa ser financiado por trafegar em caminhos repertorizados e já desfrutar de régio acolhimento do público.

**10. Para o senhor, as inovações tecnológicas representam uma mudança no modo de pensar e fazer poético?**

10. Sem dúvida, parecem-me relevantes e inspiradoras, sem contar na infinitude de informações que hoje se pode recolher da internet. Mas sempre digo que só a *expertise* em informática não garante alta qualidade poética. Um compositor pode exprimir-se com imenso valor não utilizando linguagem tecnológica de ponta, embora necessite cada vez mais da tecnologia para materializar seu pensar e fazer poético. Não tenho nenhum problema em reconhecer boa poesia ao largo das inovações tecnológicas. O que não vale a pena é ornamentar poemas não-tecnológicos com plumas tecnológicas. Mas lembro o conselho que Ezra Pound deu aos jovens: “curiosidade, curiosidade...”. Aí, vale.

**11. Nesse sentido, o senhor poderia comentar o clip-poema “TV GRAMA 4: erratum” (2009), publicado no site da revista online *Errática*?**

11. Tem que ver com as minhas relações de amor e ódio com a TV. Aprecio mais a técnica do que o seu uso. Tecnologia em progresso, programas em regresso. Tudo é nivelado por baixo, salvando-se apenas um ou outro canal, futebol, noticiários, filmes “clássicos”. Fiz quatro TVGRAMAS, os dois primeiros publicados já há muito tempo. Sobre TVGRAMA 3: gosto de rap e de hip hop (Erykah Badu, Lauryn Hill, Common, D'Angelo), especialmente se ligados ao new soul e ao jazz experimental, mas o “sexygangsta” que a televisão apresenta é uma caricatura dessas linguagens, a mais oportunista e vulgar. O ERRATUM é o último da série. A internet, simbolizada no meu poema pelos vídeos em QuickTime ou FLV (FreeFlashVideo) do YouTube, revoluciona a informação, deixando para trás a TV, porque no YT você tanto pode escolher Maria

Carey como Mallarmé (até com UM LANCE DE DADOS em polonês...). “Salve-se quem souber”, como dizia o compositor suiço-baiano Smetak. Todo o poder à interatividade. “It-s up to you”...

**12. Aproveitando as duas questões anteriores, pediríamos que o senhor enfatizasse as relações poesia e música, no seu trabalho. Idem, em relação à poesia e às artes plásticas. O poeta Augusto de Campos é um visual? Um auditivo? Um “logopaico”? Ou um poeta para quem é fundamental a união indissolúvel dos 3 aspectos?**

12. Acho que a expressão “verbivocovisual”, escolhida desde os primeiros anos da década de 1950 para definir a minha atividade e a dos meus companheiros de ideologia poética, já diz tudo. Meu interesse pelo design e pela composição gráfica em livros e outros veículos que utilizei ao longo de minha vida artística, meus ensaios sobre música, deixam claro que a conjunção das três dimensões é fundamental para mim.

**13. Para terminar, como o senhor vê a intrínseca relação “sensibilidade poética” e “inteligência poética”, na sua obra em particular e, *grosso modo*, na poesia brasileira?**

13. Toda poesia, não só a brasileira, tem que fundir inteligência e sensibilidade – mente, corpo e alma. Todos tentamos. Alguns o conseguem.

**ARTIGOS**

**POLÍTICA, AMOR E COPROLOGIA:  
Aspectos humorísticos da poesia de Paulo Leminski**

**POLITICS, LOVE AND COPROLOGY:  
Humorous aspects of Paulo Leminski's poetry**

Lucas dos PASSOS<sup>1</sup>  
Wilberth SALGUEIRO<sup>2</sup>

**RESUMO:** São diversas as posturas da crítica diante da poesia de Paulo Leminski: ora a filiam a uma ingenuidade romântica, ora louvam sua engenhosidade intertextual. Este trabalho pretende percorrer uma pequena porção da poética leminskiana, mostrando como ele soube aproveitar muito bem as potências humorísticas da língua portuguesa. Desse modo, vêm à tona, para análise, poemas como “Merda e ouro” e “o amor, esse sufoco”, textos em que a cena amorosa ou o sentimento em si expõem-se de maneira risível. Para tal fim, serão trazidos à baila estudos de Vladímir Propp a respeito do humor e algumas considerações de Bakhtin sobre o grotesco – além de alguns trechos de *Fragments de um discurso amoroso*, de Roland Barthes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira contemporânea; Paulo Leminski; Humor; Coprologia.

**ABSTRACT:** *There are several postures that criticism may adopt when facing Paulo Leminski's poetry: sometimes it is affiliated with a romantic naïveté, sometimes it is praised by its intertextual artfulness. This paper wants to go through a small part of the Leminskian poetry, showing the way it makes use of the humoristic potentiality of the Portuguese language. For such, it uses poems like “Merda e ouro” and “o amor, esse sufoco”, in which the love scenes, or the feeling itself, are shown in a funny way. Studies about humor by Vladimir Propp and some considerations about the grotesque by Bakhtin will be used – besides some excerpts from Fragments of a loving speech (Fragments de um discurso amoroso) by Roland Barthes.*

**KEYWORDS:** *Brazilian contemporary poetry; Paulo Leminski; Humor; Coprology.*

---

<sup>1</sup> Mestrando. Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) – Vitória – ES – CEP 29075-910 – Brasil – [lucasdospassos@hotmail.com](mailto:lucasdospassos@hotmail.com)

<sup>2</sup> Orientador. Programa de Pós-Graduação em Letras – Universidade Federal do Espírito Santo (UFES) – Vitória – ES – CEP 29075-910 – Brasil – [wilberthcfs@gmail.com](mailto:wilberthcfs@gmail.com)

Amor com amor se paga, que sai mais barato. Vão os anéis e fiquem os dedos, fuçando o nariz, cutucando a mesma tecla, unha na ferida. Deus só dá nozes para quem nogueira! A ralé em geral com sua proverbial aptitude de fazer provérbios, de dizer bobagem, de acreditar em deuses, de ver errado em linhas certas, de cair na dança sem saber latim – o povo, digo, esse sim.

Paulo Leminski (2010, p.48).

Muito se fala, de maneira positiva ou depreciadora, acerca das relações da poesia de Paulo Leminski com o romantismo. Independentemente do julgamento que se possa construir a partir disso, é inegável que a escrita do curitibano contém grandes laivos dessa tradição. Não se pode esquecer, por exemplo, que a epígrafe de *Polonaises* é tomada por empréstimo do poeta romântico polonês Adam Mickiewicz. Ou seja, se Leminski sempre apontou sua ascendência polaca, poeticamente, nas palavras de Marcelo Paiva, ele “fez de Mickiewicz seu precursor” (2006, p. 211).

No entanto, na obra leminskiana como um todo, aparece de maneira muito recorrente um recurso em certo nível estranho ao *modus operandi* romântico: o amor posto em estreita ligação com o humor<sup>3</sup>. Isso se explica pelo simples fato de que a poesia de Paulo Leminski é atravessada por uma teia que envolve heranças de ordens diversas. Em linhas gerais, sua postura estética transita entre o haicai de Bashô e a filosofia oriental, a tríade concretista (que fez dele uma espécie de mascote) e o paideuma internacional, a poesia *beat* e a contracultura norte-americana, além da brasileiríssima literatura marginal dos anos 70; mas é uma figura de nosso primeiro modernismo que mais interessa no momento: o amor da poesia de Leminski passa, não raro, pelo filtro do humor de ninguém menos que Oswald de Andrade – que soube

---

<sup>3</sup> Naturalmente, não se ignoram os muitos poemas de Álvares de Azevedo em que a equação entre lírica amorosa e dicção bem-humorada se faz acontecer; mas esta é uma produção minoritária no contexto romântico brasileiro. Em outros clássicos, como Gonçalves Dias, José de Alencar e Castro Alves, tal equação praticamente inexistente. De todo modo, indica-se o precioso livro *Risos entre pares: poesia e humor românticos*, de Vagner Camilo (1997), para a leitura de temas afins a este artigo.

indicar, em duas palavras, o caminho das pedras para os poetas que viessem, depois dele, debruçar-se sobre o tema.

Sobre essa assunção do recurso humorístico na poesia leminskiana, Wilberth Salgueiro (2002, p. 136) assinala: “Dos poetas brasileiros que vieram da década de 70 e atuaram plenamente na posterior, a ninguém cabe tão justa e estreita ligação entre humor e poesia quanto a Leminski”. Assim, muito embora sejam abundantes os textos que abordam seus aparentes “relaxos”, uma observação detida desse relevante aspecto não figura com a devida constância nos trabalhos acerca da produção poética em pauta. Mesmo Fabrício Marques, que intitula de “O poeta é um brincador” (2001, p. 87-90) um subcapítulo de seu bom livro *Aço em flor: a poesia de Paulo Leminski*, não dá a merecida atenção ao assunto. Não é possível afirmar com absoluta certeza os motivos dessa importante falha da crítica, mas podemos encontrar com uma absurda facilidade artigos, teses e dissertações que procuram analisar as múltiplas influências estéticas por que passou o poeta. Além do já citado livro de Fabrício Marques, destacam-se *Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de P. Leminski*, de Manuel Ricardo de Lima (2002), e o laudatório e volumoso compêndio *A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski*, organizado por André Dick e Fabiano Calixto (2004).

Entretanto, apesar de a variedade de influências ser um ponto relevante da poética leminskiana, também é salutar sua relação com a literatura feita nos anos setenta e oitenta no Brasil, bem como seu convívio com o momento histórico de constante tensão proporcionado pelo regime instaurado em 1964. Desse modo, sua poesia une uma postura eminentemente estética a um posicionamento ético em face dos eventos políticos que causavam alarde na sociedade brasileira do período. São numerosos os poemas em que tal união se revela, como no haicai em que se diz:

confira

tudo que respira  
conspira

(LEMINSKI, 1983a, p. 79).

Ora, a primeira leitura nos leva, diretamente, a lembrar o famigerado Serviço Nacional de Informações – órgão-chave para a repressão militar nos anos mais

sombrios da ditadura<sup>4</sup>. Além disso, é preciso levar em conta que a sentença proferida pelo poema é uma ordem, ou melhor, um conselho – o que ele sugere se pretende, então, necessário, como se um adágio fosse. E essa referência diz respeito a duas faces da mesma moeda: pode se referir tanto aos cidadãos que se opõem ao regime quanto aos militares, tão preocupados com aqueles interessados na “subversão”. Porém, mesmo quando o haikai parece adquirir um tom sério (quando é dito ao povo), deixa sobressair um toque de humor – emprestado, principalmente, pelo exagero que a mensagem denota. E o caráter humorístico é um dos pontos a serem analisados com o devido cuidado na poesia de Paulo Leminski: seu uso geralmente vem desprovido de ingenuidade, deixando frestas por onde podem ser lidas severas críticas.

Outro procedimento fundamental de que o poeta lança mão é o poema de expressão abreviada, mas, de modo nenhum, de sentido vazio. Tal faculdade muito cara à poesia em geral tem um de seus exemplos máximos no haikai – forma poética japonesa que condensa significados em pílulas instantâneas. O curitibano, conhecedor dessa cultura, traz, antropofagicamente, o haikai para a literatura brasileira. Mesmo não sendo o pioneiro dessa importação, Leminski é uma de suas vozes mais importantes, sobretudo por saber agregar valor a ela, explorando, em seus versos, tanto a língua quanto a história<sup>5</sup>.

Mas como nem só de História se faz o poema, podemos atentar para as peripécias linguísticas praticadas pelo poeta. Ele mesmo, em sua biografia sobre mestre Bashô, trata de um recurso poético que ultrapassa a mera rima e que podemos conferir no haikai em pauta: o “kakekotobá”. Segundo Leminski, o “kakekotobá” seria “a passagem de uma palavra por dentro de outra palavra, nela deixando seu perfume” (1983b, p. 39). Sabendo isso, observamos, no poema, os três verbos escolhidos: “confira”, “respira” e “conspira”. O terceiro, matematicamente, simula uma soma dos dois primeiros, uma fusão trocadilhesca valorosa quando efetuada na língua portuguesa (pois o idioma japonês, como o biógrafo Leminski diz, estaria muito propenso a esses fenômenos). Há, portanto, como queria Pound, uma união dos fatores melopaicos, fanopaicos e

---

<sup>4</sup> Parodiado por Cacaso em “SERVIÇO DE INFORMAÇÕES”: “Pau mole / Dedo duro” (CACASO, 2002, p. 28).

<sup>5</sup> Esta opinião diverge, em certa medida, do que assevera Paulo Franchetti em “Paulo Leminski e o haikai”. Neste artigo, ele diz que o poeta “responde pela banalização do nome [haikai], por meio da prática, que não soube [...] dosar a facilidade como elemento de adulação e conquista do público” (2010, p. 74). Curiosamente, o estudioso cita o poema aqui em pauta, mas absolutamente não o comenta.

logopaicos – sobretudo do primeiro e do último. No poema, o discurso antididatorial tem, em sua superfície, uma camada sofisticada de recursos formais, criando um sentido que só pode ser acompanhado em sua totalidade.

Vê-se, portanto, como a obra em questão sabe coadunar, com muita propriedade, antigas tradições literárias a contextos a ela contemporâneos. Contudo, como se vinha observando, num primeiro momento, a crítica parece tender a apreciar apenas seus valores intertextuais e metapoéticos. Na verdade, o impacto inicial causado por sua postura se concentra em expressões como “samurai malandro”, cunhada por Leyla Perrone-Moisés (1988, p. 55), e “Rimbaud curitibano com físico de judoca”, assinada numa nota de *Caprichos e relaxos* (1983a) por Haroldo de Campos – que prossegue: “escandindo versos homéricos, como se fosse um discípulo zen de Bashô, o Senhor Bananeira, recém-egresso do Tempo Neopitagórico do simbolista filelênico Dario Veloso”.

A propósito do epíteto criado por Leyla Perrone-Moisés, é índice dessa paralisia dos estudiosos diante da divertida figura de Leminski a recente publicação (2009) de um livro nomeado simplesmente *Leminski: o ‘samurai-malandro’* – cujo título não disfarça em nada o tom do ensaio do autor Dinarte Albuquerque Filho, repetidor da tendência geral que tem sido exposta aqui. Aliás, mesmo na ressonância que a poesia leminskiana encontrou na Argentina, com a publicação da antologia de textos do poeta e de críticos, chamada *Leminskiana* (2006), o exacerbado elogio ocupa o espaço da reflexão – que, quando aparece, com Maria Esther Maciel, é destinada apenas às já referidas alusões literárias disseminadas pelo autor.

Talvez por esse motivo, quando se menciona a temática amorosa na obra de Leminski, a crítica frequentemente se apoia na tradição romântica que ele próprio faz questão de citar. Ainda segundo Marcelo Paiva de Souza, tratando das observações de Flora Süssekind e Vinicius Dantas, a crítica acusa o poeta de “hipertrofia do ego, mistificação, narcisismo, infantilidade e fantasia compensatória” (2006, p. 213). Ou seja, “no entender dos estudiosos mencionados, a vizinhança entre a poesia de Leminski e o romantismo não deu em coisa muito boa” (p.213). Em razão disso, é oportuno dar a ver um poema basilar para sua concepção do amor – e que contradiz a ingenuidade que procuram ler em sua obra:

Amor, então,  
também, acaba?  
Não, que eu saiba.  
O que eu sei  
é que se transforma  
numa matéria-prima  
que a vida se encarrega  
de transformar em raiva.  
Ou em rima.

(LEMINSKI, 1983, p. 89).

Ao contrário do que poderia ser esperado, excluem-se tristeza, arrependimento, luto, melancolia ou mistificações – temas do arcabouço romântico –, e abre-se espaço para uma bem-humorada raiva e uma cuidadosamente construída rima – dados de um cerebralismo que denuncia o equívoco de boa parte da crítica. Sob esse prisma, veremos a seguir outros dois poemas que lançam nossos olhos de maneira não-habitual para a cena amorosa, mais especificamente para as brigas de casais.

Em *Fragmentos de um discurso amoroso*, Roland Barthes observa inúmeras questões pertinentes a esse constantemente sublimado sentimento, e especialmente o capítulo “Fazer uma cena” apresenta formulações muito adequadas para o que analisaremos adiante. Logo de início, Barthes diz que, “quando dois sujeitos brigam segundo uma troca ordenada de réplicas e tendo em vista obter a ‘última palavra’, esses dois sujeitos *já* estão casados: a cena para eles é o exercício de um direito” (1991, p. 36). Contudo, essa ferrenha discussão em que, vira e mexe, nos vemos envolvidos é, para o pensador francês, “uma maneira de se ter prazer sem o risco de fazer filhos” (p.36), tamanha é sua inconsequência e a certeza de que não culminará na separação. Devemos lembrar que, neste ponto, o foco são as discussões ociosas – dessas que geralmente ocorrem entre o último capítulo da telenovela e uma partida de futebol – equiparadas pelo estudioso a “gozos perversos”: não marcam, não sujam; vão do nada ao nada. Barthes lembra, ainda, que essas insignificantes disputas pela última palavra se aproximam de “um vômito à moda romana: ponho o dedo na garganta (me excito até a contestação), vomito (um jorro de argumentos ferinos) e depois, tranquilamente, continuo a comer” (1991, p. 39). Eis a inevitável toada do amor, nas palavras de Carlos Drummond de Andrade: “Mariquita, dá cá o pito / pois no teu pito está o infinito” (DRUMMOND, 2005, p. 25).

Os poemas de Paulo Leminski a seguir são epítáfios de discussões entre casais, os versos ocultam enredos e diálogos quase audíveis de tão frequentados por nossas bocas e ouvidos. Vejamos:

o amor, esse sufoco,  
 agora há pouco era muito,  
 agora, apenas um sopro

ah, troço de louco,  
 corações trocando rosas,  
 e socos

(LEMINSKI, 2002, p. 46).

Não é difícil observar que o som mais repetido é o /o/ fechado, presente em "amor", "sufoco", "pouco", "sopro", "louco", "corações", "trocando" e "socos". Apoiado na teoria de Grammont, Antonio Candido classifica esse fonema na quarta categoria de vogais: as "sombrias", que costumam exprimir "barulhos surdos, raiva, peso, gravidade" (1999, p. 34). Ora, esses aspectos parecem bem próximos ao "assunto" do poema – um amor que era gigantesco e, num instante, se tornou apenas um fio (e que, talvez, vai voltar a tornar-se imenso). Todavia, a gravidade absoluta que deveria expressar-se no poema é relativizada pelo final tipicamente "entre tapas e beijos". Portanto, a pauta não é completamente melancólica; distantes da cena, podemos rir dela, assim como desta outra:

ai daqueles  
 que se amaram sem nenhuma briga  
 aqueles que deixaram  
 que a mágoa nova  
 virasse chaga antiga

ai daqueles que se amaram  
 sem saber que amar é pão feito em casa  
 e que a pedra só não voa  
 porque não quer  
 não porque não tem asa

(LEMINSKI, 2002, p. 74).

Três quartos do poema poderiam desconstruir toda a argumentação que vem sendo desenhada ao longo deste trabalho, mas é precisamente a parte derradeira que nos interessa. Logo no primeiro verso, a interjeição “ai” parece dar um tom emotivo ao que viria em seguida – inclusive, o texto apresenta, até certo ponto, uma visão bastante otimista em relação aos problemas conjugais. O poeta critica aqueles que, vendo-se numa situação de conflito, transformam o problema novo numa dor ancestral e descamba, inclusive, num jargão à primeira vista ingênuo e melodramático (“ai daqueles que se amaram / sem saber que amar é pão feito em casa”). Porém, os últimos três versos reinventam esse tema já batido, complementam-no de forma inesperada e trazem à tona uma imagem, no mínimo, um tanto cômica: atire a primeira pedra quem não é afeito a ela. Dessa maneira, quando se diz que “a pedra só não voa / porque não quer / não porque não tem asa”, o clima eminentemente romântico se rompe bruscamente e cede espaço para o humor: volta à cena, de maneira risível, a briga de casal – pedras, pratos e vasos voam, do mesmo modo que expressões nada elogiosas.

Concluimos, pois, que o desfecho inesperado do poema em questão é determinante para a configuração do efeito humorístico. E essa constatação pode ser colocada em paralelo com uma outra circunstância narrada por Vladímir Propp em seu livro *Comicidade e riso*: sobre ela, o autor assinala um “deslocamento” ocorrido “de modo inesperado” – para ele, “na consciência verifica-se uma espécie de salto” (1992, p. 42), grande responsável pelo riso nesses casos. Noutro momento de seu estudo, Propp analisa o modo como o malogro, o conflito ou a frustração das expectativas podem, também, ser motivo de piada. Ressalva-se, devidamente, que um “naufrágio de iniciativas grandes ou heroicas não é cômico, mas trágico”; porém, por outro lado, como nas situações vistas aqui, é “cômico um revés nas coisas miúdas do dia-a-dia do homem, provocado por circunstâncias igualmente banais” (1992, p. 94). Aliado a isso, segundo o russo, é decisivo o papel de um escritor capaz de aproveitar as possibilidades múltiplas de comicidade e zombaria disponíveis na língua – entre elas, o trocadilho, os paradoxos e a ironia.

Em “O humor”, texto posterior a seu importante trabalho sobre os chistes, Freud também aponta a maneira como o riso pode surgir quando “um escritor ou narrador descreve o comportamento de pessoas reais ou imaginárias de modo humorístico”

(2000). O psicanalista afirma, ainda, que as pessoas que desempenham tal comportamento não precisam estar se divertindo, pois “a atitude humorística interessa apenas à pessoa que as está tomando como seu objeto”. É exatamente isso que procuramos observar aqui: as duas situações apresentadas por Paulo Leminski não são, por si só, engraçadas – é o tratamento que ele lhes dá que provoca a fruição do humor.

Mas não é somente nos momentos de discussão que o amor pode dar a ver sua faceta cômica. A relação amorosa passa, necessariamente, por questões próprias do corpo – objeto em torno do qual a literatura deixa, muitas vezes, ascéticas reticências. Na obra leminskiana, seja no romance *Agora é que são elas* ou em parte relevante de sua poética, não são esquecidas as potências sexuais do corpo – afinal,

se amor é troca  
ou entrega louca  
discutem os sábios  
entre os pequenos  
e os grandes lábios  
(LEMINSKI, 2000, p. 59).<sup>6</sup>

O erotismo ou a pornografia, contudo, absolutamente não são ausentes na história literária; em vista disso, nosso interesse recai sobre um poema de temática bastante incomum, intitulado “Merda e ouro”:

Merda é veneno.  
No entanto não há nada  
que seja mais bonito  
que uma bela cagada.  
Cagam ricos, cagam padres,  
cagam reis e cagam fadas.  
Não há merda que se compare  
à bosta da pessoa amada.  
(LEMINSKI, 2002, p. 30).

A coprologia – assim como outros aspectos fisiológicos de nosso organismo – não costuma figurar, por exemplo, em histórias de amor. São artigo raro os romances

---

<sup>6</sup> Segue o poema, *in extenso*, sob a clave do humor: “no primeiro caso / onde começa o acaso / e onde acaba o propósito / se tudo o que fazemos / é menos que amor / mas ainda não é ódio? /// a tese segunda / evapora a pergunta / que entrega tão louca / que toda espera é pouca? / qual dos cinco mil sentidos / está livre de mal entendidos?”

que apresentam o protagonista calmamente assentado no vaso sanitário expelindo o belo jantar do dia anterior – que terminou com uma noite inesquecível –, mas, no poema que nos propomos a analisar, este é o tema central.

Antes de prosseguirmos, não podemos nos esquecer de mencionar que em nossa recente poesia há um importante personagem que toma proveito com certa frequência desse aspecto corporal. Desde a década de 70, Glauco Mattoso se dedica a satirizar a política e o comportamento brasileiro de maneira muito peculiar – como no poema abaixo, chamado “Cogito ergo cago”, do *Jornal Dobrabil*:

quem pensa não caga  
o livre arbítrio  
é prisão de ventre  
sou um ser determinista  
o que penso não é meu  
como a merda que cago  
faço tudo que quero  
e lavo minhas mãos  
porque no fundo no duro  
quero não querer  
mas deus é do contra  
sou prisioneiro da privada  
privado do meu pensamento  
(MATTOSO, 2001, p. 11).

Vladimir Propp, ao tratar da comicidade na natureza física do homem, afirma que “em certos casos pode ser ridículo o corpo humano” – e, diga-se, “são quase sempre ridículas as funções fisiológicas involuntárias desse mesmo corpo” (1992, p. 51). Em vista disso, a inesperada aparição, logo de cara – no título e no primeiro verso –, da palavra “merda”, espanta e provoca risos. Como atenta Wilberth Salgueiro em comentário sobre o mesmo poema: “Muito há a se comentar aqui, mas fiquemos nas palavras que provocam, de imediato, o estranhamento e o **efeito humorístico: merda, cagada e bosta**” (2002, p. 138). Prova desse efeito é que a simples aparição de termos similares num texto lido a alunos do ensino básico desencadearia uma enorme quantidade de “risinhos” – se é que isso não ocorreria no ambiente universitário.

Ao tratar do contexto de Rabelais, Bakhtin também tece alguns comentários que nos são bastante pertinentes. Para ele, a imagem grotesca se constrói de modo a ignorar a superfície corporal, sua opção é tratar “apenas das saídas, excrescências, rebentos e

orifícios, isto é, unicamente daquilo que faz atravessar os limites do corpo e introduz *ao fundo* desse corpo” (1987, p. 277). Dessa forma, ao ver a pessoa amada pelos seus excrementos, o poeta atravessa a barreira tramada pela ordem social. Afinal, é muito fácil amar a carne, sobretudo quando coberta de pele, pelos e cabelos bem cuidados – difícil é admirar os dejetos, mesmo que retoricamente.

O filósofo e linguista russo ainda assinala que essas imagens grotescas do homem são geralmente legadas ao segundo plano, resguardam-se à “linguagem não-oficial dos povos” – principalmente quando “se ligam às *injúrias* e ao *riso*” (1987, p. 278). Curiosamente, o último verso do poema (“à bosta da pessoa amada”) apresenta uma construção linguística que é geralmente reservada para as injúrias. Quando irritados com alguma situação, volta e meia soltamos um “Vamos acabar perdendo a *bosta* do jogo!” ou “Odeio essa *merda* de aula!”. Nesses exemplos, porém, os termos grifados não estão empregados em seu sentido próprio, servem apenas para enfatizar o desgosto do momento. Em “Merda e ouro” o significado é literal – e a semelhança do verso final com essas nossas conhecidas expressões acaba por ser responsável por parte do riso desencadeado.

Por falar em questões formais, podemos dividir o poema simetricamente em duas porções de quatro versos. Na primeira parte, apesar da rima entre “nada” e “cagada”, o ritmo é quase prosaico: “Merda é veneno. / No entanto não há nada / que seja mais bonito / que uma bela cagada”. Em seguida, a cadência da leitura muda significativamente – muito em decorrência da repetição anafórica de “cagam”, que também cria orações em paralelismo. Além disso, as rimas se entrelaçam com maior complexidade: enquanto nos primeiros versos só há uma, nestes cruzam-se “padres” e “compare” e “fadas” e “amada”.

Tendo em vista que a poesia de Paulo Leminski procura romper com a costumeira seriedade que paira sobre o artefato poético, neste caso, sua opção pelo grotesco é digna de nota, sobretudo pela sensação que fica ao término da leitura: embora a comicidade entre como ferramenta para destronar a eterna sublimação com que se trata esse sentimento, no fim das contas o poema não passa de uma declaração de amor. Conforme nos lembraria Bakhtin, a referência ao baixo material e corporal – da maneira como vimos aqui e como ele observou na obra de Rabelais – “liberta as coisas da seriedade mentirosa” (p. 330), esforça-se “em vencer pelo riso, em desmistificar” (p.

345). Leminski não nega o amor, apenas lança o riso, munido de argumentos coprológicos, contra sua face “séria”: mostra que padres e fadas, e até mesmo a pessoa amada, também cagam: e isso não é motivo de vergonha. Parece-nos, pois, impossível ou, no mínimo, injusto acusar de mera ingenuidade neorromântica um poeta capaz de tal façanha.

## REFERÊNCIAS

- ALBUQUERQUE FILHO, D. **Leminski: o ‘samurai-malandro’**. Porto Alegre: EDUCS, 2009.
- ANDRADE, C. D. de. **Alguma poesia**. 7.ed. Rio de Janeiro: Record, 2005.
- BAKHTIN, M. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento: o contexto de François Rabelais**. Tradução de Yara Frateschi Vieira. São Paulo: Hucitec, 1987.
- BARTHES, R. **Fragmentos de um discurso amoroso**. 11.ed. Tradução de Hortência dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.
- CACASO. **Lero-lero**. Rio de Janeiro: 7Letras; São Paulo: Cosac & Naify, 2002.
- CÁMARA, M. et al. **Leminskiana: antología variada**. Buenos Aires: Corregidor, 2006.
- CAMILO, V. **Risos entre pares: poesia e humor românticos**. São Paulo: EDUSP/FAPESP, 1997.
- CANDIDO, A. **O estudo analítico do poema**. 3.ed. São Paulo: Humanitas (FFLCH/USP), 1999.
- DICK, A.; CALIXTO, F. (Org.). **A linha que nunca termina: pensando Paulo Leminski**. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.
- FRANCHETTI, P. Paulo Leminski e o haicai. In: SANDMANN, M. (Org.). **A pau a pedra a fogo a pique: dez estudos sobre a obra de Paulo Leminski**. Curitiba: Imprensa Oficial, 2010. p.51-74.
- FREUD, S. O humor [1927]. In: \_\_\_\_\_. **Edição eletrônica das Obras Psicológicas de Sigmund Freud**. Rio de Janeiro: Imago, 2000.
- LEMINSKI, P. **Catatau**. 3.ed. São Paulo: Iluminuras, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Distraídos venceremos**. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2002.
- \_\_\_\_\_. **La vie en close**. 5.ed. São Paulo: Brasiliense, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Caprichos e relaxos**. 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1983a.
- \_\_\_\_\_. **Matsuó Bashô**. São Paulo: Brasiliense, 1983b.
- LIMA, M. R. de. **Entre percurso e vanguarda: alguma poesia de Paulo Leminski**. São Paulo: Annablume, 2002.

MARQUES, F. **Aço em flor**: a poesia de Paulo Leminski. Belo Horizonte: Autêntica, 2001.

MATTOSO, G. **Jornal Dobrabil**. São Paulo: Iluminuras, 2001.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. Leminski, o samurai malandro. In: **Paulo Leminski**. Curitiba: Scientia et labor, 1988. p.55-58.

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

SALGUEIRO, W. **Forças e formas**: aspectos da poesia brasileira contemporânea. Vitória: EDUFES, 2002.

SOUZA, M. P. de. História, memória, invenção: a Polônia de Paulo Leminski. **Contexto**, Vitória, v.13, p.199-217, 2006.

Artigo recebido em 27/04/2011

Aceito para publicação em 02/08/2011

## ‘O INTRINCADO TORTO LIRISMO’ DE AFONSO HENRIQUES NETO

## ‘THE INTRICATE BENT LYRICISM’ OF AFONSO HENRIQUES NETO

Marleide Anchieta de LIMA<sup>7</sup>

**RESUMO:** Este trabalho pretende analisar as peculiaridades líricas da poesia de Afonso Henriques Neto, situando-as no atual panorama literário brasileiro a partir de perspectiva que valoriza a noção de textualidade híbrida. Procura-se discutir os deslocamentos verbo-visuais observados através de suas práticas formais e temáticas, na problematização de sua herança poética, seja em relação à geração “marginal”, seja com os poetas da modernidade lírica, especificamente Rimbaud e Baudelaire.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira contemporânea; Afonso Henriques Neto; Lirismo; Hibridismo.

*ABSTRACT: This study aims to examine the peculiarities of the poetry of Afonso Henriques Neto, placing them in the current Brazilian literary scene from the perspective that values the concept of hybrid textuality. We will discuss the visual-word shifts observed through their formal and thematical practices, in the questioning of his poetic heritage, either in relation to “marginal” generation, either with the poets of the lyric modernity, specifically Rimbaud and Baudelaire.*

*KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; Afonso Henriques Neto; Lyricism; Hybridity.*

Sem dúvida, a atualidade evidencia uma forte produção criativa no panorama literário brasileiro, sobretudo no âmbito da poesia. Cada vez mais, deparamo-nos com o jogo dialógico entre autores, tempos e espaços, além da articulação da poesia com outras expressões artísticas. Mas, observando o que a crítica Heloísa Buarque de Hollanda comenta: “a produção poética contemporânea [brasileira] se mostra como uma confluência de formas e temáticas sem estilos ou referências definidas” (HOLLANDA,

---

<sup>7</sup> Doutoranda em Literatura Comparada (Bolsista CNPq). Programa de Pós-Graduação em Estudos de Literatura. Instituto de Letras – Universidade Federal Fluminense (UFF) – Niterói – RJ – CEP 24210-201 – Brasil – [marlady@uol.com.br](mailto:marlady@uol.com.br)

1998, p.11), elegemos para este ensaio alguma poesia de Afonso Henriques Neto<sup>8</sup>, poeta mineiro, peculiar por seus deslocamentos verbo-visuais, por suas oscilações formais e temáticas, assim como pela dificuldade de situá-lo em movimentos ou tendências específicas.

O trabalho do referido poeta rompe expectativas, desencadeia uma tendência à pluralidade discursiva, pois sua poesia solicita, constantemente, o diálogo e a abertura, num movimento de se desterritorializar e atualizar suas experiências espaço-temporais.

Essa perspectiva dinâmica da poesia remete-nos aos comentários de Maria Esther Maciel, no artigo “Escritas híbridas na poesia brasileira dos anos 70 e 80”, que aponta o exercício de hibridismo na escrita como algo “que se abre aos influxos de várias formas, formatos e linguagens” e que tem sido, de certo modo, uma das marcas das últimas décadas (MACIEL, 2007, p.246). Entretanto, tal exercício não era visto sob essa perspectiva. O conceito de **híbrido** reuniu significados diferentes ao longo do tempo. Ele se originou, entre os séculos XVIII e XIX, nos estudos de Biologia, restringindo-se às propostas científicas de misturas das espécies. Posteriormente, sobretudo no século XIX, foi muito trabalhado pela Teoria Racial que tentava explicar a noção de mestiçagem, no início, compreendida como “mistura impura” (PAGANO; MAGALHÃES, 2005, p.2). Mais adiante, adquiriu um valor positivo através das transformações sócio-culturais e da visão dos pesquisadores cada vez mais atenta às relações inter-raciais, conforme assegura o crítico americano Robert Young (YOUNG, 1995, p.6). Com o decorrer dos anos, o conceito estendeu-se para outras áreas, como a Linguística, a Teoria Cultural e os estudos pós-colonialistas.

De acordo com Robert Young, “não há um conceito único, ou correto, de hibridismo” (YOUNG, 1995, p.6), mas o que se percebe é que não se trata de uma mistura em termos de fusão. Há a relação, concomitantemente, dialógica e antagônica entre dois elementos diferentes, estabelecendo-se um terceiro no qual os traços dos dois primeiros não são anulados, mas tensionados na ideia de múltiplo, heterogêneo, diverso e, para alguns pensadores, de anômalo e de irregular. Ou seja, o conceito de híbrido

---

<sup>8</sup> Afonso Henriques Neto iniciou sua trajetória poética com a publicação de *O misterioso ladrão de Tenerife*, em 1972. Esse livro foi um dos primeiros produzidos num circuito que ficou conhecido como “geração marginal”, principalmente pelo caráter independente e artesanal de sua edição. Além do diálogo com essa geração, o poeta apresenta uma privilegiada genealogia literária – é sobrinho-neto de Bernardo Guimarães, neto de Alphonsus de Guimaraens e filho de Alphonsus de Guimaraens Filho –, além da afinidade com os poetas da modernidade francesa (Baudelaire, Rimbaud e Mallarmé).

abarca a ideia de heterogeneidade e pluralidade. Não há dúvida de que essa mobilização conceitual constituiu-se um passo importante para a existência de um hibridismo estético.

Segundo Maria Esther Maciel, a partir do final do século XX, diante da expansão e pluralização de dicções nos vários âmbitos do saber, “a palavra **híbrido** tornou-se um adjetivo recorrente também no campo cultural, não são poucos os poetas que têm buscado em outras modalidades discursivas modelos para a construção do poema” (MACIEL, 2006, p.105). A autora afirma que, no Brasil, isso se dá a ver de modo mais intenso e inventivo com a poesia dos anos 70, após o investimento em outras experiências, longe da linearidade e homogeneidade. Embora considere que já nos anos 60 a poesia concreta propunha uma prática híbrida, foi na década de 70 que, segundo ela, as mesclas textuais buscavam outras referências “para além da materialidade da linguagem e do experimentalismo formal” (MACIEL, 2007, p.247). Desse modo, Maria Esther defende que a prática de hibridismo poético adquiriu, nesse período, matizes diferentes, haja vista as preocupações dos poetas ao inserir na escrita o contexto político, a explícita presença da subjetividade e as inscrições do corpo no poema de forma mais veemente.

No que se refere à poesia de Afonso Henriques Neto, essa hibridização discursiva dos anos 70 faz-se visível pelo caráter heterogêneo de sua obra e pelas tensões que produz. Como é perceptível, o emaranhado de forças poéticas que constitui a escrita deste autor é composto pelos mais variados e flutuantes fios que indicam uma proposta lírica bastante peculiar. O presente e o passado, o referencial e o surreal, o coloquial e o erudito, a contenção e o excesso aparecem na poética de Afonso Henriques de modo intrincado. A convivência com os poetas da geração intitulada “marginal” e com a genealogia dos Guimaraens foi relevante na produção de formas alternativas e diversificadas para sua poesia. Além disso, vale lembrar o caráter significativo de sua filiação literária aos importantes nomes da lírica moderna, entre os quais se destacam Baudelaire, Mallarmé e Rimbaud – o trabalho deste, por sua vez, com sua intensidade, sua força visionária e vertiginosa, certamente foi o que deixou traços mais visíveis na escrita do poeta brasileiro. No poema “*la mer mêlée au soleil*”, por exemplo, editado em *Avenida Eros*, de 1992, Afonso Henriques o intitula com versos rimbaudianos de “*Elle est retrouvéé! Quoi? L'éternité! C'est la mer mêlée/ Au soleil.*”

(RIMBAUD, 1999, p.197) – “Reencontrada é verdade!/ Quem? A eternidade./ É o mar que arde/ Com o sol.” (tradução de Afonso Henriques Neto, 2009, p.97). Os traços do poeta francês são perceptíveis neste fragmento do mesmo poema:

quem trouxe o mar para beber  
 em toda a sua sede  
 junto ao sangue trêmulo da ironia?  
 rimbaud respirou a vertigem  
 árvores amarelas no coração dos cósmicos  
 caracóis  
 oh mandala dos verbos e dos sentidos.  
 [...]
 todos os versos visitados  
 digeridos mapas das emoções de pedra  
 e sonho  
 e os navios abertos em grito nos horizontes da cor.  
 o mar alado  
 sol sol Sol.  
 sempre dentro dos olhos  
 o invisível.  
 taça estúpida da palavra.  
 rimbaud  
 o desespero branco da eternidade  
 irrevelável.

(HENRIQUES NETO, 2001, p.136)

Afonso Henriques insere-se na “mandala dos verbos e dos sentidos” do Simbolismo francês e desloca-se na linguagem do mar embriagado nos versos de Rimbaud – “quem trouxe o mar para beber/ em toda a sua sede/ junto ao sangue trêmulo da ironia?” (HENRIQUES NETO, 2001, p.136). Os lexemas “visitados” e “digeridos”, encontrados no poema, expressam o encontro com o discurso do outro, produzindo, através da palavra, o desregramento sensorial e a presença onírica das imagens do “mar alado” misturado ao sol, o que é sugerido pelas expressões “sangue trêmulo”, “respirou a vertigem”, “cósmicos caracóis” e “desespero branco”. A força visionária, a existência selvagem e desesperada e a expressão intensa rimbaudiana são sugeridas nos versos do poeta brasileiro: “sempre dentro dos olhos/ o invisível”, “taça estúpida da palavra” e “desespero branco da eternidade/ irrevelável”. Desse modo, nota-se que as marcas sinestésicas e o ritmo musical da escrita poética de Rimbaud deixam traços simbolistas no poema de Afonso Henriques Neto.

Contudo, deve-se reconhecer que o Simbolismo na França, talvez mais do que aquele desenvolvido no Brasil, tenha deixado maiores marcas na poesia do autor mineiro. Nomes como Baudelaire, Mallarmé, Verlaine e Rimbaud movimentaram a literatura francesa no século XIX, construindo concepções acerca da arte que culminariam no movimento simbolista. Este último poeta, de acordo com Anna Balakian, em *O Simbolismo*, relaciona-se ao grupo apenas como um “parente por afinidade”, pois sua obra apresenta um caráter bastante diferente, algo que revisava o “inconsciente e o estado onírico” proposto pela estética romântica<sup>9</sup>(BALAKIAN, 2007, p.50) e dava “prioridade ao visual em lugar dos apelos musicais” (BALAKIAN, 2007, p.58), questões que seriam valorizadas pelos surrealistas no século XX. Acerca das singularidades rimbaudianas, registra a autora:

Ele saúda as possibilidades poéticas inerentes ao distúrbio e à turbulência dos sentidos que Baudelaire descrevera em seus relatos sobre o haxixe e vai mais além ao sugerir que o poeta, ao cultivar seus recursos interiores, deve perturbar *conscientemente* os sentidos (BALAKIAN, 2007, p.50).

De toda forma, inserindo-se ou não no Simbolismo, os “distúrbios e a turbulência dos sentidos” resultantes da alucinação verbal de Rimbaud são absorvidos por Afonso Henriques. Do mesmo modo, o poeta resgata o que considera mais precioso nesses autores franceses: seja a inserção do sórdido, do tom decadente, da preocupação com o *gouffre* (o abismo) nos poemas de Baudelaire; sejam a inquietude psicológica e saturnina, as sugestões sensoriais e a hipnótica musicalidade de Verlaine; seja o aspecto visionário, explosivo e selvagem dos versos de Rimbaud; sejam as fases mística, hermética e fragmentária do trabalho de Mallarmé. Afonso Henriques prioriza essa face maldita, a musicalidade, a sensibilidade e a rejeição à crença eufórica no progresso,

---

<sup>9</sup> Anna Balakian ressalta que o Romantismo encontrava no sonho “o estágio intermediário entre este mundo e o futuro” (BALAKIAN, 2007, p.20). O estado onírico permitia ao poeta romântico aspirar “ao infinito”, ainda que, para isso, necessitasse almejar a morte. Para a autora, Rimbaud contrapunha esta visão, já que acreditava que o infinito e outras imagens poderiam ser criados pela linguagem, inventados com seu tom ébrio. A morte, para o poeta, é um “delírio aqui na terra”, torna-se uma “realidade concreta da alucinação física” verbalmente expressa (BALAKIAN, 2007, p.58). Conforme apresenta a autora, Rimbaud não era adepto de aposentos fechados, escuros e com ar rarefeito, como acontecia com alguns românticos e simbolistas. Ele “buscava os alvoreceres brilhantes em vez dos crepusculares; não se refugiava em interiores escuros, mesmo no meio de sua crise espiritual” (BALAKIAN, 2007, p.58). O sonho era para ele um meio de concretizar a explosão artística.

marcas desenvolvidas por esses poetas. No que tange ao Simbolismo brasileiro, o autor capta a fluidez da linguagem através dos recursos sonoros e cromáticos, o verbalismo requintado, o interesse pelo abismamento, pela morte e pelo enigmático, mas se afasta da espiritualidade excessiva desenvolvida nesse território. Aliás, os autores franceses, inseridos nesse grupo, rejeitavam a religiosidade vivida pela sociedade burguesa. Eles propunham uma religião da palavra, uma vez que almejavam explorar as suas potencialidades expressivas. Por outro lado, no Brasil, desenvolveu-se uma poética mística e quase litúrgica, com referências às orações, ao corpo morto, à busca metafísica. Como afirma o crítico Álvaro Cardoso Gomes, nosso Simbolismo “foi a mescla de altos anseios espirituais com uma forte sensualidade” (GOMES, 1994, p.50).

Como se observa, não há dúvidas da relação de Afonso Henriques com alguns poetas franceses, sobretudo Arthur Rimbaud, pelo seu caráter desterritorializado no movimento, assim como por sua poética idiossincrásica. Por isso, tanto o derramamento verbal, o inacabado, quanto a contenção e a brevidade, associados ao tom ébrio rimbaudiano demonstram a vitalidade de sua escrita e seu caráter oscilante. Embora o excesso de palavras seja um dos traços marcantes de seu estilo, assim como a veloz marcação rítmica, há momentos em que, na poesia de Afonso Henriques, aparecem experimentalismos poéticos próximos às inovações tipográficas dos concretistas; em outros, surgem versos mais breves, marcados pela rima e pela metrificação. A mescla de gêneros e formas é evidente em todas as obras do poeta, combinando a poesia com a narratividade, o ensaísmo, o texto performático da arte teatral e os roteiros cinematográficos.

Num longo poema sem título inserido no livro *Cidade vertigem* (2005), percebem-se algumas estratégias a construir o lirismo do poeta. Estas dão formas às associações espontâneas, ao jorro linguístico, à força verbal para compor o poema em prosa. Atesta-se essa intensidade discursiva no seguinte trecho:

prazer intenso caminhar pela cidade: fluir da manhã à noite, a pé, de ônibus metrô automóvel, não importa o meio, mas conhecer ao acaso os caminhos, construí-los de prazer, delícia, obsessão, dormindo em pequenos hotéis esquecidos em ruas perdidas no emaranhado, recomeçando no dia seguinte no centro da nebulosa amnésia, e reinventar o sol e a lua a queimarem os céus, nos vidros, nas fachadas, nos delírios urbanos, mapa aberto de cores e chuvas e ventos labirínticos nunca decifrados, amar a cidade no brilho e no óleo,

intoxicar-se de vertigem, ser absolutamente moderno? mais-que-contemporâneo? saber ser irônico na hora certa, incorreta? Piadinhas intertextuais na ponta da língua? performar as tripas concretas o avesso do poema sucesso antologizado nos arraiais intelectuais de toda tribo? nada disso, nenhuma dessas asneiras ou dessas hipérboles. se transformar na cidade, metamorfose suprema. prazer total em ser cidade: retomar o *flâneur* baudelairiano, o andarilho urbano, o curtidor efêmero, o vagabundo consciente, o lascivo do instante, e ir além, e mergulhar no ritmo das formas e sons, perder-se nas cores, nos corpos, sair desenhando com a imaginação a infinidade de semblantes da correnteza humana [...]. (HENRIQUES, NETO, 2005, p.94).

O texto em análise assinala a ausência de fixidez e a possibilidade de movimentar prosa e poesia no mesmo espaço escritural. Segundo Andrea Catrópa, na dissertação *Das margens ao infinito – a trajetória poética de Afonso Henriques Neto*, o estilo de Afonso Henriques pressupõe “um híbrido de um gênero já metamórfico” (CÁTROPA, 2007, p.55), pois percorre tanto os traços narrativos e descritivos próprios da prosa quanto a expressão e o ritmo poético. Com isso, ele se propõe à tarefa de desestabilizar certezas e limites, seguindo a herança deixada por Charles Baudelaire, autor de *Petits poèmes en prose*, que, como aparentes minicontos, na verdade inauguram um outro gênero – o poema em prosa. Este, por sua vez, não abre mão do ritmo e da musicalidade presentes no poema, embora seja escrito formalmente com a mesma espacialização da prosa.

Certamente, essas formas marcadas, ao longo dos séculos, por uma história de antinomias (prosa *versus* poesia), experimentaram os traços sintomáticos da dissolução dos gêneros, uma vez que se inscreveram, como afirma Dominique Combe ao se referir a esse dualismo histórico, sob o “signo da impureza” (COMBE, 1989, p.108). Assim, não se torna gratuito o fato de Baudelaire, diante das aporias modernas, não se restringir à poesia pura, mas se expandir em direção ao registro considerado “impuro”, ao fragmentário, ao novo ritmo inconcluso e pouco versificado da sociedade. Em “Spleen de Paris”, o poeta aconselha o leitor a se relacionar com sua nova forma de poesia: “Lacere-a em diversos fragmentos, e verá que cada um deles pode existir à parte” (BAUDELAIRE, 2007, p.33). Em outro momento do mesmo poema, ele continua:

Quem dentre nós não sonhou, nos seus dias de ambição, com o milagre de uma prosa poética, musical sem ritmo e sem rima, flexível

e desencontrada o bastante para adaptar-se aos movimentos líricos da alma, às ondulações do devaneio, aos sobressaltos da consciência? É sobretudo da frequência das cidades enormes, é do cruzamento de suas inumeráveis relações que nasce este ideal obcecante. Você mesmo, meu caro amigo, não tentou traduzir numa canção o grito estridente do vidraceiro, e expressar numa prosa lírica todas as aflitivas sugestões que este grito envia até as águas-furtadas, através das mais altas brumas da rua? (BAUDELAIRE, 2007, p. 35).

A “frequência das cidades enormes” e o “cruzamento de suas inumeráveis relações” parecem traduzir, por meio do poema em prosa baudelairiano, o sentimento da desordem e dos sentidos estilhaçados da modernidade. Desse modo, ao se valer dos procedimentos de ruptura implantados por uma tradição moderna de poesia, Afonso Henriques, no longo poema de *Cidade vertigem*, retoma a proposta do poeta francês de pensar o lirismo também no espaço citadino, prosaico e caótico. O texto é constituído com ritmo acelerado e similar ao da cidade, mas que se fragmenta com a constante marcação de vírgulas, colaborando com a expressão das vertigens e fugacidades da fraturada realidade urbana. O emprego dos verbos “caminhar”, “fluir”, “conhecer”, “construí-los”, “reinventar”, “intoxicar-se”, “performar”, “se transformar”, “retomar”, “ir”, “mergulhar”, “perder-se” e “sair”, além de oferecer mobilidade semântica ao poema, parecem confirmar a proposta lírica de Afonso Henriques, marcada pelo movimento, pela construção, reinvenção e retomada de tempos, espaços e discursos.

O gesto deambulatório é sugerido em toda organização textual; seja pelas escolhas lexicais – “ônibus metrô automóvel”, “ruas perdidas”, “mapa aberto”, “metamorfose suprema” –; seja pelo olhar que resgata a *flânerie* baudelairiana – “perder-se nas cores, nos corpos [...]”. O poeta visita questões relevantes para a modernidade lírica, dentre as quais não se destacam apenas a fragilidade demarcatória entre prosa e poesia, mas o resgate da figura do *flâneur*, o “andarilho urbano”, o “curtidor do efêmero”, que, de alguma forma, propõe a simbiose entre o sujeito e a cidade – “se transformar na cidade. Metamorfose suprema” – ou pelo menos sugere o ato de encenar essa imbricação identitária – “performar as tripas concretas o avesso do poema [...]”.

A poesia de Baudelaire expõe a *flânerie* enquanto experiência do olhar e do andar diante do movimentado contexto urbano. Ele expressa esse olhar atento, sagaz, voltado para o seu tempo, para a cidade, para a multidão e o que é produzido por ela.

Nas palavras de Baudelaire, o *flâneur* é o “observador apaixonado” que se desloca pelo numeroso, ondulante e fugidio (BAUDELAIRE, 1996, p.22). Para o poeta, flânar é “estar fora de casa, e contudo sentir-se em casa onde quer que se encontre; ver o mundo, estar no centro do mundo e permanecer oculto ao mundo” (BAUDELAIRE, 1996, p.22). A relação conflituosa de pertença ao cidadão, o distanciamento crítico e o anonimato constituem os “pequenos prazeres desses espíritos independentes” (BAUDELAIRE, 1996, p.22), como ressalta o escritor francês. Acerca desse novo personagem, sintomático do crescimento da *urbe* moderna, escreve Walter Benjamin, na obra *Charles Baudelaire: um lírico no auge do capitalismo*:

Havia o transeunte, que se enfia na multidão, mas havia também o *flâneur*, que precisa de espaço livre e não quer perder sua privacidade. Ocioso, caminha como uma personalidade, protestando assim contra a divisão de trabalho que transforma as pessoas em especialistas. Protesta igualmente contra a sua industrialidade. (BENJAMIN, 1989, p.50)

Essa condição do *flâneur* é resgatada por Afonso Henriques que investe na capacidade movediça da visão ao focalizar as imagens que circulam na paisagem urbana – “[...] navalha negra, espelho de tripas podres, lixo empurrado para o buraco do cérebro, lá onde se entrincheiram os últimos relâmpagos do invisível, nos muros da cidade, mais que em todas as TVs [...]” (HENRIQUES NETO, 2005, p.95). Contudo, essa experiência é reescrita, de modo que, diante da cidade e do ritmo acelerado do capitalismo, o sujeito experimente um olhar elegíaco, resultante do caos sugerido pelas imagens da “navalha negra”, “tripas podres”, “lixo empurrado”, “buraco do cérebro”.

A mobilização do olhar corrobora a posição do poeta como um *flâneur* contemporâneo, uma vez que absorve da *flânerie* baudelairiana a inserção no anonimato, na liberdade e no ritmo da grande cidade. Dessa forma, ao transportá-la para o caráter itinerante da linguagem, através do poema, capta o que pode se tornar visível, além da visualidade mais evidente do espaço urbano. No que concerne a essa questão, comenta Aducci Novaes no prefácio de *Cidade vertigem* (2005), intitulado “Labirintos do poeta”:

Sabemos que Afonso Henriques, *flâneur* contemporâneo, trabalhou vinte anos em um único poema [...]. Em sua peregrinação pelas cidades, tudo é possuído pela visão. Ou quase tudo, porque seus olhos são desatentos ao mundo tal como ele é. Voltam-se para objetos que a visão racional negligencia e que estão na iminência de desaparecer do mundo. Para realizar esta visão, foi preciso antes abandonar a racionalidade imposta nas grandes cidades, fugir dos itinerários estabelecidos, ‘perder-se na floresta’. E este é o segredo do poema-olhar: desejar outra coisa além do que é dado a ver. (NOVAES, 2005, p. 8).

A *flânerie* de Afonso Henriques acontece também em suas escritas híbridas, pois o poeta deixa-se conduzir pela errância entre diferenciados gêneros discursivos. Se em suas obras transita pelos poemas em prosa, também a dimensão ensaística encontra espaço em seus projetos. O livro *Cidade vertigem* é um exemplo nítido desse hibridismo. Composto por linguagens múltiplas, entrelaça poesia, narrativa, ensaio e relatos de experiências vividas pelo autor. Sobre isso, explica o poeta: “Quando escrevia o poema da cidade já tudo se misturava, todas as indagações se fundiam como que para revelar a visão mais aberta do possível pulsante, imenso organismo que eu tentava capturar em todas as cores, ritmos, imagens, virulências, desatinos” (HENRIQUES NETO, 2005, p.161).

A busca da “visão mais aberta” distancia o poeta de quaisquer discursos de lirismo purista, já que não se recusa a se envolver com a “inevitável prosa do mundo” (INIMIGO RUMOR, 2003, p.4). O poeta objetiva a liberdade, montando textos, reescrevendo-os, dialogando com outros, recorrendo ao “itinerário de pensamentos” (NOVAES, 2005, p.9), à transitividade das palavras e às relações que elas estabelecem para gerar sentidos e imagens. É a errância pela linguagem que lhe permite frequentar todas as formas possíveis de registro literário e o conduzir à subversão dos binômios prosa/ poesia, lirismo/ narratividade, desestabilizando a própria concepção clássica de lírico. Aduato Novaes, no prefácio citado, chama a atenção do leitor para o ecletismo discursivo na obra de Afonso Henriques.

A construção é feita na linguagem, que é tomada não como um meio de expressão, mas como uma prática e uma experiência poética: a mistura de poesia e prosa poética neste caso é determinante. Ao recolher os vestígios da fala e dos acontecimentos, ao lidar com a prosa, quase sempre sujeita à facilidade muito linear, o autor apropria-

se da linguagem ordinária, caminho possível para falar da cidade sem cair na armadilha da abstração e da ‘arte pela arte’. Todo o livro é permeado pela tensão do desejo de preservar aquilo que pertence à poesia do poeta e a necessidade de revelar os enigmas da cidade. Esta ambiguidade do privado e do público é bem resolvida neste poema em prosa cuja virtude consiste não em exprimir algo mas sim no fazer. O resultado é uma outra prosa tão trabalhada como os versos. Impossível não notar a musicalidade, o ritmo e a sintaxe que modulam o texto. A fragmentação do itinerário e dos vestígios deixados pela cidade impõe condensações e rupturas ao texto, à maneira dos poemas. É isso que dá o sentido de uma poesia pensada, na qual cada palavra pode nos levar ao abismo [...]. (NOVAES, 2005, p.7-8).

Em *Cidade vertigem*, o autor, com olhar ativo para as tensões presentes no texto, consegue exercer uma postura reflexiva diante de seu trabalho. Jean-Michel Maulpoix, no livro *Du lyrisme*, explica que com a modernidade, a partir de Baudelaire, o poeta tornou-se um crítico de seu próprio fazer artístico, pois ele desenvolve um movimento de reflexão, mesmo que essa experiência não lhe pareça muito clara (MAULPOIX, 2000, p.100). Ora, Afonso Henriques, ainda que não se defina como um crítico literário, não deixou de experimentar os tons perquiridores da escrita ensaística. Observa-se nesse fragmento de “Psicomorfismos urbanos”, inserido em *Cidade vertigem*, as marcas especulativas próprias do ensaio, nas quais o poeta tece considerações sobre as confluências entre psique, visão poetizada da cidade e o caos urbano:

Ao processo de conformação deste ‘desenho’ da cidade, nascido da personalidade literária dos autores, é que chamamos de *psicomorfismo urbano*. Ou seja, o modo peculiar e original – inerente a cada artista – de revelar, a um só tempo, a surpresa de um cenário visível/ invisível, real e simbólico. Implacável cidade que, do fundo da sensibilidade poética, se desenhase por sobre as linhas da cidade concreta, mito a construir-se sobre os claros contornos da realidade. Encontros mágicos entre autor e cidade, entre *poésis* e *kháos*, entre ficção e forma arquitetônica, entre discurso literário e linguagem urbana. (HENRIQUES NETO, 2005, p.161).

É por esse viés que o poeta se envolve com o caráter especulativo do ensaio. Afonso Henriques, portanto, levanta hipóteses que lhe permitem introduzir a relação entre a poesia e a cidade. Assim, ele o faz com base nos questionamentos de Carlos Drummond de Andrade: “Em um repente voltou-me a voz de Carlos Drummond de Andrade: *de que se formam os poemas?*”; e ainda agora, em estranha continuidade

sonora, insiste em ressoar em mim refrão semelhante: ‘com que material construímos a mágica do poema?’” (HENRIQUES NETO, 2005, p.160). E o poeta continua, mas se auto-especulando: “(maneira talvez enviesada de se tecer a indagação drummondiana)” (HENRIQUES NETO, 2005, p.160). Tal “maneira enviesada” constitui-se formas de registrar hipóteses, ainda que permaneçam sem respostas.

O crítico Theodor Adorno, em “O ensaio como forma”, questiona: “Como seria possível, afinal, falar do estético de modo não estético, sem qualquer proximidade com o objeto [...]?” (ADORNO, 2003, p.18). A questão levantada por Adorno pressupõe pensar no discurso crítico que já não se impregna de dicotomias entre a abordagem objetiva e as impressões subjetivas, pondo em xeque as tradicionais fronteiras dos gêneros. Talvez, por isso, Afonso Henriques permita que sua subjetividade acione indagações – “Por um momento cheguei a acreditar que Brasília era enfim aquela pobre cidade de madeira e muita terra vermelha, algo assim nos moldes dos filmes sobre o oeste norte-americano” (HENRIQUES NETO, 2005, p.125) –, sem deixar de apostar na objetividade, frequentemente encontrada no texto ensaístico – “o poeta sabe que enquanto estiver lançando no vento seu protesto indignado, ou mesmo uma desesperada indiferença, ele estará mantendo a respiração do mundo da linguagem” (HENRIQUES NETO, 2005, p. 162).

Sendo assim, o poeta consegue intrinsecar a poesia e o ensaio e, de modo similar, propõe a circulação de várias tendências no mesmo espaço textual. Na *Sequência 2 (Indefinido/ Improvável)*, do poema “meu coração experimental”, cuja escrita aproxima poesia e roteiro cinematográfico, há o encontro de elementos referenciais, tais como “mendigos”, “paredes do City Bank”, “ruelas das favelas”, “prédios públicos de Brasília”, com ressonâncias de um lirismo simbolista. Tem-se aqui um fragmento do poema citado:

Corta para as cenas de miséria bem conhecidas: mendigos encostados nas paredes do City Bank, câmara nervosa percorrendo as ruelas das favelas, retirantes da seca, epidemia e violência contra os indígenas, Ceilândia x salões em festa nos prédios públicos de Brasília, subúrbios & rios imundos, *takes* de multidão nos centros urbanos, nos campos de futebol, nos transportes de massa, etc. (imagens em explosão), enquanto no meio dos ruídos descontraídos e pedaços de óperas de discos arranhados surgem esses fiapos de frases: “meus olhos captam a luz mais pura... minha boca cospe o verbo do caminho perfeito...”

meus ouvidos reconhecem a melodia essencial... minhas mãos indicam as vertigens do futuro...” [...]. (HENRIQUES NETO, 2001, p.116-117).

As marcas lexicais da linguagem fílmica se fazem presente no poema – “corta”, “câmara”, “takes”, “imagens em explosão” –, focalizando miséria, desordem e desigualdade como perfil sintomático dos centros urbanos do Distrito Federal. Tais sintomas que, com certa frequência, são explorados pelos meios de comunicação na tentativa de apresentar as circunstâncias através de uma textualidade denotativa, inserem-se na escrita poética de Afonso Henriques enquanto “imagens em explosão”, com o intuito de percorrer os traços desordenados que compõem a paisagem citadina. Dessa forma, os “mendigos encostados nas paredes do City Bank”, as “ruelas das favelas”, os “retirantes da seca”, a “epidemia e violência contra os indígenas”, os “salões em festas nos prédios públicos de Brasília”, os “subúrbios & rios imundos”, a multidão nas ruas e nos transportes são captados pelo olhar do poeta que compreende a atmosfera alarmante a se expandir pelas metrópoles.

Em meio ao caos urbano, em que se percebem “ruídos desencontrados”, “pedaços de óperas de discos arranhados” e todo um contexto de dissonância, o poeta deixa ecoar os “fiapos de frases” da dicção simbolista – “meus olhos captam a luz mais pura... [...] meus ouvidos reconhecem a melodia essencial... minhas mãos indicam as vertigens do futuro...”. Porém, sem desprezar o tom irônico que o mantém consciente da realidade que o circunda: “minha boca cospe o verbo do caminho perfeito...”.

Se o Simbolismo privilegiava a evocação de “uma realidade situada além dos sentidos”, como afirma Afrânio Coutinho (COUTINHO, 1986, p.322), Afonso Henriques, ainda que muitas vezes lance mão dessa realidade simbolista, não abdica da referencialidade do contexto no qual se insere e acredita na força verbal como forma de posicionamento ético frente ao mundo. Sobre isso, o poeta exprime comentário numa entrevista realizada por Andréa Catrópa: “Poesia é antes de tudo olhar o mundo pela ótica da ética e da solidariedade com tudo quanto vive e luta para brilhar ao sol. O verso sem essa cintilação profunda é tinta morta sobre o papel” (CATRÓPA, 2007, p.200).

A relação entre o poeta e o mundo corrobora o projeto de um lirismo intrincado, em que tanto o real quanto o onírico partilham espaços. Marcelo dos Santos, em *Murmúrio da sombra: aspectos do noturno na poesia de Afonso Henriques Neto*,

ressalta que o poeta coaduna-se com um discurso em trânsito, preservando a mesma ambivalência que reside na palavra poética (SANTOS, 2006, p.58). É essa posição que lhe permite transfundir mundos distintos.

O que se mostraria contrário ao mundo e aos sentidos – o mundo dos sonhos –, o poeta parece, ainda, reconhecê-lo como intermediário, preferindo se equilibrar estrategicamente nessa margem onde transitam os indícios do mundo, do sentido e do não-sentido, curso no qual se engendram as químicas da palavra. (SANTOS, 2006, p.58).

Afonso Henriques extrai dos “indícios do mundo” a materialidade de sua poesia, de modo a articulá-la com o sonho, com o delírio e com a viagem que propiciam a explosão de imagens e sua relação com “as químicas da palavra”. Nesse sentido, faz-se mister mencionar que é o arranjo musical, rítmico e imagético desencadeado na poesia que o torna próximo à prática simbolista, já que os seguidores dessa tendência literária investiam nas associações de ideias, nas impressões sensíveis sugeridas no processo poético. De modo similar, o tom caudaloso, as imagens desconexas e a força do onírico confirmam a presença de um veio surrealista em sua experiência híbrida.

De acordo com o poeta Cacaso, Afonso Henriques “pratica um surrealismo com sotaque... mineiro”, já que “sua imaginação é aérea; sua síntese poética se dá num elevado grau de abstração” (CACASO apud HENRIQUES NETO, 2001, p.258). O “sotaque mineiro” demonstra uma aproximação com cautela e desconfiança entre a estética surrealista e a dicção livre do autor. Observa-se também, ao contrário do que defende Cacaso, que sua obra nem sempre chega à “síntese poética” ou a um “elevado grau de abstração”, pois ela privilegia um trabalho de constante tensão provocada pelo próprio exercício híbrido: “se me adianto muito/ meu sumo é lírico aquoso/ se me atraso em excesso/ a sílaba se engasga de pedra/ em *retard* é medida esperta/ quase errada quando certa” (HENRIQUES NETO, 2001 p.206). É a fusão de elementos do real e do sonho, o entrelaçamento de ambos, que dá ao poeta não o rótulo de surrealista, mas a confirmação de tais procedimentos que se agregam na multiplicidade de discursos que constituem seu lirismo.

Não se pode negar, portanto, a **arrealidade**<sup>10</sup> que atinge as imagens produzidas por Afonso Henriques: “a palavra que costura o real/ esfiapou-se./ tarda a pedra no molde vazio./ onde era cinza/ inesperada frase de música.” (HENRIQUES NETO, 1995, p.8). Talvez, por este motivo, Armando Freitas Filho aponte o poeta e Roberto Piva como pertencentes a um outro eixo poético, no qual fizeram parte dois importantes nomes da literatura brasileira, Jorge de Lima e Murilo Mendes (FREITAS FILHO, 1979, p.106), poetas de fortes marcas surrealistas. Dessa forma, Afonso Henriques integra-se a uma “linhagem noturna”, cujos efeitos de obscuridade e de trabalho com os aspectos oníricos se deixam notar. É, nesse sentido, que ele traduz as palavras de Rimbaud, transportando-as para sua própria poesia: “O poeta é realmente um ladrão do fogo” (RIMBAUD apud HENRIQUES NETO, 2009, p.16).

O crítico Fábio Andrade, no livro *O engenheiro noturno*, no qual desenvolve um estudo sobre o caráter órfico da poesia de Jorge de Lima, identifica marcas de uma dicção simbolista e surreal a inscrever a noite no poema, possibilitando ao poeta retomar os gestos de Orfeu que desceu ao mundo das sombras para entoar sua lira (ANDRADE, 1997, p.156). Assim, Afonso Henriques propõe-se a compartilhar desse gesto que reitera sua relação com a linguagem órfica de Murilo Mendes e Jorge de Lima, ao valorizar o que Fábio Andrade aponta como relevante na escrita do poeta alagoano: “a estética do sombrio, do feio, da loucura e da morte em dois movimentos em particular: o simbolismo francês em sua facção ‘maldita’ e os surrealistas” (ANDRADE, 1997, p.156): “pensamento a soabrir a pálpebra/ para fora da luz/ antiuniverso da matéria/ sem palavras. orfeu hidrofeu catastrândula./ entre os mortos/ e a congestão nasal/ passeia um sacerdote antiquíssimo/ e a sábia indiferença/ do abismo oval.” (HENRIQUES NETO, 2001, p.135).

Num jogo de luzes e sombras constroem-se os poemas, pois é por meio da tinta escura sobre o branco do papel que as ambivalências são sugeridas. Segundo Silviano Santiago, no livro intitulado *Carlos Drummond de Andrade*, ao contrário da criação divina que se projeta a partir da claridade, o procedimento humano, em suas articulações estéticas, ocorre em outra direção, uma vez que a tinta “de que se servem os homens é treva e escuridão, mas é só com ela que conseguem criar sobre o branco e o

---

<sup>10</sup> Raúl Antelo fala de **arrealidade**, baseando-se no conceito de Jean-Luc Nancy, que alude tanto à superfície, à área da pele de um corpo visto como um conjunto de sensores, quanto ao pouco ou quase nada de realidade material ou substantiva que constitui sua ausência (ANTELO, 2007, p.189).

virginal da margem, no seu silêncio” (SANTIAGO, 1976, p.110). Afonso Henriques desenha com os traços negros da tinta os fragmentos, o derramamento verbal e imagético, o prosaísmo, de modo que a linguagem produza feixes luminosos de sentidos e o olhar perceba o fluxo contínuo que é sua escrita: “O texto, escura escama, pesadelo de eternidade,/ máscara densa do universo vomitando./ O texto, mas não a energia que o pensou,/ interrogando a simultaneidade absoluta” (HENRIQUES NETO, 2001, p.17). Nesse fragmento do poema “texto”, publicado em *O misterioso ladrão de Tenerife*, a textualidade que é “escura escama”, traz consigo a ambiguidade inerente ao ato poético, por isso se faz “máscara densa”. Mas, a escrita também almeja “um texto além do texto” percebido por “olhos além/ da frágil realidade”. Daí, o poeta lançar-se ao fluxo verbal e imagético.

A forte relação que Afonso Henriques estabelece com as imagens leva-o a enriquecer seu lirismo com a visita a outras práticas artísticas. Através dessa relação interartes, o poeta mobiliza seu olhar e experimenta os limites estéticos da visualidade, transpondo-os para a composição dos poemas. Desse modo, ele defende: “Não existe nada puro” (HENRIQUES NETO apud CATRÓPA, 2007, p.199); há sempre um trabalho permanente de articulações imagéticas e discursivas que abarca muitas linguagens e apresenta aberturas a outros diálogos.

Em tempos de escritas híbridas, Afonso Henriques confirma a ausência de pureza lírica. Ele aposta no hibridismo de formas e de discursos, desestabilizando fronteiras e reinventando estruturas. Nesse intrincado lirismo, o poeta tenta adentrar a linguagem com suas múltiplas instâncias, mas essa tentativa demonstra sua impossibilidade de dizer tudo e de todas as maneiras, pois o texto é uma busca, está sempre em formação, em processo de metamorfose. O próprio ato de reescrita sugere as lacunas linguísticas e suas dissoluções: “pensando bem/ nenhum ofício aprendi/ a não ser este de embaralhar palavras/ à procura de uma essência cada vez mais rara” (HENRIQUES NETO, 2001, p.224). É no ato de “embaralhar palavras” e de inventar imagens que o poeta expande sua escrita em direção ao outro, ao dinâmico e ao diverso e assume os riscos que, porventura, circunscrevam a liberdade de seu trabalho literário.

## REFERÊNCIAS

- ADORNO, Th. O ensaio como forma. In: \_\_\_\_\_. **Notas de literatura I**. São Paulo: Ed. 34/Duas Cidades, 2003.
- ANDRADE, F. de S. **O engenheiro noturno**. São Paulo: EDUSP, 1997.
- ANTELO, R. La arealidad setentista. In: GARRAMUÑO, F. et al. **Experiencia, cuerpo y subjetividades: literatura brasileira contemporânea**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- BALAKIAN, A. **O Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2007.
- BAUDELAIRE, C. O pintor da vida moderna. In: COELHO, T. (Org.). **A modernidade de Baudelaire**. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1996.
- \_\_\_\_\_. **Pequenos poemas em prosa [O Spleen de Paris]**. São Paulo: Hedra, 2007.
- BENJAMIN, W. **Charles Baudelaire – Um lírico no auge do capitalismo**. São Paulo: Brasiliense, 1989.
- CATRÓPA, A. **Das margens ao infinito – a trajetória poética de Afonso Henriques Neto**. 2007. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Teoria Literária e Literatura Comparada – FFLCH, Universidade de São Paulo, São Paulo, 2007.
- COMBE, D. **Poésie et récit, une rhétorique des genres**. Paris: José Corti, 1989.
- COUTINHO, A. **A literatura no Brasil**. 3.ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986.
- FREITAS FILHO, A. Poesia viva. In: NOVAES, A. (Org.). **Anos 70 – ainda sob a tempestade**. Rio de Janeiro: Aeroplano/SENAC, 2005.
- GOMES, Á. C. **O Simbolismo**. São Paulo: Ática, 1994.
- HENRIQUES NETO, A. **Ser infinitas palavras** (poemas escolhidos & versos inéditos). Rio de Janeiro: Azougue, 2001.
- \_\_\_\_\_. **Cidade vertigem**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- \_\_\_\_\_. (Org. e trad.). **Fogo alto: Catulo, Villon, Blake, Rimbaud, Huidobro, Lorca, Ginsberg**. Rio de Janeiro: Azougue, 2009.
- HOLLANDA, H. B. de. **Esses poetas: uma antologia dos anos 90**. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.
- INIMIGO RUMOR** – Revista de Poesia. Rio de Janeiro: 7Letras, n.14, jan. 2003.
- MACIEL, M. E. Travessias de gênero na poesia contemporânea. In: PEDROSA, C.; CAMARGO, M. L. de B. (Org.). **Poéticas do olhar e outras leituras de poesia**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2006.
- \_\_\_\_\_. Escritas híbridas na poesia brasileira dos anos 70 e 80. In: GARRAMUÑO, F. et al. **Experiência, cuerpo y subjetividades: literatura brasileira contemporânea**. Rosario: Beatriz Viterbo, 2007.
- MAULPOIX, J.-M. **Du lyrisme**. Paris: José Corti, 2000.
- NOVAES, A. Labirintos do poeta. In: HENRIQUES NETO, A. **Cidade vertigem**. Rio de Janeiro: Azougue, 2005.
- PAGANO, A.; MAGALHÃES, C. Análise crítica do discurso e teorias culturais: hibridismo necessário. **DELTA: Documentação de Estudos em Linguística Teórica e Aplicada**, São Paulo, v.21, 2005, p.7-27.

RIMBAUD, A. **Poésies. Une saison en enfer. Illuminations.** Paris: Gallimard, 1999.

SANTIAGO, S. **Carlos Drummond de Andrade.** Petrópolis: Vozes, 1976.

SANTOS, M. dos. **Murmúrio das sombras:** aspecto do noturno na poesia de Afonso Henriques Neto. 2006. Dissertação (Mestrado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Letras, Universidade do Estado do Rio de Janeiro (UFRJ), Rio de Janeiro, 2006.

YOUNG, R. J. C. **Colonial desire:** hybridity in theory, culture and race. London and New York: Routledge, 1995.

Artigo recebido em 09/04/2011  
Aceito para publicação em 07/06/2011

## PERFIS DE ORFEU NA POESIA BRASILEIRA RECENTE

### PROFILES OF ORPHEUS IN RECENT BRAZILIAN POETRY

Antônio Donizeti PIRES<sup>11</sup>

**RESUMO:** Muitos são os atributos que perfazem o ciclo mítico de Orfeu, o mais importante dos poetas lendários da Grécia antiga: ele, além de amante devotado (pois desceu ao Hades em busca da amada Eurídice) e protótipo de poeta lírico (em termos ideais platônicos), teria sido o fundador do culto de mistérios que leva seu nome, o Orfismo.

Tema recorrente na literatura e nas artes ocidentais, sobretudo a partir das obras dos latinos Ovídio e Virgílio, o mito de Orfeu, em seus **aspectos mítico-poéticos**, vinca a poesia brasileira desde a Colônia e atinge inusitada voga a partir dos anos 40/50 do século XX, quando pode encharcar-se de certos **aspectos místico-religiosas** (Murilo Mendes; Dora Ferreira da Silva). Na contemporaneidade, os perfis de Orfeu continuam seu périplo pela poesia brasileira, em obras recentes de Adriano Espínola (*Praia provisória*, 2006), Geraldo Carneiro (*Balada do impostor*, 2006) ou Rodrigo Petronio (*Venho de um país selvagem*, 2009). A partir de tais obras tentar-se-á dar um corpo (embora metamórfico) ao contraditório Orfeu.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira contemporânea; Poesia e mito; Orfeu e Orfismo; Análise e interpretação.

*ABSTRACT: Many are the attributes that make up the mythical cycle of Orpheus, the most important legendary poet of ancient Greece: besides being a devoted lover (he descended into Hades to rescue his beloved Eurydice) and prototype of lyrical poet (in terms of platonic ideals), he is also said to have been the founder of the cult of mysteries named Orphism after him.*

*A recurring theme in western literature and arts, mainly after the Latin Ovid and Virgil's works, the Orpheus myth, in its mythical-poetical aspects, is present in Brazilian poetry since the colonial period and reaches unexpected popularity from the 40s/50s (20<sup>th</sup> century), when mystic-religious aspects were introduced (Murilo Mendes; Dora Ferreira da Silva). Nowadays, the profiles of Orpheus continue to be present in Brazilian poetry in recent works of Adriano Espínola (*Praia provisória*, 2006), Geraldo Carneiro (*Balada do impostor*, 2006) or Rodrigo Petronio (*Venho de um país selvagem*,*

---

<sup>11</sup> Departamento de Literatura. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP) – Araraquara – SP – CEP 14801-290 – Brasil – [adpires@fclar.unesp.br](mailto:adpires@fclar.unesp.br)

2009). *Based on these works we aim to give the contradictory Orpheus a body (though metamorphic).*

**KEYWORDS:** *Brazilian contemporary poetry; Poetry and myth; Orpheus and Orphism; Analysis and interpretation.*

## O primeiro Orfeu

O “célebre Orfeu” é dos mais enigmáticos de todos os mitos do panteão grego. A começar por seu próprio nome, que Salomon Reinach, no começo do século XX, liga ao adjetivo grego *orphnos*, “[...] que significa obscuro.” (BRUNEL, 2005, p.766). Pierre Brunel, no verbete que escreve sobre Orfeu para o *Dicionário de mitos literários*, também enfatiza que o mito é por demais complicado, “[...] pois é um feixe de contradições.” (p.766). Tal “feixe de contradições” parece advir “[...] das representações multifárias de Orfeu como poeta, músico, amante, herói, teólogo, adivinho, filósofo.” (GAZZINELLI, 2007, p.32), conforme postula Gabriela Guimarães Gazzinelli em *Fragmentos órficos*.

Segundo os manuais de Mitologia (como o de Gama Kury, 1990), Orfeu, filho da musa Calíope e do rei trácio Éagro (ou filho de Apolo e de Calíope, em algumas versões), é o mais famoso e importante poeta lendário da Grécia<sup>12</sup>, cujo panteão inclui ainda Tâmiris, Museu, Lino, Aríon, Anfíon. O supremo canto de Orfeu (música e palavra) fazia com que os elementos da natureza, as feras e os homens parassem para ouvi-lo, seduzidos pelo divino dom do belo rapaz. Este aspecto mais geral completa-se com os quatro mitemas<sup>13</sup> fundamentais que perfazem o ciclo mítico<sup>14</sup> de Orfeu: a) a viagem ao lado dos Argonautas em busca do Velocino de Ouro, quando sua função é tanger a lira e cantar a fim de afastar as muitas ameaças da empreitada; b) o casamento infeliz com a ninfa Eurídice, pois esta, vitimada por uma serpente, logo lhe é usurpada

<sup>12</sup> Jacyntho José Lins Brandão (1990, p.26) afirma que a fonte mais antiga a referir-se a Orfeu é o poeta Íbico de Regió (séc. VI a.C.), “[...] o qual fala do *onomaklytòn Orphén* (fr.26, Adrados), isto é, do ‘renomado Orfeu’.” Consultar: BRANDÃO, J. J. L. O orfismo no mundo helenístico. In: CARVALHO, S. M. S. (Org.). **Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo: UNESP, 1990. p.25-34.

<sup>13</sup> Utilizo o conceito “mitema” para indicar cada um dos episódios que compõem o relato mítico. No caso de Orfeu, talvez o fundamental seja o terceiro (a descida do poeta ao Hades), mas o mito seria incompreensível sem a consideração dos outros três.

<sup>14</sup> A expressão “ciclo mítico” é inspirada em Pierre Grimal, que utiliza as variações “ciclo dos olimpianos” e “ciclos heroicos”: nestes, estuda os heróis exemplares Hércules, Ulisses, Teseu e Jasão, mas não Orfeu, que é apenas referido como o companheiro cantor dos Argonautas (GRIMAL, 1983, p.68 e p.71). Consultar: GRIMAL, P. **A mitologia grega**. São Paulo: Brasiliense, 1983. p.42-96.

pela morte; c) em decorrência, a catábase de Orfeu ao Hades, aonde vai para tentar reaver a esposa do mundo dos mortos: de fato, através da beleza de seu canto Orfeu consegue comover e demover os deuses infernais, Hades e Perséfone, que lhe devolvem a amada com a condição de que não olhe para trás (mas o poeta infringe o interdito, Eurídice desaparece nas trevas para sempre – a segunda morte de Eurídice, tão cantada pelos poetas – e Orfeu volta a terra desolado); d) finalmente, a própria morte do vate, estraçalhado pelas enciumadas bacantes da Trácia (a versão mais difundida).

Dos quatro mitemas, o primeiro (épico) foi tema e motivo de várias epopeias, como as anônimas *Argonáuticas órficas* e os poemas de Apolônio de Rodes ou de Valério Flaco; os outros três mitemas (mais líricos e dramáticos) nos legaram, desde o período helenístico grego, mas sobretudo a partir da obra dos poetas latinos Ovídio e Virgílio, uma pletora de poemas líricos, poemas dramáticos, dramas, tragédias, tragicomédias, comédias, contos, romances, óperas, pinturas, mosaicos, esculturas, filmes, histórias em quadrinhos...

### **Orfeu, fundador religioso?**

Além do exposto, sempre de acordo com a tradição, Orfeu teria fundado o culto de mistérios que leva seu nome, o Orfismo: o fato, improvável segundo Brunel (2005, p.766), obscurece ainda mais a figura de Orfeu, pois é mais uma camada traiçoeira no terreno movediço que sustenta a biografia do poeta-amante.

Prática ritual, secreta e iniciática, o Orfismo difere do culto de Elêusis por ter deixado uma considerável tradição escrita e intelectual, que inclui tanto as inscrições tumulares e as fórmulas salvíficas (protopoemas órficos, dir-se-ia), quanto a redação de poemas cultuais (os anônimos *Hinos órficos*, atribuídos a Orfeu) e a interpretação e o comentário erudito de textos (comprova-o o “Papiro de Derveni”, encontrado apenas em 1962 e estudado por Gabriela Guimarães Gazzinelli, ao lado de outros documentos arqueológicos, em *Fragmentos órficos*). O Orfismo é tido como uma prática civilizatória e de conhecimento esotérico que, através de regras rígidas de conduta, rituais de iniciação e de purificação, estudos e conselhos para o *post mortem*, buscava aparelhar o homem para o bem-viver e para o bem-morrer. Dentre seus outros preceitos mais conhecidos estão o vegetarianismo, o culto da natureza e a proibição de derramamento de sangue, bem como a crença na metempsicose e na origem divina do

ser humano, pois a salvação deste, após a morte, era o fim último das doutrinas órficas: por isso os iniciados eram sepultados com tabuinhas ou lâminas contendo fórmulas especiais que indicavam o reto caminho do reino da Bem-Aventura.

Se a primeira referência literária ao mito de Orfeu aparece no séc. VI a. C., pode-se dizer que no séc. V a. C. já existe um movimento religioso órfico plenamente constituído, que adquirirá foros de universalidade e cosmopolitismo no período helenístico. O Orfismo, embasado em sua própria teogonia e cosmogonia, nem por isso excluía o ser humano, que na verdade estava no centro de seus interesses – por isso fala-se de uma antropogonia órfica, no sentido de que esta procurava revelar a origem mítico-divina do homem e também prepará-lo para a morte e para a busca da salvação além-túmulo. Neste sentido, o Orfismo é condizente com as filosofias do período voltadas para o ser humano (o Epicurismo e o Estoicismo), mas destas difere por voltar-se para a alma, o mítico, o sagrado e a vida depois da morte.

Sobre a origem divina da humanidade, reportemo-nos a Apolo e Dioniso, os dois mais importantes deuses do Orfismo, notadamente pela relação dúbia que mantêm com Orfeu: este, filho de Calíope (uma das nove musas), de Apolo recebe o dom da música e da poesia. No entanto, os cultos órficos de mistério elegeram Dioniso como seu deus principal, talvez pelo fato de ele ter tido duplo nascimento e dupla vida: o primeiro Dioniso (ou Dioniso Zagreu, filho de Zeus e Perséfone) foi trucidado e devorado ainda menino pelos Titãs, e de seu coração salvo por Atena, segundo variantes, Zeus pôde fecundar Sêmele, a mãe do segundo Dioniso, o deus da vinha, da embriaguez, da inspiração e do teatro, como o conhecemos. Reza a lenda que dos restos misturados de Dioniso Zagreu e dos Titãs nasceram os homens, filhos do céu e da terra ao mesmo tempo. Em relação ao segundo Dioniso, sua prevalência nos rituais órficos talvez se deva à metamorfose simbólica que este deus representa, pois através da embriaguez, da inspiração e da supressão da razão, infundiria em seus adeptos o entusiasmo e a possessão divina, e este **estar-com-o-deus** (ou **estar-no-deus**) seria também preparatório para os fins últimos (salvacionistas) do Orfismo, embora os violentos rituais do culto dionisíaco contradigam a proibição de derramamento de sangue por parte dos órficos.

Por isso, aventa-se que somente por razões simbólicas o mito de Orfeu foi assimilado, nos mistérios órficos, ao antiquíssimo culto de Dioniso, cujas raízes estão na

Grécia arcaica. Historicamente, pode-se levantar a hipótese de que nos sécs. VI-V a. C. o culto dionisíaco tenha passado por uma transformação radical, incorporando alguns mitemas (a catábase de Orfeu ao Hades, sobretudo) e os significados mais refinados do mito: o canto revelador e a música, a fidelidade e a dedicação amorosa, a sabedoria, a prerrogativa civilizatória. O mais correto, porém, é considerar que o Orfismo, como hoje o conhecemos, é de fato um culto novo, nascido nos sécs. VI-V a. C. sob os auspícios do poeta mítico, em cuja elaboração/condensação de princípios foram aproveitados (simbolicamente, insista-se) ritos tradicionais gregos (entre os quais, resquícios do culto dionisíaco) e de outras civilizações, bem como ensinamentos filosóficos, pretensões poético-literárias e a escolha de uma teogonia e uma cosmogonia específicas, bem diferentes da *Teogonia* de Hesíodo. Enfim, tudo isto evidencia o caráter letrado e intelectual do Orfismo, pois o afasta dos cultos de mistério tradicionais e o insere em seu próprio tempo histórico, tempo este já marcado (ao contrário do período arcaico) pelo extremo uso da razão e do questionamento filosófico. Assim, como **culto religioso pessoal e cosmopolita**, híbrido, sumamente preocupado com o ser humano (e não mais com os deuses intransigentes), o Orfismo foi um questionamento e uma crítica da religião oficial da pólis grega (por isso, aliás, encontrou o ápice de sua difusão durante o período helenístico e globalizado da cultura grega, a partir do séc. IV a. C.).

Reportando-nos novamente aos dois Dionisos, constata-se que ambos estão no centro dos cultos órficos devido a similaridades com a narrativa mítica de Orfeu (em seu quarto mitema). Pois a versão mais conhecida da morte de Orfeu reúne, sacra e ritualmente, os dois Dionisos: esfaqueado pelas bacantes da Trácia (as mulheres desvairadas que acompanham o segundo Dioniso), a morte violenta do poeta atualiza o esfaqueamento do primeiro Dioniso, o Zagreu, pelos Titãs. E penso que o trabalho do poeta órfico, moderno e/ou contemporâneo, re-atualiza, sacra e ritualmente, o triplo acontecimento mítico e místico: exilado neste mundo vincado pela barbárie e consciente de sua dupla origem sagrada e profana (portanto, simbolicamente esfaqueado), a voz poética que é revelação e capacidade **poiética** de se perfazer em canto (dons solares de Apolo), também encarna os mistérios culturais noturnos dionisíacos, parte complementar do processo de construção e comunicação poética.

Ambos os deuses, Apolo e Dioniso, amalgamados na estrutura essencial da poesia lírica e, claro, no próprio Orfismo, também estão atados de modo inextrincável no *Fedro* platônico, onde se discorre sobre as quatro **manias** ou **loucuras** divinas<sup>15</sup>: a) a divinatória ou profética, dom de Apolo; b) a poética, atributo das musas (por sua vez, ligadas a Apolo); c) a mística ou mistérica, atribuída a Dioniso; d) a erótica, sob os auspícios de Afrodite e Eros, mas que também é inflamável nos rituais dionisiacos.

Assim, conforme Giorgio Colli em *O nascimento da filosofia*, Apolo e Dioniso reinam absolutos na esfera da loucura divina, esgotando-a. Em termos órficos, isto é da maior relevância, pois ressalta que as dúbias relações de Apolo e Dioniso com Orfeu devem precaver-nos contra uma visão simplista de conhecida dicotomia (que paga seu tributo à razão cartesiana): **apolíneo** (solar, artesão, racional) e **dionisiaco** (noturno, inspirado, emocional). A poesia de autores nossos como Murilo Mendes, Jorge de Lima (o caso mais exemplar, no Brasil, de amálgama dos postulados órficos e cristãos), Dora Ferreira da Silva e Rodrigo Petronio, entre outros, nega que tal caráter dicotômico seja estanque, mas sim interdependente e complementar, em mais de um sentido.

Devo assinalar, ainda, que a complexidade do mito de Orfeu e dos problemas a ele ligados, como a questão da poesia órfica e do Orfismo, têm-me levado (PIRES, 2009) a considerar que se pode pensar em pelo menos dois orfismos: um **Orfismo místico-religioso** e um **Orfismo mítico-poético**, mais estrito. O primeiro é resultante do culto de mistérios supostamente fundado por Orfeu e toca as raias do sagrado e do divino, do rito de iniciação e da escatologia, além de tingir-se de filosofia (principalmente a pré-socrática, a platônica e a neoplatônica) e de influenciá-la reciprocamente, ao menos nos primeiros tempos. Por seu turno, o **Orfismo mítico-poético**, mais afeito ao relato mítico, englobaria não apenas aquelas produções poéticas atribuídas a Orfeu (os anônimos *Argonáuticas órficas* e *Hinos órficos*), mas a vasta produção literária (épica, lírica e dramática) que advém do mito e que teve larga fortuna no decorrer da cultura ocidental, até os dias de hoje. Na prática, talvez seja impossível demarcar a linha divisória entre um e outro Orfismo, no passado e no presente: a) no passado, porque as duas obras atribuídas a Orfeu são evidentemente anônimas, sendo que os *Hinos órficos*, de clara função ritual e propiciatória, são poemas dedicados aos deuses do panteão órfico – como estes, outras inúmeras poemas foram atribuídos ao

<sup>15</sup> O filósofo, pela boca de Sócrates, pouco discorre sobre a loucura humana, que coloca no simples plano das enfermidades físicas.

poeta lendário, talvez porque seu nome era garantia de autoridade e conhecimento público; b) no presente, porque há poetas que deliberadamente confundem, em seu trabalho, crenças órficas aliadas à tematização de aspectos do ciclo mítico de Orfeu ou que imiscuem tais crenças ditas pagãs a crenças católico-cristãs (em nosso caso, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Dora Ferreira da Silva e Rodrigo Petronio estão entre estes); outros há que não abraçam os postulados órficos, mas em dado momento de sua obra se voltaram para o problema (Carlos Drummond de Andrade nos anos 50; Dante Milano; a tragédia carioca de Vinicius de Moraes); outros há, ainda, que apenas se valem do mito de Orfeu (ou de Orfeu e Eurídice) como tema e motivo de suas obras (sendo mais comum no período clássico-colonial, nem por isso deixa de surgir no séc. XX, como nas árias dedicadas por Péricles Eugênio da Silva Ramos à morte de Orfeu).

Em geral, pode-se dizer que o Orfismo místico-religioso está mais estudado (pois é interdisciplinar e envolve saberes hauridos da Mitologia, da Religião, da História, da Antropologia, da Arqueologia, da Literatura e das Artes iconográficas etc.), e que o Orfismo mítico-poético tem sido estudado principalmente do ponto de vista da Literatura Comparada, por autores que se preocuparam em rastrear, nesta ou naquela literatura, a presença do mito de Orfeu (ou Orfeu e Eurídice) apenas como tema e motivo, neste ou naquele período literário (por exemplo, o estudo de Pablo Cabañas, *El mito de Orfeo en la literatura española*, 1948<sup>16</sup>, ou o de H. B. Riffaterre, *L'Orphisme dans la poésie romantique*, 1970<sup>17</sup>). Faltam, portanto (principalmente no Brasil), estudos que busquem aproximar devidamente as duas formas de Orfismo e que evidenciem seus pontos de contato e de repulsão.

Tal lacuna é suprida, em grande parte, pela obra organizada por Alberto Bernabé e Francesc Casadesús, intitulada *Orfeo y la tradición órfica: Un reencuentro*<sup>18</sup>, publicada na Espanha em 2008: seus dois volumes, com quase 2000 páginas, reúnem pesquisadores de várias nacionalidades e oferecem perspectivas atualizadas do problema candente do Orfismo e de suas intrincadas relações com a Filosofia; com a Escatologia, a Religião, a Magia e a Mitologia; com a Antropologia e a Arqueologia; com a História e a Geografia; com a Poesia, a Literatura e as artes iconográficas

<sup>16</sup> CABAÑAS, P. *El mito de Orfeo en la literatura española*. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.

<sup>17</sup> RIFFATERRE, H. B. *L'Orphisme dans la poésie romantique*. Paris: Nizet, 1970.

<sup>18</sup> BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F. (Coords.). *Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro*. Madrid: Akal, 2008 (2 v.).

(pintura, escultura, mosaico, cerâmica...). Os estudos são da maior importância porque enfatizam que a milenar questão órfica (inclusive aquela ligada à poesia lírica), na sua complexidade, alimenta-se de problemas intrincados como mito e religião, paganismo e cristianismo, hermetismo e idealismo, poesia e música, conhecimento esotérico e conhecimento filosófico: tal amálgama intrincado tem como característica básica, na modernidade, não apenas a presença luminosa de Orfeu como símbolo do poeta lírico (que é, desde o Romantismo-Simbolismo, demiurgo, vate, profeta, tradutor, Iniciado, Eleito...), mas como índice de resistência do artista decaído que, mesmo sem função na alienante sociedade capitalista, apropria-se do mito (inclusive degradando-o) para evidenciar o seu conhecimento e a sua aptidão únicos, sem paralelo entre os bens de consumo imediatamente úteis.

### **Uns novos perfis de Orfeu**

O ciclo mítico de Orfeu atinge inusitada voga no Brasil a partir dos anos 40/50 do século XX, motivada talvez pela maior divulgação dos poetas Fernando Pessoa e Rainer Maria Rilke entre nós. Na contemporaneidade estilhaçada, os perfis contraditórios de Orfeu continuam seu périplo pela poesia brasileira, em obras recentes de poetas tão díspares entre si como Geraldo Carneiro (*Balada do impostor*, 2006), Adriano Espínola (*Praia provisória*, 2006) ou Rodrigo Petronio (*Venho de um país selvagem*, 2009). Cada um a seu modo, continuam a dar corpo ao lendário Orfeu e a dotá-lo de novos e imprevisíveis significados, como se verá.

Adriano Espínola e Geraldo Carneiro são da mesma geração, nascidos ambos em 1952: Espínola, em Fortaleza; Carneiro, em Belo Horizonte. Ambos vivem no Rio de Janeiro, sendo que Espínola, formado em Letras, é doutor pela UFRJ com tese defendida sobre Gregório de Matos: professor universitário, ensinou na UFC e atualmente trabalha, como professor-visitante, na UFRJ. Por seu turno, Carneiro ligou-se desde cedo à MPB e ao teatro: a rápida apresentação do autor, na antologia *26 poetas hoje*, de Heloisa Buarque de Hollanda, o dá como “Estudante de Letras e letrista de música popular.” (HOLLANDA, 1976, p.205), já com um livro publicado àquela altura, *Na busca do sete-estrela*, mas não pude averiguar se nosso poeta concluiu o curso de Letras. Seja como for, sua estreia dá-se pelos anos 70, e embora não seja tão famoso quanto Chacal ou Cacaso, talvez possa ser ligado ao movimento amplo da Poesia



luminar, prototípico, que tem cabido ao lendário Orfeu. E é através do humor e da ironia, do rebaixamento do legado clássico e da mistura de registros elevados e baixos (formais, linguísticos, de conteúdo) que o poeta afasta de si a ilusão e a tentação “de ser o mais perfeito semideus / da nova geração”, negando-se à alta função e com isso renegando-a. Porém, atente-se para o fato de que a voz lírica, ao invés de lamentar a perda de função do poeta na sociedade contemporânea, ou a perda da aura, ou o divórcio entre poesia e sociedade (como faria um poeta mais propriamente **moderno**), vale-se de coisas caras a esta mesma sociedade (carnaval, anglicismo, consumismo, subúrbio, balneário, rapidez de comunicação, verniz cultural, turismo, conhecimento apenas informacional, superficial e barato) para legitimar a sua demissão da condição de mito. Por outro lado, pode-se considerar que o poeta demite-se dessa condição porque, além de não aprovar sua massificada realidade social, também não concordaria com seu momento presente, imediatamente pós-ditadura militar (o poema aparece em 1988): ou seja, o poeta não se quer arauto de um regime desprezível, e por isso se desqualifica ao desqualificar o passado mítico. Assim, o reiterado “E agora, Orfeu?”, com que o sujeito lírico dialoga com o conhecido poema de Drummond, não quer dizer que o homem comum, histórica e socialmente condicionado, foi substituído pelo mito atemporal, mas que o poeta, novo Orfeu irremediavelmente mergulhado num tempo-espaço sempre problemático, não tem como se eximir de responsabilidade ética e política. Finalmente, em termos estéticos, a ironia se adensa porque a voz lírica alardeia sua suposta falta de tato e preparo, pois não tem “gás” (inspiração) ou “savoir-faire” (conhecimento e habilidade, mas também esperteza e astúcia, o que pode incluir o específico conhecimento poético, em seus vários graus): ora, são justamente o “gás” e o “savoir-faire” que fazem com que o eu-lírico possa embaralhar, lúdica e ironicamente, os vários registros de seu poema (em moldes ainda devedores do ponto de vista amplo da Poesia Marginal, mas também daquele Modernismo que lhe serve de base: o de Oswald de Andrade ou o de Manuel Bandeira). Isto, ao mesmo tempo em que leva o sujeito lírico ao gozoso “espairecer”, o dota de um desconcertante e concomitante “ser e não-ser”, a revelar-lhe (e a revelar-nos) a ambiguidade específica da poesia lírica, em geral, e a do poema em apreço – o que, em última instância, é espelho do “mundo misturado” e do “mundo caduco” no qual o poeta (Orfeu rebaixado) está fadado a viver. Em suma, as várias questões formais e de conteúdo, brevemente pinçadas e comentadas, ainda que

muito generalizantes, dão a ver o estilo e a herança maior da poesia de Geraldo Carneiro.

Muito diferentes são a obra e o tratamento dado a Orfeu por Adriano Espínola, cujo trabalho poético surge em 1981, com *Fala, favela*, e prossegue com *O lote clandestino* (1982), *Trapézio* (1984), *Táxi* (1986), *Metrô* (1993), *Em trânsito: Táxi/Metrô* (1996; 2ª edição), *Beira-sol* (1997) e *Praia provisória* (2006). Poeta requintado, herdeiro das experiências e do rigor construtivo modernistas, nem por isso Espínola desdenha a tradição do verso, do metro e da forma fixa (o soneto decassílabo, o hai-cai), explorando em seu trabalho tanto os temas metafísico-existenciais quanto os sociais e contingentes. O poeta é, segundo Domício Proença Filho, “Cultor de uma poesia inquietamente multifacetada, marcadamente original, feita de imagens e ritmos múltiplos [...]” (PROENÇA FILHO, 2006, p.17), cujo *modus operandi* pode ser flagrado no poema abaixo, de rara beleza e concisão construtivo-polissêmica:

“Orfeu”

dilacerado  
(pelas trácias  
do tempo)  
o arco arcaico do meu peito

no entanto  
se retesa  
e soa

outra vez  
(noutra voz)  
vário

no leito  
do canto  
que não cessa  
visionário

(ESPÍNOLA, 2006, p.49).

O poema, ainda que em curtos versos livres e brancos, é vincado pelo rigor construtivo e pela intensa sonoridade, cujo apoio aliterativo está nas sibilantes (“s”, “ss”, “c”, “z”) e na fricativa “v”, ao lado das assonâncias e rimas do “a” aberto, seguido de perto pelo “e” e pelo “o” também abertos. Dir-se-ia que as quatro estrofes de 4-3-3-4

versos se espelham e se abismam, pois se tem um quarteto, dois tercetos e novamente um quarteto, como a indicar o movimento do eu poético contemporâneo em direção à origem e ao mito. Por isso, a disposição estrófica leva a pensar que tal movimento é positivo, de filiação e de afirmação da voz poética atual em relação a seu modelo arquetípico, pois não se tem, no poema, a depreciação do mito de Orfeu e das coisas que lhe dizem respeito. Entretanto, seja dito que o texto, ao filiar-se à lendária tradição, faz questão de marcar sua diferença em relação ao modelo: assim, o poema, marcado pela síntese e pela concisão extremas, valoriza sobretudo o poeta e sua individualidade, e, por extensão, a fragmentada subjetividade lírica moderno-contemporânea e a configuração de um eu problemático (“vário”, dotado de “outra voz”, “visionário”), que, no entanto, ainda canta e escreve mesmo ameaçado “pelas trácias / do tempo”. A efusão da subjetividade problemática talvez destoe do rigor compositivo do texto, que por imposição moderna se quereria mais impessoal e ausente: entretanto, tal recuperação da voz que fala e de sua configuração no corpo e nos vários estratos significativos do poema tem sido uma recorrência importante na poesia mais atual.

A composição de Espínola, se nos reportamos ao ciclo mítico de Orfeu, valoriza o quarto mitema com que o caracterizei, pois parte da imagem da morte de Orfeu, esquartejado pelas bacantes da Trácia, para refletir acerca do poeta presente: como se sabe, Orfeu morto tem seus pedaços recolhidos por Apolo, mas sua cabeça, sempre cantando, é levada pela corrente do rio Hebro, atinge o mar e finalmente chega às praias da ilha de Lesbos, onde lhe rendem homenagens fúnebres e erguem monumentos em sua memória. Ora, o poeta presente também foi estraçalhado em sua integridade, pois tem “o arco arcaico do meu peito” “dilacerado” “pelas trácias / do tempo”, embora tal arco esteja tensionado e ressoando (“outra vez”, “noutra voz”, “vário”, “visionário”) “no leito / do canto / que não cessa”. O adjetivo “trácias” refere-se, no poema, à origem das bacantes que assassinaram violentamente Orfeu, mas é possível questionarmos, a partir da metáfora, que novas “trácias” são essas que subjugam e ameaçam a integridade do poeta e do poema, nos tempos sombrios que correm. Também é possível, pelo parentesco sonoro, lermos na expressão adjetiva e metafórica as “traças” e os “traços” do tempo, a marcar e a corroer a trajetória, a memória e a integridade do poema e do poeta. Os versos requerem ainda uma aproximação com o geral do poema de Geraldo Carneiro, uma vez que essas novas “trácias” (traças) a ameaçar contínua e

cotidianamente o poema e o poeta, e a constrangê-los, podem ser a sociedade massificada, a política eleitoreira, a degradação e o consumo acrítico do mito, a corrosão dos valores. Num caso como no outro, a palavra de ordem é “resistência” (pensemos em Alfredo Bosi), seja aderindo irônica e falsamente à futilidade vã da sociedade atual (Carneiro), seja afastando-se dela e compondo poemas de requintada e elevada carpintaria (Espínola).

Enfim, na estrutura do poema de Espínola os versos “(pelas trácias / do tempo)” estão entre parênteses (primeira estrofe), bem como a fala do poeta atual, “(noutra voz)” (terceira estrofe), como a indicar que o trabalho das trácias (das traças) e do poeta são similares, pois calcados na transformação ritual, na prática intertextual, no aproveitamento dos vários palimpsestos da cultura, na corrosão dos cacos e restos da tradição. Com isto, a composição de Espínola é perpassada por requintado matiz metapoético e metalinguístico, que então a insere numa tradição mais reflexiva, artesanal e cerebral da poesia moderno-contemporânea, diferente daquela abraçada por Geraldo Carneiro, poeta talvez mais instintivo e mais inspirado.

O paulista Rodrigo Petronio, nascido em 1975, é o mais jovem dos três poetas que aqui se perfilam ao lado de Orfeu: formado em Letras Clássicas e Vernáculas pela USP, Petronio estreou em 2000, com *História natural*, ao qual se seguiram *Pedra de luz* (2005) e *Venho de um país selvagem* (2009). Sua pequena mas densa obra chama a atenção, entre outros motivos, pelo sólido conhecimento poético e filosófico do autor, pelo manejo das formas tradicionais, das formas livres e dos ritmos da poesia em vernáculo, pela busca esmerada do sagrado e de suas manifestações simbólicas, pela requintada ejaculação barroco-surrealista de imagens que alimenta seu trabalho, pela recusa da velha razão cartesiana e pelo cansaço da novidade vanguardeira a qualquer custo. Do último livro de Petronio (composto por poemas mais curtos do que o anterior, *Pedra de luz*), pincemos o declaradamente órfico

“Não conheço teu corpo: habito tua voz”

Não conheço teu corpo: habito tua voz.  
A noite é um som de galhos e se quebra.  
Desperta o minério. Sonha alada dentro do cristal.  
Abriga nossas faces. Desfaz toda distância.  
Suprime o espaço que vai da ideia à treva.  
Clareira e vazante. Esta foz nos precede.

A água gera uma água inaugural em sua taça.  
 És tu, pedra enredada entre as mãos das ervas.  
 Onde esculpo teu rosto feito de carícia e tempo.  
 Aqui vivemos o despertar da carne, presa e pétala.  
 Iluminados irrigamos estas árvores, somos sua linfa.  
 A madrugada tranquila, verde tergal, sonho aberto  
 Verga-se sobre os confins de nossos corpos e das éguas que  
     movem a Terra.  
 Sorvidos em um movimento puro, ela nos rega.  
 Assim a eternidade se entrelaça em nós.  
 Assim a plenitude não nos basta:  
 Animais, extraímos luz da luz na selva.  
     (PETRONIO, 2009, p.50).

O poema também é construído em longos versos livres e brancos e em estrofe única de rimas ocasionais (toantes), como o de Carneiro, mas se está muito longe da cosmovisão que embasa a poesia do “marginal” mineiro-carioca. E se está também muito distante do rigoroso e cerebral processo construtivo de Espínola, pois o poema de Petronio, ao primar pelo acúmulo de imagens e pelo esmero rítmico-semântico de cada verso em particular (em detrimento do todo do texto, cuja compreensão fica comprometida), explora amiúde um símbolo que lhe é caro (a água; aqui de permeio com a terra e a noite). Já no primeiro verso do poema, a declaração peremptória “Não conheço teu corpo: habito tua voz.” merece três considerações: a) revela que se está no terreno do mito (e, como já disse Fernando Pessoa, “O mito é o nada que é tudo.” – PESSOA, 1998, p.23), daí a impossibilidade de dar-lhe um corpo ou de re-conhecer-lhe qualquer materialidade – a não ser o simbólico corpo-água de Orfeu, sempre vário e sempre sujeito à metamorfose proteica; b) liga a poesia ao mito, pois ambos agem como fundação e explicação do mundo; c) procede à filiação do próprio poeta que fala a Orfeu, pois é pela voz, pelo canto, pela poesia que é possível estabelecer, renovar e manter a ancestral relação. Além disso, o poema representa, claramente, uma adesão incondicional do artista aos princípios do Orfismo místico-religioso, sob o primado de Dioniso, ao contrário dos outros dois poemas, que se perfazem como exemplos do orfismo mítico-poético mais estrito. Enfim, o poema de Petronio aproxima-se de certa tradição da lírica luso-brasileira preocupada com o sagrado e o sublime e com a exploração, no verso, dos movimentos amplos da alma e da busca metafísica, calcados em forte imagética de herança surrealista – ou barroco-surrealista, como já se afirmou: assim, não é estranho ao jovem poeta o trabalho de Foed Castro Chamma, Dora Ferreira

da Silva, Murilo Mendes, Jorge de Lima, Roberto Piva ou Claudio Willer, entre nós, ou de portugueses como Herberto Helder e António Ramos Rosa.

À guisa de conclusão, registre-se que a obra em progresso dos três poetas, Geraldo Carneiro, Adriano Espínola e Rodrigo Petronio, irmana-se ao recuperar, para a nossa contemporaneidade esfacelada, os restos do também esquartejado Orfeu, que por isso permanece como representação simbólica válida de nosso próprio tempo. Por outro lado, o tratamento sintático e rítmico-semântico que os três conferem a seus poemas é muito diferente, o que poderia nos levar a refletir, apesar do risco da generalização, que as três maneiras perfariam três modos básicos da poesia brasileira mais contemporânea, na perspectiva, por exemplo, de um Domício Proença Filho. Contudo, como este é um ensaio também em progresso, de aproximação da obra dos três poetas, é mister que consideremos, apenas, que os três parecem muito preocupados com o tratamento pessoal do **verso**, para além desta ou daquela tendência dominante, e para além de uma concepção escolar ou periodológica de verso e metrificação. Quer-se dizer que, sendo o verso o esteio básico da poesia lírica (em forma fixa ou livremente construída), está-se ainda sob o efeito daquela *crise de vers* depreendida por Mallarmé em 1897: crise esta não superada pelo Concretismo e pela chamada poesia visual-experimental, mas que continua a nutrir os poetas mais interessantes de nossa época. E nada mais significativo, para estes, do que problematizar o próprio patrono da Lírica (o digníssimo Orfeu) na crise e na crítica que o verso instaura e re-instaura a cada novo poema.

#### REFERÊNCIAS

- BERNABÉ, A.; CASADESÚS, F. (Coords.). **Orfeo y la tradición órfica: un reencuentro**. Madrid: Akal, 2008 (2 v.).
- BOSI, A. Poesia resistência. In: \_\_\_\_\_. **O ser e o tempo da poesia**. São Paulo: Cultrix, 1997. p.139-192.
- BRANDÃO, J. J. L. O orfismo no mundo helenístico. In: CARVALHO, S. M. S. (Org.). **Orfeu, orfismo e viagens a mundos paralelos**. São Paulo: UNESP, 1990. p.25-34.
- BRUNEL, P. (Org.). **Dicionário de mitos literários**. 4.ed. Rio de Janeiro: J. Olympio, 2005.
- CABAÑAS, P. **El mito de Orfeo en la literatura española**. Madrid: Consejo Superior de Investigaciones Científicas, 1948.

- CARNEIRO, G. **Balada do impostor**. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- ESPÍNOLA, A. **Praia provisória**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.
- GAMA KURY, M. da. **Dicionário de mitologia grega e romana**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1990.
- GAZZINELLI, G. G. (Org. e trad.). **Fragmentos órficos**. Belo Horizonte: UFMG, 2007.
- GRIMAL, P. **A mitologia grega**. São Paulo: Brasiliense, 1983.
- HOLLANDA, H. B. de. **26 poetas hoje**. Rio de Janeiro: Labor, 1976.
- [ORFEU]. **Argonáuticas órficas. Himnos órficos**. Introducciones, traducciones y notas de Miguel Periago Lorente. Madrid: Gredos, 1987. p.63-247 (Biblioteca Clásica Gredos, 104).
- PESSOA, F. **Mensagem**. Organização Fernando Cabral Martins. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.
- PETRONIO, R. **Venho de um país selvagem**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.
- PIRES, A. D. O obscuro e 'renomado Orfeu' & problemas iniciais do orfismo. In: VOLOBUEF, K. (Org.). **Anais do I Colóquio Vertentes do Fantástico na Literatura** [2009]. Araraquara, SP: Laboratório Editorial, 2009. p.341-368.
- PROENÇA FILHO, D. Poesia brasileira contemporânea: multiplicidade e dispersão. In: \_\_\_\_\_. (Org.). **Concerto a quatro vozes**: Adriano Espínola, Antonio Cícero, Marco Lucchesi, Salgado Maranhão. Rio de Janeiro/São Paulo: Record, 2006. p.7-18.
- RIFFATERRE, H. B. **L'Orphisme dans la poésie romantique**. Paris: Nizet, 1970.

Artigo recebido em 21/06/2011

Aceito para publicação em 02/08/2011

**‘O ESPELHO PERVERSO DO POETA’<sup>19</sup>:**

**A poesia de Donizete Galvão em *O homem inacabado***

**‘THE POET’S CRUEL MIRROR’:**

**Donizete Galvão’s poetry in *O homem inacabado* (*Unfinished man*)**

Audrey Castañón de MATTOS<sup>20</sup>

Márcia Valéria Zamboni GOBBI<sup>21</sup>

**RESUMO:** O homem que adentrou o século XXI é um homem fragmentado, dividido entre as milhares de possibilidades de sua época e suas amarras históricas, como o trabalho, a velhice, a dor. É um homem em constante processo de conhecimento e de construção de si mesmo. Por meio de uma série de relações intertextuais e do encadeamento quase vertiginoso de ideias e imagens, *O homem inacabado*, de Donizete Galvão, procura apreender esse homem. O objetivo deste artigo é analisar como as infindáveis relações suscitadas pelos poemas quebram a linearidade da leitura, ao modo do hiperlink na internet, e reproduzem, em certa medida, o mosaico de sentidos que o homem é capaz de gerar em sua forma atomizada de relacionar-se com o mundo.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia brasileira contemporânea; Donizete Galvão; Relações intertextuais.

**ABSTRACT:** *The person who entered the 21st century is a fragmented one, divided among thousands of possibilities of their age and their historical constraints, such as labor, old age, pain. This is a person who is in an ongoing process, both of self-knowledge and self-construction. Through a series of intertextual relations and an almost giddy concatenation of ideas and images, Donizete Galvão’s O homem inacabado (Unfinished man) tries to work this person out. This paper aims to analyze how the endless relations raised by the poems break the linearity of reading, as hyperlinks on the Internet do, and reproduce, to some extent, the mosaic of meanings that a person is able to generate in their fragmentary way of relating to the world.*

<sup>19</sup> A expressão é do próprio Donizete Galvão, utilizada em seu “desabafo” “O poeta em pânico”, posfácio da primeira edição de *Do silêncio da pedra*, da editora Arte pau-brasil.

<sup>20</sup> Mestranda. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Araraquara – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil – [audreymattos@hotmail.com](mailto:audreymattos@hotmail.com)

<sup>21</sup> Orientadora. Departamento de Literatura. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários – Faculdade de Ciências e Letras – Universidade Estadual Paulista (UNESP), *campus* de Araraquara – CEP 14800-901 – Araraquara – SP – Brasil – [mvzg@fclar.unesp.br](mailto:mvzg@fclar.unesp.br)

*KEYWORDS: Brazilian contemporary poetry; Donizete Galvão; Intertextuality.*

“Mudo”

há um limite  
na língua dos homens  
quando nenhuma palavra  
traduz o tormento  
somente grito  
gemido  
uivo  
corte  
ferimento  
podem dizer  
o que não tem  
cabimento

Donizete GALVÃO (2010, p. 27).

## **Introdução**

Em seu livro de 2010 – *O homem inacabado* – Donizete Galvão, poeta mineiro de Borda da Mata, volta a apontar seu “espelho perverso” para a alma humana, como já havia feito em *A carne e o tempo* (1997), demonstrando que não há como falar da viagem do corpo através do tempo (ou seria o contrário?) sem que se deixem, ao menos, entrever os carunchos da alma:

“Depois da queda”

Memória do paraíso  
não tenho não.  
Lembro-me da dor.  
Da vergonha.  
Do desgosto.  
Da gota de suor  
pingando do rosto.

(GALVÃO, 1997, p. 39).

O poema acima, aparentemente focado na materialidade do corpo (queda, dor, gota de suor) ao abordar a memória – evidência da passagem do tempo – exprime a relação entre corpo e alma (a memória é o elo entre ambos) e mostra o dilaceramento da

última, marcado, no poema, pela dor, pela vergonha e pelo desgosto. O título, seguido do primeiro verso, evoca o mito bíblico da expulsão do ser humano do paraíso. O fim da unidade com Deus marca o início da luta pela sobrevivência (a gota de suor pingando do rosto) e as conseqüentes chagas da alma.

A tríade corpo-tempo-alma está presente, de modo geral, em grande parte da produção de Donizete Galvão, mesmo nos poemas de *Ruminações* (1999), que têm uma orientação mais concreta por cantarem o cotidiano e os objetos da vida rural. “Escoiceados”, poema de abertura do livro, é um de vários exemplos. Embora se fixe na materialidade do burro – sua cor, seu trote – ou dos corpos de pai e filho que o montavam – “dor nas costelas”, “joelhos esfolados” – é um canto sobre a alma que se exprime tanto pela relação entre pai e filho como pelas marcas deixadas em ambos pela passagem do tempo: “Meu pai e eu. / Os dois/ nunca subimos / na vida.” O recurso gráfico destes últimos versos salienta o escoar do tempo, como a areia na ampulheta que se afunila à medida em que acaba, e acentua a sensação do eu-lírico (aquilo que lhe vai na alma) de finitude da vida:

Meu pai e eu.  
O dois  
nunca subimos  
na vida.

(GALVÃO, 1999, p. 15).

Em *O homem inacabado* Galvão volta a abordar o tema por meio de um amplo diálogo com a mitologia, a música, a pintura, a literatura. No nível interno os poemas constantemente se remetem uns aos outros, seja por abordarem o mesmo tema ou por comungarem o mesmo elemento intertextual. Há um encadeamento vertiginoso de ideias e imagens que fazem desta uma poesia culta e apenas aparentemente singela.

A estrutura do livro reflete as complexas relações entre os homens e entre eles e o mundo, pois recria, pelo artifício da intertextualidade, a forma multifacetada como o próprio homem se liga ao mundo, pelo viés da religião, do trabalho, das relações interpessoais. Esse homem que, “preso no círculo da repetição / morre um pouco / ao fim de cada dia” (GALVÃO, 2010, p. 50) é o mesmo que vive em trânsito, tem sua guerra íntima e sua “desavença com o mundo” (GALVÃO, 2010, p. 53). Note-se que é com antíteses que este homem é cantado. O círculo da repetição, embora motivo de

enfado e de envenenamento por tédio, é também o círculo das relações humanas, a forma como o homem atualiza seus mitos, suas crenças e revê o seu estar no mundo.

Jaa Torrano (1992, p. 20), que fez um interessante estudo sobre a *Teogonia*, de Hesíodo, afirma que “o maior encanto da poesia reside no seu poder de instaurar uma realidade própria a ela, de iluminar um mundo que sem ela não existiria” e que este mundo instaurado pela poesia “é o **próprio** mundo”.

Pois é o próprio mundo que se vê cantado nas páginas deste *O homem inacabado*. Dissemos que o poeta aponta seu espelho perverso para a alma humana. Sim, porque ele lhe desnuda não apenas os sofrimentos, mas, acima de tudo, as frustrações. A frustração é a pedra no meio do caminho que se tenta ignorar. O leitor deste livro se vê obrigado a encará-la, ainda que a tarefa tenha um sabor algo amargo.

Há, entretanto, uma beleza comovente nos versos desta obra de Donizete Galvão, um encantamento produzido pelo reflexo de seu espelho. É que “a dor pode ser bela. E parece que estamos destinados à beleza” (ALVES, 1988, p. 18).

Esse duplo mundo revelado pela poesia de *O homem inacabado* – o “mundo mudo”, que sem ela não existiria, e o “mundo mundo” – desperta sentimentos contraditórios, pois, enquanto acalanta, fragiliza; enquanto encanta, choca. Os versos de “Dupla realidade” abaixo reproduzidos traduzem esta experiência:

apartado de ti  
                               esse outro recebe  
 a lufada de esgoto  
 vinda do rio  
                               com suas águas de chumbo  
 no trem, cerra os olhos  
 para que a visão crua  
                               não o fira  
 mais do que já foi ferido  
                               vaga por calçadas  
 e busca nos muros motivos  
                               para essa errância  
 que não encontra repouso  
 consulta na *obscura religião dos pássaros*  
 a razão para cantar com contentamento  
 [...]

(GALVÃO, 2010, p. 46-47).

## 1. Desvendando o homem inacabado: trajetos de leitura

A sensação de provisoriedade e a consciência de fragmentação com que o homem cidadão adentrou a modernidade são o *Leitmotiv* dos poemas de *O homem inacabado*. Estilhaçado, dividido, provisório, o homem cantado por Donizete Galvão neste seu último trabalho persegue uma unidade, embora pressinta que a busca é vã. Não obstante, é essa procura infinda que o torna um ser em constante processo de construção de si mesmo.

Em um interessante trabalho de adequação entre forma e conteúdo, a forma como os poemas levam o leitor a produzir múltiplas relações de sentido procura captar o modo como tal homem se relaciona com o mundo.

Há um trajeto de leitura mais ou menos pronto, pois o livro reúne uma série de imagens e ideias que congregam grupos de poemas em torno de um eixo temático: o trabalho, a escuridão, a insônia, a velhice, a efemeridade da vida. Cada eixo temático, entretanto, não constitui um núcleo isolado: os poemas se remetem uns aos outros pela associação de imagens ou de ideias. O recurso da intertextualidade, neste livro, funciona à maneira dos *hyperlinks* na internet, quebrando a linearidade da leitura ao remeter tanto a hipotextos quanto a hipertextos<sup>22</sup>, de modo que o percurso do leitor é construído por sentidos desvendados a cada poema.

As ilustrações do artista plástico Rogério Barbosa e a epígrafe na abertura do livro, retirada dos *Cadernos de João*, de Aníbal Machado, são os eixos em torno dos quais o projeto temático se erige e a partir dos quais se desenvolve.

As imagens de Rogério Barbosa assemelham-se a radiografias, como se fossem tentativas de captar o interior de algo, do homem talvez. Difusas, porém, tais “radiografias” apresentam um “interior” desconcertante, impossível de ser traduzido ao simples olhar, porque fragmentário e confuso. Como talvez seja a alma desse homem em construção de que falam os poemas de *O homem inacabado*.

A epígrafe revela dois componentes primordiais do livro – sua temática e a forte relação com a obra de onde foi extraída, os *Cadernos de João*, de Aníbal Machado: “A metade que parecia dele ficou a esperar a outra, que se forjava na cidade dividida. Não conseguia juntá-las.” (MACHADO apud GALVÃO, 2010, p. 3).

Por meio dela o leitor é atraído para um jogo intertextual no qual imagens recorrentes na obra de Aníbal Machado se repetem nos poemas de Donizete Galvão e

---

<sup>22</sup> Chamamos de hipertexto, neste artigo, exclusivamente as remissões internas, entre os poemas do próprio livro.

são exploradas de maneira a se ligarem a outras imagens e ideias, esboçando o homem em construção que o poeta pretende mostrar.

Sinaliza, ainda, duas outras características marcantes de *O homem inacabado*: a desorientação do leitor diante da quebra de linearidade da leitura (a descontinuidade é um atributo dos *Cadernos*) que o chama a tecer seu próprio percurso de significações por meio das ligações internas (remissão a poemas do próprio livro) ou externas (outras obras do autor, outros autores ou outras formas de arte, como a música, a pintura e a fotografia). O trecho também resgata o mito platônico da separação do homem em duas metades que se buscariam durante toda a vida, o que aponta tanto para a temática abordada no livro, a da incompletude do ser humano, quanto para o diálogo, que também caracteriza estes poemas, entre a arte contemporânea e elementos da tradição clássica.

A forte presença de elementos dos *Cadernos de João* está associada ao desenvolvimento do eixo temático do livro. A inspiração em determinadas passagens é, algumas vezes, explícita, como a identificação entre o “homem inacabado” de Donizete Galvão e o “Homem em preparativos”, de Aníbal Machado, homem esse que vive amontoando, renovando, corrigindo, experimentando, caindo e se aprimorando; que se quer jamais inaugurado e cujo pavor é “a viagem concluída, a coisa acabada” (MACHADO, 1994, p. 39).

“Fachada”, de *O homem inacabado*, é um diálogo aberto com “O homem e sua fachada”, dos *Cadernos de João*. No poema de Aníbal Machado o processo de auto-conhecimento e de auto-construção é comparado à construção de uma fachada, obra a que o homem dedica todo o tempo de sua vida, sem, no entanto, jamais concluí-la. O poema de Donizete Galvão é uma resposta a essa reflexão. Entretanto, embora ambos os autores coincidam na metáfora da fachada, os dois poemas são antitéticos na medida em que confrontam de um lado, a esperança (o poema de Aníbal) e, de outro, o pessimismo definitivo.

Vejamos como, em Aníbal, o trabalho de construção da fachada, embora possa ser aborrecido, por ser infundável, é desejado pelo eu-lírico que até solicita mais tempo para dedicar-se a ele, apesar da enorme dedicação que lhe custa. Em Aníbal há, ainda, a esperança de sublimação da obra, ao passo que em Galvão todo o trabalho resulta inútil, pois o estado de incompletude acompanha o homem até a sua morte.

“O homem e sua fachada”

Toda a vida **venho reclamando a prorrogação do prazo** para terminar a minha fachada. Não querem atender-me. Nem sei mais o que alegar.

Terminar da noite para o dia, não posso. Mas também **é aborrecido ficar sempre atrás de andaimes** e caminhar para a morte antes de concluir-se a construção.

Ninguém se espantará se eu confessar que talvez não termine nunca a minha fachada. **Tenho adotado diferentes modelos.** Mas logo me aborreço e passo para outro.

[...]

Vou trabalhando nela como posso, dia e noite. Com certa demora, pois há sempre pequenos incidentes. [...]

Mas não desanimo. Minha paciência é grande. Vão ver depois **que esplêndida fachada vai ser a minha.**

(MACHADO, 1994, p. 34, grifos nossos).

“Fachada”

Logo **vai terminar o prazo**

para o homem construir sua fachada.

**Ele continua em andaimes.**

Provisório.

**Exibe máscaras cambiantes.**

Sua face inconclusa,

sustentada por ferragens,

parece esconder que,

em todos esses anos de obra,

ergueram-se inúteis plataformas

**para edificar um escombros.**

(GALVÃO, 2010, p. 9, grifos nossos).

Os trechos destacados mostram a postura marcadamente pessimista do eu-lírico dos versos de Donizete Galvão frente à esperança mal dissimulada do poema de Aníbal, no qual é possível sonhar com a prorrogação do prazo de construção da fachada – a própria vida. Em “Fachada” esse prazo caminha inexoravelmente para o fim. Enquanto isso, o homem **continua** no aborrecido andaime, nada mudou; suspenso em sua provisoriamente, ele termina seus dias isolado e desprotegido – esse sentimento é marcado graficamente pela posição do quarto verso, deslocado em relação aos demais. O homem de Galvão exibe máscaras, enquanto o de Aníbal substitui modelos para fugir ao aborrecimento. O primeiro não é verdadeiro nem consigo mesmo – a fachada que acredita poder tornar esplêndida não passa, ao final das contas, de um escombros.

Outros mecanismos, como a referência explícita, denotam a presença das reflexões dos *Cadernos de João* em *O homem inacabado*. É o caso do “Poeminha para Aníbal Machado”, o qual, além da evocação presente no título, procura reproduzir a aura de mistério característica de diversos fragmentos dos *Cadernos*.

Há ainda o poema “Arquitetura da insônia”, claramente inspirado em “Topografia da insônia”, também integrante dos *Cadernos*. O diálogo entre ambos é instigante, na medida em que se realiza também na esfera formal. “Arquitetura da insônia”, de Galvão, compara o desgastante estado de vigília do insone ao trabalho do poeta artesão. Para descrever, em “Topografia”, o duelo entre a consciência do insone e seu desejo de se entregar ao sono, Aníbal faz uso da “exploração do conteúdo semântico das palavras e de suas possibilidades combinatórias” (ARRUDA, 1992, p. 145<sup>23</sup> apud COELHO, 2009, p. 36), artifício igualmente explorado por Galvão, que faz de “Arquitetura da insônia” uma espécie de arte poética.

Nos dois trabalhos há uma abundância de metáforas para descrever o estado indesejado de vigília como um campo de batalha em que o insone tenta vencer a profusão desorganizada de ideias que avassalam seus pensamentos. Em Galvão tem-se “a palavra perdida” “mergulhada no caos, / sem eixo, sem direção” (2010, p. 32). Em Aníbal as ideias fazem “reuniões à entrada e saída do sono”; “cochicham, brigam, repetem mil vezes coisinhas do dia” e, não satisfeitas em perturbar o sono do poeta, o obrigam a “tomar parte na discussão.” (MACHADO, 1994, p. 96). Em ambos os textos, essas ideias noturnas nunca são palpáveis, não se mostram em sua plenitude, por isso são perturbadoras e reduzem o eu-lírico a um estado de derrota: “A cidade surge sob fumaças / e o insone reconta **detritos**” (GALVÃO, 2010, p. 32, grifo nosso).

“Topografia da insônia”

Como dormir – se ainda existem, acumulados a meu lado,  
montes e montes de **bagaços** da vida esperando hora para serem  
incinerados?

[...]

Oh, como conseguir a unidade em meu ser? Como pacificar a minha  
federação?

(MACHADO, 1994, p. 95; 97, grifo nosso).

---

<sup>23</sup> ARRUDA, A. L. N. *A interpenetração dos recursos léxicos e sintáticos em João Ternura*. Dissertação de mestrado. FFLCH-USP, 1992.



como as rodas de um carro  
encravado na lama.  
(GALVÃO, 2010, p. 10).

Aqui também há abundância de metáforas, como a associação entre a luta com o colchão ou a busca de posição na cama e a luta do homem no seu dia-a-dia; assim, o sono seria representativo do prêmio a que todos deveriam ter direito após um dia (ou uma vida) de lutas. O não dormir, neste contexto metafórico, sintetiza, portanto, a sensação de inutilidade da vida tal como é estruturada na sociedade moderna, principalmente nas grandes cidades, e de incompletude do homem diante da constatação de que seus esforços não vão além de mantê-lo vivo para que possa executar a jornada do dia seguinte, como mostram os versos deste outro poema:

“A preparação do próximo dia”

O próximo dia,  
ainda que não esteja pronto,  
já lateja nas têmeoras  
[...]  
Mesmo que seu nódulo  
de sólida amargura  
ainda não esteja concluído  
[...]  
Prova que, embora indesejada,  
a segunda-feira virá  
nos cegar como havia prometido.  
(GALVÃO, 2010, p. 58).

O próximo dia “lateja nas têmeoras” e é “indesejado”, mas o homem não tem saída. Ele “gira em falso” assim como rodas na lama e vive assombrado (“o olho desconfiado”) com a possibilidade de que as coisas piorem e se agarra tenazmente àquilo que já possui e que imagina que é o máximo que pode suportar (o medo do trabalho dobrado).

Nos jogos intertextuais se realiza a complexa arquitetura de *O homem inacabado*. Há um sistema dialógico que ora remete o leitor para o interior do próprio livro, ora para seu exterior. Esse imbricado diálogo independe da ordem em que os poemas sejam lidos. Avanços e retrocessos na leitura são motivados a todo o momento. Em “Relento” (p. 14), por exemplo, o “pensamento gira como um disco riscado” dialogando abertamente com “Desajeito”, em que o pensamento “gira em falso / como

as rodas de um carro” (p. 10). “Relento” remete, ainda, embora sutilmente, ao poema “José” de Carlos Drummond de Andrade (2002, p. 30-32), pois em ambos a agonia do homem moderno é traduzida em ausências e parece jamais atingir seu fim. Enquanto em “Relento” “**ninguém** ouve o gemido / **ninguém** rompe a solidão feroz” daquele homem “no desamparo da queda”, o José de Drummond (2002, p. 31-32) está “**sem** mulher” e “**sem** carinho”. Embora José seja duro e continue sua marcha mesmo sem saber para onde, enquanto o homem de “Relento” é “minado pelo cansaço” e “deita o corpo gasto” na terra, para ambos o trajeto é “interminável”. E se José morresse? – “Mas você não morre, / você é duro, José!” (ANDRADE, 2002, p. 32). Não morre porque “ainda não chegou a hora do repouso” (GALVÃO, 2010, p. 14).

A remissão a “José” abre novas possibilidades de leitura, como a identificação da temática do livro com outros versos de Drummond: “o mundo não vale o mundo” [...] / “o mundo, meu bem, não vale à pena” [...] / “O mundo não tem sentido” (ANDRADE, 2002, p. 271-272).

## 2. Intertextos: relações com o mundo

Em seu artigo “Mares pequenos – Mares grandes”, Rubem Alves (1988, p. 14), comenta que o leitor de histórias encantadas busca não uma cópia do mundo, mas “as configurações delineadas pelas bordas dos intervalos”, assim como nos desenhos de Escher.

Tal assertiva parece-nos perfeitamente aplicável também à leitura de poesia, já que o encantamento de um poema reside não naquilo que se vê, mas naquilo que se consegue entrever. A comparação com os desenhos de Escher é muito feliz, pois traduz o encantamento do observador diante da descoberta da figura escondida nos contornos daquela que primeiro lhe salta aos olhos e da nitidez de que se reveste enquanto a primeira, a que parecia única, passa por um processo de apagamento até que não se consegue mais olhar o desenho e ignorar o que ele esconde. Nos trabalhos de Escher também é comum a negação do ponto de fuga, o que desorienta o olhar do observador, acostumado a ser direcionado pelas linhas de convergência da figura. É uma desorientação pela qual o leitor de poesia também passa: não há um caminho pronto e seguro a ser trilhado, um significado unívoco em cada verso. Pelo contrário, é preciso

ler e reler e, tal qual diante de um quadro de Picasso, encontrar os pontos de vista de onde se possa melhor admirar o poema.

A poesia de *O homem inacabado* segue a tendência expressionista de desafiar o leitor a ver além da imagem primeira. Em “*Via Mala*”, por exemplo, a menção ao caminho tortuoso, perigoso, estabelece, *a priori*, a relação com o sofrimento humano no percurso pela vida. Há um exagero de imagens que enfatizam esse sofrimento. Por outro lado, em uma leitura metalinguística, perfeitamente possível, “*Via Mala*” refere-se ao trabalho daquele leitor que se sente diante do poema como diante de um desenho de Escher ou de um quadro de Picasso; esse leitor que

Entra na fenda,  
vai entre as brenhas [do poema],  
tateia a pedra fria,  
vagueia entre frestas,  
limos e arestas.  
[...]  
Segue pela *Via Mala*,  
vento e chuva na face,  
**zozzo pela fala**  
**que os abismos lhe sopram.**  
(GALVÃO, 2010, p. 23, grifo nosso).

“*Via Mala*” reflete o espírito geral deste livro que, desde o início, institui o leitor como um explorador de sentidos, agradavelmente perdido num labirinto em que um verso, às vezes uma palavra, converte-se em fio de Ariadne e redireciona o trajeto da leitura.

Já comentamos que este é um livro repleto de relações intertextuais que estabelecem uma leitura multilinear. A partir de agora pretendemos nos deter com mais vagar no que chamaremos de “pontos de contato” entre a poesia de Galvão e o mundo.

Nosso ponto de partida para analisar mais detidamente este aspecto será, embora pareça contraditório ao próprio espírito do livro (a multilinearidade), o primeiro poema, “Para Evgen Bavcar”, que possui uma série de conexões internas e externas as quais possibilitam o contato, sob o ponto de vista da poesia, entre o leitor e os “fatos” do mundo, como o trabalho, o envelhecimento, as artes.

O título-dedicatória ao fotógrafo cego (Bavcar) é claramente uma menção ao paradigma da percepção – subvertido por Bavcar – segundo o qual há os que veem e os que não veem. O diálogo estabelecido entre esta referência e a tarefa da própria poesia é

muito produtivo, basta retomarmos as palavras de Torrano (1992, p. 20), segundo as quais a poesia **ilumina** um mundo “que sem ela não existiria”, ou, ainda, mencionarmos uma pequena passagem dos *Cadernos de João*: “poeta, recuperador da presença perdida...” (MACHADO, 1994, p. 18).

Para que se ilumine esse mundo invisível é preciso que se assuma uma postura diferenciada de **olhar** ou de **sentir**, como querem os versos de “As garrafas”, um dos hipertextos abrigados no primeiro poema de *O homem inacabado*:

Um modo de olhar  
as coisas sem o foco fixo  
da fotografia  
e da filosofia da mentira.  
Um modo de olhar  
As coisas com sua irradiação:  
A ênfase de asas irisadas.  
[...]  
(GALVÃO, 2010, p. 41).

O poema acima, por sua vez, permite pelo menos outros dois trajetos de leitura. Um desses trajetos remete a um poema do livro *Ruminações*, também de Galvão. Trata-se da segunda parte dos “Poemas do Caraça”, em que se aborda a necessidade de se descobrir outra essência das coisas, ir além do olhar viciado com que contemplamos o mundo:

A geografia muda  
e sua escritura que nos incita  
a buscar **palavras que revelem  
a aspereza da alma**  
[...]  
A geografia cega  
não se deixa captar  
pela mentira das fotos  
que multiplicam suas imagens.  
Ignora o olhar dos viajantes.  
(GALVÃO, 1999, p. 37).

Nos três últimos versos do trecho transcrito de “As garrafas” a menção ao “modo de olhar as coisas com sua irradiação” lembra o trabalho de Evgen Bavcar e sua forma de captar e eternizar imagens que nunca viu, devolvendo o leitor ao primeiro poema do livro, no qual a referência ao “anjo distraído de Klee” (GALVÃO, 2010, p. 7)

explicita a ligação entre os olhares (diferenciados) que Bavcar e Paul Klee direcionam ao mundo. Ao cantarem corpos “incompletos”, “mutilados”, “feridos” ou “colhidos na engrenagem produtora de ruínas”, os versos de Galvão (2010, p. 7) transportam para as palavras o universo fragmentário e distorcido de Klee e o mundo invisível de Bavcar, reafirmando o diálogo entre poesia e imagem.

Os poemas “Um artista do corpo”, “A aparição dos objetos” ou “Atravessar as coisas”, também de *O homem inacabado* (2010, p. 39, 40, 42), são explícitos em relação a esse diálogo e integram as ligações intertextuais internas (os hipertextos) abrigadas no poema dedicado a Bavcar. Transcrevemos, abaixo, alguns versos de “A aparição dos objetos”:

Tirar do ciclo da morte  
aquilo que tantos desprezam –  
restos, trapos, cordas,  
estrados de cama e roupas sujas –  
e fazer com que na tela  
nova realidade se revele.  
[...]

(GALVÃO, 2010, p. 40).

A referência a Klee funciona, ainda, como *link* para os poemas “Parque de Ídolos” e “Parque de Ídolos 2”, ambos do livro *A carne e o tempo* (1997). Além dos títulos homônimos à aquarela pintada por Klee em 1939, seus versos reproduzem o expressionismo do artista suíço: “Parque de ídolos”, por meio da exageração das imagens sobre o envelhecimento e o desejo carnal, “a fome da carne chega à exasperação.” (GALVÃO, 1997, p. 21); e “Parque de Ídolos 2” reconstitui o quadro de Klee pela via da linguagem escrita, acrescentando-lhe da subjetividade do eu-lírico: “fale-me desses íncubos desses anjos tortos desses seres que se desdobram desses demônios presos nos limites [...]” (GALVÃO, 1997, p. 22).

A temática de “Parque de Ídolos”, presente também em outros poemas do mesmo livro (*A carne e o tempo*), como “Retícula”, volta em *O homem inacabado*. É o desamparo pressentido pelo homem diante da sensação de que o corpo, finito, já não acompanha as potencialidades de sua mente, traduzidas em desejos os mais variados.

Em “O corpo desdobrado” o poeta mostra um homem “dividido / entre a aceitação da derrota / e a teia dos desejos / que ainda o enredam” (GALVÃO, 2010, p.

8). É o reflexo (perverso também) de um novo estar no mundo, pois, de acordo com o poeta, o homem velho (e feio) passa a sentir culpa ao contrapor sua velhice à juventude do Outro. Mais do que uma consciência do envelhecimento do corpo é a consciência tardia da finitude da vida e do desperdício do tempo que passou. O homem velho se culpa não por ser velho, mas por dar-se conta de que realmente não viveu; seu desejo de uma segunda chance é traduzido na inveja da juventude alheia:

[...]  
 é duplamente culpado  
 por ter gasto,  
**sem se dar conta**  
 sua quota de juventude  
 e invejar agora  
 o corpo  
     alheio.  
 (GALVÃO, 2010, p. 8, grifo nosso).

O uso do recurso gráfico de deslocamento do último verso sublinha a constatação de irreversibilidade da velhice; o corpo alheio – metáfora da segunda chance a que o homem almeja – não faz parte daquilo em que o homem se tornou, está fora de seu alcance.

O tema é tratado com irreverência no poema “Evocação a Príapo”, de *A carne e o tempo*, embora o descompasso entre corpo e desejo seja apontado com igual agudeza. Espécie de *priapeum*, o poema invoca o deus Príapo em favor da manutenção do vigor físico a despeito da idade avançada:

Evoé, deus Príapo.  
 [...]  
 Dê-nos gozos demorados  
 para que sejam esquecidas  
 rugas, manchas de pele,  
 bulas, farmácias e asilos  
 que nos oferta a velhice.  
 Livre-nos do mijo nas calças,  
 das quimioterapias e escleroses.  
 [...]  
 Insufle o sangue em nossas veias,  
 de forma tal que o músculo, sempre teso,  
 esteja a contento de nossas mulheres,  
 para que, exaustas e satisfeitas,  
 elas ignorem os moços que passam.  
 [...]

(GALVÃO, 1997, p. 27).

Apesar do tom de mofa o poema não consegue sufocar o presságio angustiante dos sofrimentos trazidos pela vetustez. Galvão subverte o caráter erótico-festivo dos *priapea* ao cantar, numa atmosfera pseudo brincalhona, a dor do homem diante da perda de sua virilidade, dor tão intensa que ele prefere a morte: “Quando chegar o enfado, /dê-nos o prêmio da morte limpa e **súbita**” (GALVÃO, 1997, p. 27, grifo nosso).

Em *O homem inacabado*, e na obra de Donizete Galvão de modo geral, viver é doer. Galvão não canta um **indivíduo** inacabado, mas um ser coletivo, que, de diferentes modos, compartilha uma espécie de dor universal, como se a vida fosse uma espécie de tragédia. De volta a *O homem inacabado* temos, no poema “Resposta”, a noção da antiguidade desta dor:

Na infância, o que se grava na carne permanece.

O sentimento de humilhação por se sentir

torto

fraco

desastrado

quatro-olhos.

Aprende-se a viver inacabado,  
a esconder, constrangido, o corpo  
nas penumbras.

Como querer que o homem velho,  
com sua parca energia já gasta,  
mude o registro consolidado?

Como querer que ande horas sob o sol  
e faça exercícios vigorosos  
como se fora um ginasta?

(GALVÃO, 2010, p. 29).

A sensação de isolamento – marcada, novamente, pelo recurso gráfico do deslocamento dos versos – acompanha o homem desde sempre. A atualização de elementos da tradição clássica para abordar esta temática é bastante significativa, pois ao mesmo tempo em que relaciona Vida à Tragédia, salienta o caráter ancestral do sofrimento humano diante das mesmas questões.

O poema “Filoctetes” (p. 11), para mencionar outro exemplo, fala de uma ferida aberta que jamais cicatriza e da dor – “empecilho” e “veneno” – cuja companhia ninguém quer. Tal dor refere-se antes ao banimento do guerreiro Filoctetes que à ferida

provocada pela serpente em seu pé; seu isolamento na ilha de Lemnos é uma metáfora, no poema, da condição humana, da sensação de solidão, da dor universal.

No poema “Nós e Filoctetes”, de *A carne e o tempo* (1997), essa metaforização é mais explícita do que no poema de *O homem inacabado*, onde se tem que ler nas entrelinhas. “Nós e Filoctetes”, longo poema ao estilo de Drummond, descreve um dia de lida na fazenda, as velhas rotinas, sob o ponto de vista do neto que observa e ajuda a avó. As imagens do poema são de comovente beleza plástica, suscitadas pela menção do entardecer, dos ruídos cotidianos, da chaleira no fogão de lenha. O menino presente a dor da avó em meio aos gestos mecânicos e presente que aquela dor faz parte de sua herança:

[...]  
 Nas conversas com o vento,  
 sabia que um dia abriria em mim  
 a mesma ferida que consigo trazia?

Nas súbitas aparições de santos,  
 antevia os mesmos pingos de melancolia,  
 impressos nas correntes dos genes,  
 a memória da dor gravada nos neurônios?

Seriam também meus os vincos de sua carne triste?

Se acaso soubesse disso, me avisaria  
 que nem pó de carvão, nem água boricada,  
 nem mesmo a visita do filho de Aquiles  
 fechariam a ferida que nós dois possuíamos?  
 (GALVÃO, 1997, p. 49).

No homem contemporâneo essa sensação dolorosa se potencializa. Diante de tantas escolhas a serem feitas, pesa-lhe mais a consciência de que não pode ter tudo – justamente por desejar ter e, mais ainda, por entender como justo que tenha tudo. Em meio às dicotomias do mundo moderno a mais atormentadora é aquela que divide o ser humano entre a necessidade de trabalhar para sobreviver e o desejo de ser livre. O mundo do trabalho é gerador de uma série de neuroses: alijar-se dele para ser livre é impossível, desde que no mundo capitalista a liberdade é um produto à venda; integrar-se implica em trilhar caminhos bifurcados que obrigam a escolhas fundamentais, como a carreira ou a família; o prazer ou o dinheiro. Quando perfeitamente integrado, o homem acostumado aos frutos de seu trabalho encara o pavor do desemprego iminente.

Esses sentimentos contraditórios e angustiantes são tema dos dois poemas abaixo, colocados lado a lado para que melhor sejam confrontados:

“Mística do trabalho”

O homem põe seu corpo  
no artefato que fabrica.  
Veias, suor e respiração  
a serviço da monotonia.  
O homem gasta seu tempo  
E o coloca dentro dos objetos.  
Preso no círculo da repetição  
morre um pouco  
ao fim de cada dia.  
(GALVÃO, 2010, p. 50).

“Desemprego”

Um susto.  
Próximo à catraca do metrô  
um homem se vê, de súbito,  
batendo as mãos  
nos bolsos em busca  
do crachá.  
(GALVÃO, 2010, p. 54).

Por isso, o envelhecimento é causa de tanto sofrimento. Mais que a decrepitude do corpo o homem lamenta a consciência pujante de que a existência não tem sentido. Esse sentimento está relacionado também com o trabalho, pois na velhice se é obrigado a confrontar ou a aposentadoria – como viver depois dela se todo o sentido estava no trabalho? – ou a constatação de que o mundo caminhou mais rápido do que se pôde acompanhar e que já não se tem serventia. “Depreciação” (GALVÃO, 2010, p. 55) é um poema que constata essa crise e remete aos versos de “Fora de linha”, do livro *Ruminações* (GALVÃO, 1999, p. 61). Abaixo, os dois poemas. O grifo é nosso.

“Depreciação”

De hoje em diante  
não irás ganhar o pão  
com o suor do teu rosto.  
Não precisarás mais de rosto.  
Nem de suor.  
Nem de um corpo.  
De hoje em diante  
a máquina imperfeita  
de teus músculos  
será mais um objeto  
em desuso.

“Fora de linha”

Os homens obsoletos foram dispensados  
como candidatos a recrutas, por excesso de contingente.  
[...]  
Os homens obsoletos **cumpriram as exigências:**  
faculdade, inglês e cursos de pós-graduação.  
[...]  
O mercado não absorve os homens obsoletos,  
pois não existe demanda para a exportação.  
[...]  
Os homens obsoletos caíram em desuso  
como os chapéus, as galochas e o jogo de bilboquê.

### 3. “Anedota japonesa”: uma síntese possível

A título de conclusão, segue uma breve análise do poema “Anedota japonesa”, que, a nosso ver, sintetiza as diversas facetas da poesia de *O homem inacabado*, seus jogos intertextuais, sua tendência expressionista, sua erudição e, acima de tudo, sintetiza o mundo de que essa poesia fala. Um mundo repleto de antagonismos que obrigam o homem a constantes escolhas, que o tornam um ser dividido e, por isso, inacabado, tanto devido ao permanente processo de construção de si mesmo quanto por sentir-se incompleto.

O poema constrói-se em torno de seis ícones. O primeiro, o Japão, referenciado no título, representa metonimicamente o mundo poético de *O homem inacabado*, por ser um país em que as contradições são claras; uma sociedade tecnológica e consumista, obstinada pelo trabalho (tema caro a este livro de Galvão) e que mantém, ao mesmo tempo, velhas tradições e o que elas trazem em seu bojo, como preconceitos e moralismos.

O aquário de Osaka, considerado o maior do mundo, aparece no poema como síntese da capacidade criadora do homem e, ao mesmo tempo, de sua pequenez diante do universo. Kaiyukan, é este o nome do aquário, abriga, em um gigantesco complexo, cerca de trinta mil seres vivos, além do maior peixe do mundo e é uma tentativa de reprodução do ecossistema do chamado Anel da vida, localizado no Pacífico. O olhar crítico do poeta, entretanto, denuncia seu mecanicismo e artificialismo e os baldados esforços do homem em equiparar-se à natureza – para ele, os peixes de Kaiyukan são **mecânicos** e **raros** (poucos, não incomuns).

Os versos “seu terno de vidro quebrou / no armário de espanto” (GALVÃO, 2010, p. 12) relacionam-se à própria Poesia, ao olhar do poeta para o mundo. O “terno de vidro” do “José” de Drummond, agora quebrado, denuncia a perene fragilidade do homem. Sua frágil carapaça não resistiu e quebrou, para espanto do poeta – mas não o espanto gullariano, aquele diante do belo, mas ante a tristeza quase obscena da vida.

Daí o corvo – ave que para algumas culturas é símbolo de maus presságios – ser outro ícone do poema. Será, talvez, o mesmo corvo de Poe, que atravessou os séculos e pousou na contemporaneidade, agora com bico de aço, tanto mais contundente quanto o tempo em que agora vive. Seu incansável *never more* – fonte de inquietação e desespero – agora ressignificado, aponta para o caminho sem volta em que o homem marcha, tal qual o José drummondiano, sem saber exatamente para onde.

“As vísceras de Mishima” – diz o poeta – “pulam debaixo da cama”, assombram o homem em seu momento de recolhimento e de repouso – aqui se tem a retomada de outro tema caro a este livro, a insônia. Ao evocar o ritual funesto do Seppuku<sup>24</sup> (ou Harakiri) cometido pelo escritor japonês, o poeta novamente confronta as contradições do mundo moderno, confronto que se complementa no fato de Mishima ter sido um amante do Kabuki, arte antitética por natureza, que reúne o elegante e o vulgar, o cômico e o trágico (HANDA, s.d.).

Finalmente, o dístico final, que tanto pela temática quanto pela sonoridade remetem aos “Versos íntimos” de Augusto dos Anjos, o poeta aponta para o destino inexorável do homem, a solidão, o sentimento de fragilidade diante da imensidão do mundo.

A temática da antítese se concretiza também por meio da forma neste poema que é estruturado em dísticos com primazia de redondilhas maiores, ou seja, serve-se da medida velha para versejar o novo.

Ademais, todos os ícones selecionados pelo poeta relacionam-se de algum modo, ao exagero: o maior aquário; o maior peixe do mundo; armário de espanto; vísceras sob a cama; corvo com bico de aço; a imensa Tóquio – revelando profunda sintonia com a tendência expressionista que perpassa toda a poesia de *O homem inacabado*.

Tal é a leitura que o poeta faz do mundo, a partir do microcosmo Japão. As contradições que ainda abalam e angustiam o homem, o progresso agressivo, a pseudo-evolução, afiguram-se-lhe como piada de mau gosto, como anedota – a “anedota japonesa” que pode ser lida como “anedota universal”:

“Anedota japonesa”

Peixes mecânicos nadam,  
raros, no aquário em Osaka.

Seu terno de vidro quebrou  
no armário de espanto.

Um corvo com bico de aço  
volta a furar seu cérebro.

---

<sup>24</sup> Tradicional forma de suicídio japonês, em que o suicida corta o ventre à lâmina, expondo as vísceras. Segundo a tradição o rito é executado em nome da honra ou para salvaguardar a família do suicida de uma grande vergonha.

As vísceras de Mishima  
pulam debaixo da cama.

Nenhum cão na imensa Tóquio  
ganirá por sua solidão.  
(GALVÃO, 2010, p. 12).

## REFERÊNCIAS

- ALVES, R. Mares pequenos – mares grandes. In: MORAIS, R. de. (Org.). **As razões do mito**. Campinas: Papirus, 1988.
- COELHO, M. A. **Entre a pedra e o vento**: uma análise dos contos de Aníbal Machado. 2009. 236f. Tese (Doutorado em Literatura Brasileira) – Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo (USP), São Paulo, 2009.
- ANDRADE, C. D. **Antologia poética**. Rio de Janeiro: Record, 2002.
- GALVÃO, D. **A carne e o tempo**. São Paulo: Nankin, 1997.
- \_\_\_\_\_. **O homem inacabado**. São Paulo: Portal, 2010.
- \_\_\_\_\_. **Ruminações**. São Paulo: Nankin, 1999.
- HANDA, F. Uma forma de teatro popular estilizado. Disponível em: [www.culturajaonesa.com.br](http://www.culturajaonesa.com.br) Acesso em 14/03/2011.
- MACHADO, A. M. **A arte de viver e outras artes**: Cadernos de João, ensaios, crítica dispersa, auto-retratos. Rio de Janeiro: Graphia, 1994.
- TORRANO, J. O mundo como função de musas. In: HESÍODO. **Teogonia**. A origem dos deuses. Estudo e tradução de Jaa Torrano. São Paulo: Iluminuras, 1992. p.11-101.

Artigo recebido em 29/04/2011

Aceito para publicação em 07/06/2011

**ASCESE CRISTÃ, NIRVANA BÚDICO E ORDENS DO DISCURSO:**

**Poesia e pensamento em Jorge de Lima e Wang Wei**

**CHRISTIAN ASCETICISM, BUDDHIC NIRVANA AND SPEECH ORDERS:**

**Poetry and thought in Jorge de Lima and Wang Wei**

Leandro DURAZZO<sup>25</sup>

**RESUMO:** Por meio de poemas apontaremos duas posturas distintas no que se refere à conduta com relação à vida. De um lado, poemas de Jorge de Lima, poeta alagoano do início do século XX, cristão, homem de ciência; de outro, Wang Wei, mandarim, poeta andarilho, chinês do século VIII, que mantém fortes relações com o budismo *Chan/Zen* e a ideia do *Tao*. Veremos como horizontes mentais distintos estabelecem compreensões distintas, e como o discurso evidencia estruturas cognitivas completamente independentes.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia; Religiões; Epistemologia; Budismo *Chan/Zen*; China.

**ABSTRACT:** *This research strives to point out, by using several poems, two different positions concerning life views. At one hand, Jorge de Lima's poetry, an early 20th century Christian poet from Alagoas, a man of science; on the other hand, Wang Wei, mandarin, an 8th century Chinese wandering poet, who holds strong relations with Chan/Zen Buddhism and Dao's ideas. We shall see how distinct mental horizons states distinct comprehensions and how the speech reveals cognitive structures that are completely independent.*

**KEYWORDS:** *Poetry; Religions; Epistemology, Chan/Zen Buddhism; China.*

**Ao leitor, uma introdução**

Análises comparativas se justificam pela estranheza de seus objetos. Em nosso caso, propomos uma reflexão intercultural, interlinguística e mesmo inter-religiosa. A profusão de *inters*, assim, se faz ela própria estranha, e exige que pontuemos os diferentes locais de onde lançaremos olhares críticos.

---

25 Doutorando em História e Cultura das Religiões (Bolsista CAPES) – Universidade de Lisboa (Portugal) – [leandrodurazzo@gmail.com](mailto:leandrodurazzo@gmail.com)

Nosso material lírico, duas vivências da poesia, são distantes entre si tanto no tempo quanto no espaço. Do Brasil de 1935 vem a poesia de Jorge de Lima, cristão convertido que invoca em seus poemas o Deus Pai e a trilha para a Eternidade. Da China do século VIII surge Wang Wei, poeta e estadista adepto do budismo *Chan*, de quem a poesia aparece como evocação da realidade e de seu Vazio essencial. O abismo que se põe entre ambos é, desse modo, basilar. Deriva de estados mentais distintos, explicações distintas para fenômenos também diferentes. Menos que procurar uma ponte que ligue ambas as poesias, buscaremos observar tal abismo como que de uma vista aérea, analisando brevemente, dada a restrita pretensão deste artigo, os desenvolvimentos próprios que cada homem, em cada margem do precipício, pôde realizar.

Gilbert Durand (2001, p. 45), retomando Georges Dumézil, utiliza em seu estudo antropológico o que bem se denomina “método microcomparativo”, no qual se destacam séries e conjuntos de imagens a partir das quais é possível o confronto analítico. O próprio Durand explica:

Contrariamente a Lévi-Strauss, pensamos que o método comparativo não é exclusivo dos processos ‘mecânicos’ de uma tipologia ou de uma arquetipologia estrutural. Decerto que a descoberta se pode fazer a partir de um único caso estudado a fundo, mas a prova pode tirar-se pela convergência comparativa de que o caso privilegiado constitui o modelo exemplar. É esta combinação dos dois métodos, estrutural e comparativo, que quisemos entender pelo termo ‘microcomparativo’ (2001, p. 476).

Em nosso caso, o que isso significa? Que, mais que buscar uma constante imaginária, um modelo estrutural sobre o qual se desenhem variações, procuramos modelos variados que desenhem, por suas diferenças, estruturas de pensamento.

Jorge de Lima se constrói sobre um substrato cultural muito particular, o cristianismo. Por conta dessa herança, sua poesia fala mais diretamente a nosso horizonte mental, cristão e ocidental. Aqui, inclusive, analisamos apenas poemas saídos de *Tempo e eternidade* (LIMA, 1959), fase inicial de sua conversão religiosa, na qual ele apresenta uma angústia em busca de Deus que se ameniza nos livros posteriores. Tivemos oportunidade de trabalhar esse desenvolvimento da angústia e do caminho rumo à Eternidade em nossa dissertação (DURAZZO, 2011), pelo que trataremos, aqui,

tão-somente do poeta angustiado e perdido no “século podre”.

E neste ponto cabe um pequeno comentário. É sabido já há muito que a crítica acadêmica, o estudo “científico”, não está jamais isento de intencionalidade. Apresentando a poesia de um Jorge de Lima angustiado, então, temos por intuito a interpretação de um traço cultural que muito nos interessa, a saber, a angústia ocidental e sua presumida universalidade, que aqui se conjuga com a mentalidade cristã de uma religião universal. Tal angústia existencial dá origem a um sem número de derivações culturais, desde a poesia épica e heroica até o *spleen* melancólico do romantismo. Para melhor localizar as origens de tal sentimento é que propomos esta comparação cultural tão radicalmente divergente.

A escolha de Wang Wei como contraparte de nosso poeta conterrâneo, assim, reforça o desejo de apresentar a formação de mentalidades distintas. O chinês, por se situar em uma civilização sem quaisquer vínculos culturais com a nossa, permite um distanciamento que nenhuma outra grande civilização permite. Se apelássemos para a Índia, por exemplo, o efeito não seria o mesmo: ela e o ocidente têm laços básicos de origem, sendo que derivam do mesmo tronco linguístico – indo-europeu – e compartilham até o mesmo embrião teológico (TERRA, 2001).

Tomando as palavras de François Jullien como esclarecimento, podemos dizer que “Ora, a ‘China’, aqui, serve para tomar distâncias, para pensar a partir de fora. Ela não é uma grande gaveta a mais a ser inventariada, mas torna-se um instrumento teórico (e, de objeto, a sinologia se transforma em método)” (2001, p. 8).

É esta nossa intenção comparativa. Nosso interesse pela China, por sua poesia e religião, situa-se na possibilidade de compreender novas visões de mundo, diferentes interações fenomenológicas com a vida dada, cotidiana. Se em Jorge de Lima, como já adiantamos, encontramos o caráter de fuga ao tempo e à morte, buscando numa realidade outra o descanso imutável do Eterno, em Wang Wei nos ateremos justamente ao princípio oposto, para que possamos compreender tanto um quanto o outro. A China nos dará o que pensar (JULLIEN, 2005) quanto à questão fundamental da vida: como vivê-la.

### **Da tradução**

Os materiais que comparamos, além de suas diferenças culturais, apresentam

também especificidades linguísticas. Se em Jorge de Lima temos um poeta brasileiro, cujo idioma dominamos e compartilhamos, em Wang Wei ocorre o exato contrário. Nossa – por ora – limitada compreensão do idioma chinês não nos permite ir à fonte, ao original, pelo que recorreremos a quem é, reconhecidamente, apto a traduzi-lo.

Tomamos a tradução portuguesa de António Graça de Abreu (WEI, 1993) como ponto de partida. São deste mesmo tradutor outras publicações de poesia chinesa em português, iniciativa do Instituto Cultural de Macau. Será natural, portanto, que nossa compreensão da China de Wang Wei – e do chinês Wang Wei – se dê de maneira indireta, o que a bibliografia de apoio buscará sanar, sobretudo quando das questões relativas ao substrato budista de seu pensamento.

Nosso poeta oriental nasce em 701, limiar de um novo século, velhíssimo para nós. Nasce na China durante a dinastia Tang, descendente de mandarins cujo exemplo acaba por seguir. Em certo momento adota o nome de Wang Mojie, transcrição chinesa do nome de um companheiro de Buda. Budismo, aliás, que assume totalmente, discípulo de Hui Neng que é. Este, Sexto Patriarca do budismo chinês, é famoso por ser o último Patriarca do budismo *Chan*, que mais tarde chegaria ao Japão como *Zen* budismo.

Vale uma ressalva: sempre que nos referirmos ao budismo *Chan*, estaremos essencialmente tratando do que, no ocidente, é conhecido como *Zen*. A pertinência desse esclarecimento se faz porque, apesar de os estudos sobre o *Zen* budismo – de origem japonesa – serem bastante difundidos no meio acadêmico e informal do ocidente, a nomenclatura *Chan* é pouco tratada. Isso provavelmente ocorre pelo histórico de imigração e difusão do budismo ser muito mais significativo quando oriundo do Japão, mesmo que a China seja seu berço doutrinário. Aparentemente, o budismo de origem chinesa só muito recentemente se expande para o lado de cá do globo, e um estudo de suas características se faz necessário.

Por mais incompleta que seja a realização de nossa proposta, julgamos poder demonstrar, através de um processo de tradução cultural, um pouco da vivência chinesa, por meio da lírica de Wang Wei. Cabe aqui apresentar brevemente a questão da tradução cultural, a fim de auxiliar nosso empreendimento. Em uma de suas filiações teóricas,

A tradução cultural [...] está ligada à Antropologia Social Britânica, de

Godfrey Lienhardt e Ernest Gellner, que transformam a ‘cultural translation’ em prática de significação central para a Antropologia. Quando Lienhardt fala em tradução, ele não está se referindo somente a questões linguísticas, mas sim aos ‘modos de pensar’ que envolvem esse processo. A preocupação dele é descrever/analisar como uma tribo, um povo pensa em sua cultura e tentar traduzir tal modo de pensar da forma mais clara possível para a cultura do antropólogo-tradutor. (NERCOLINI, 2005).

Se não podemos traduzir os poemas em sua esfera linguística, podemos tentar traduzi-los em seu aspecto cultural. Até porque, como o *Chan* nos ensina, a compreensão está para além das palavras, e discurso algum é capaz de captá-la. Pois, deixemos de introduções e sigamos aos poemas.

### **A viagem e as águas (sobre vir ao mundo e estar no mundo)**

Começemos com Wang Wei, “Subindo à torre da muralha de Hebei” (WEI, 1993, p. 47):

Na aldeia, sobre a falésia de Fu,  
o pavilhão dos viajantes, entre brumas e nuvens  
Do alto da muralha, contemplo o sol poente,  
o rio distante espelha as montanhas verdes.  
Nas águas, uma luz brilha em barca solitária,  
anoitece, pescadores e aves, de regresso.  
Adormecem os espaços do céu e da terra.  
e meu coração em paz, como o grande rio.

Notemos como a paisagem, a imagem do mundo integrado, do poeta integrado ao mundo, do homem como *parte* do mundo, compõem o quadro frente a nossos olhos. Essa característica da poesia chinesa de captar o momento fugaz da vida, deixando-se levar por ela e, ao mesmo tempo, levando o leitor junto, coloca-nos fora da lógica de nosso dia-a-dia, de nossa razão conflitante, fora daquilo a que Lévi-Strauss chamou de “oposições binárias”, a característica de só poder pensar algo a partir da exclusão de seu oposto. Interessante notar como isso não se encontra apenas na poesia, estendendo-se à pintura (BRINKER, 1995) e sendo constituinte, claramente, da própria escrita ideogrâmica (CAMPOS, 1977). É essa característica geral, inclusive, que influencia diretamente a pintura impressionista europeia, pintura “fotográfica”.

Podemos perceber uma leveza na existência, a falta da angústia tão cara a nossa

tradição ocidental, sobretudo moderna, pós-romântica. Como bem aponta François Jullien (JULLIEN, 2001), não predomina na China – antiga, ao menos – uma ética de superação, nenhuma exaltação das qualidades heroicas, combativas, nada que aponte para a ideia de que ultrapassar um obstáculo é mostrar poder e resolução. Não há, na China, epopeia, porque não há a supremacia de uma ética de combate.

Ao contrário, em Jorge de Lima percebemos justamente essa jornada angustiada através do século para encontrar, se possível, o caminho de Deus. E à imagem do pavilhão dos viajantes, de Wang Wei, colocamos a “Tarde oculta no tempo” (LIMA, 1959, p. 390), do poeta brasileiro:

O andarilho sem destino reparou então  
 que seus sapatos tinham a poeira indiferente  
 de todas as pátrias pitorescas;  
 e que seus olhos conservavam as noites e os dias  
 dos climas mais vários do universo;  
 e que suas mãos se agitaram em adeuses  
 a milhares de cais sem saudades e amigos;  
 e que todo o seu corpo tinha conhecido  
 as mil mulheres que Salomão deixou.  
 E o andarilho sem destino viu  
 que não conhecia a Tarde que está oculta no tempo  
 sem paisagens terrenas, sem turismos, sem povos,  
 mas com a vastidão infinita onde os horizontes  
 são as nuvens que fogem.

Em Wang Wei, onde caminhar é o destino, o pavilhão dos viajantes já está por entre as nuvens que fogem, no horizonte avistado, enquanto o poeta contempla o sol poente: enquanto avista a tarde, portanto, que em Jorge de Lima se oculta no tempo. O ciclo da vida é aceito tão naturalmente quanto o rio, e o chinês tem o coração em paz como ele.

Quanto a estar no mundo, Allan Watts sublinha muito certamente essa oposição de posturas de vida, em seu texto sobre *Mitologia ocidental*:

Na linguagem do dia-a-dia, no pensamento cotidiano, dizemos frases do tipo: ‘Vim ao mundo’ ou, para citar o poeta Housman:

*Eu, estrangeiro e infeliz  
 Num mundo que não fiz.*

Fica a sensação de sermos alguma coisa que não faz parte. Certamente, se você é um golpe de sorte, *não* faz parte. Da mesma forma, se você é um espírito encarnado vindo de um mundo espiritual muito diferente desse mundo material, *você* não faz parte. No senso comum de muita gente civilizada existe o sentimento de olhar o mundo como algo fora da pessoa, estranho à pessoa, e por isso se diz: ‘Você tem de *encarar* os fatos. Você tem de *enfrentar* a realidade.’ O ‘Encontro Existencial’! A verdade é que você não *vem* ao mundo. *Você sai* do mundo, da mesma maneira que uma folha sai da árvore e um bebê sai do ventre. Você é sintomático desse mundo. (WATTS, 2001, p. 21).

Essa é uma verdade oriental – encontrada também nas culturas tradicionais pré-europeias, embora enveredar por este caminho seja fugir demais a nosso propósito. Por mais que o budismo não se insira exatamente em tal compreensão integradora, devido a uma proposta metafísica transcendental – que não cabe, por limitações deste trabalho, estudar – há no *Chan* uma essência doutrinária, se assim a podemos chamar, eminentemente pragmática. Essa *metaprática* (KASULIS apud USARSKI, 2009), reflexão acerca das exigências banais e cotidianas da vida, permite a aproximação de uma conduta de existência muito mais *relacionada* ao mundo do que *aprisionada* a ele.

Enquanto o coração de Wang Wei está em paz como o grande rio, será útil analisar como as águas se apresentam em Jorge de Lima no poema “A mão enorme” (LIMA, 1959, p. 286):

Dentro da noite, da tempestade,  
a nau misteriosa lá vai.  
O tempo passa, a maré cresce,  
o vento uiva.  
A nau misteriosa lá vai.  
Acima dela  
que mão é essa maior que o mar?  
Mão de piloto?  
Mão de quem é?  
A nau mergulha,  
o mar é escuro,  
o tempo passa.  
Acima da nau,  
a mão enorme  
sangrando está.  
A nau lá vai.  
O mar transborda,  
as terras somem,  
caem estrelas.

A nau lá vai.  
Acima dela  
a mão eterna  
lá está.

Há no poeta alagoano uma viagem de descobrimento. Contra o mar revolto, negro, transbordante, a nau se configura como um meio de combate na busca pela supremacia da viagem. Não se vai com o mar, como o chinês vai com o rio: luta-se contra ele, numa tentativa de transcender a realidade imediata. Curioso notar, entretanto, que no *Chan* também há um processo de negação da realidade, como em toda a tradição budista. Compreenderemos tal semelhança ao analisarmos, no próximo tópico, duas novas imagens.

### **A noite e as chuvas (distinção e não-pensar)**

Nos dois poemas seguintes, veremos como a *noite* enquanto imagem se mostra para cada poeta. Dizemos *para* cada poeta, em vez de *em* cada poeta, porque cremos que está aí a chave de compreensão de suas diferenças. Para Jorge de Lima a noite surge como a imagem aterradora que vemos em “O poeta perdido na tempestade” (LIMA, 1959, p. 389):

Numa noite longínqua eu acordei  
com o tremendo rumor da ventania.  
Que é isso, meu Deus? Olhei o céu,  
e o vento forte me ensopou de chuva.  
Vinha com o vento um bruaá de vozes.  
Donde vinham essas vozes eu não sei.  
O meu navio se perdeu e entrei  
na mais negra confusão do mundo  
[...]  
Eu queria encontrar os meus sentidos,  
eu queria encontrar-me e não podia.  
Eu não podia me ajoelhar, Senhor.  
Eu só podia cair. Vós não deixastes.

A noite, os domínios da escuridão, são tratados como a encarnação do mal, como negação do reino luminoso de Deus. Eis uma característica básica das tradições monoteístas e patriarcais, nas quais o domínio do dia é valorizado como supremo bem, num embate antitético com as trevas e suas imagens relacionadas – como a “negra

confusão” acima.

Em Wang Wei, por outro lado, podemos ver a “Lua sobre o rio do Leste” (WEI, 1993, p. 63):

A lua sai de dentro da montanha,  
 eleva-se, devagar, sobre o portão da casa.  
 Mil árvores perfuram a humidade do céu,  
 nuvens negras voam no espaço.  
 De súbito, o luar embranquece a floresta  
 a terra respira no orvalho frio.  
 Águas de Outono cantam nas cascatas,  
 uma névoa azul paira sobre as rochas,  
 sombras partidas abraçam cumes vazios.  
 Como num sonho, tudo é transparente, puro.  
 De pé, à janela, diante do rio,  
 de madrugada, sonolento, sem pensar.

Há aqui, neste panorama completamente úmido e noturno, uma diferença significativa no que tange ao poema anterior. Contrariamente ao desejo de esclarecimento do cristão, o mandarim, ao dizer da lua, diz da lua porque é ela quem está ali. Diz da noite porque é da noite que fala. Percebamos: quando fala do sol, Wang Wei fala do sol; quando do dia, do dia. Quando fala das nuvens negras, fala das nuvens negras, e não desvaloriza essa imagem como faria um imaginário essencialmente combativo e em busca da ascensão aos céus de Deus. Mais que isso, podemos ver que há uma valorização de *todos* os elementos, quando aparecem no mesmo poema a “lua”, as “nuvens negras”, o “luar embranquece”, as “águas nas cascatas”, “sombras partidas”, o “transparente e puro” como um sonho, todos colocados como componentes do quadro da madrugada. O final do poema nos faz compreender o motivo dessa valorização de tudo, dessa não-valorização de nada em especial. O sábio, na janela, está *sem pensar*.

Aqui, julgamos importante alguns apontamentos. Comparemos tal *não-pensamento* com o fim de “O poeta perdido na tempestade”. Este, “perdido” (adjetivação importante de ser ressaltada), “queria encontrar” os sentidos, queria encontrar-se. O que esboçamos mais acima como uma ética da superação, heroica e de clara distinção, vai ficando mais evidente aqui. Com François Jullien (2000), novamente, sabemos que a filosofia e a sabedoria são dois modos de vida, de compreender a vida. Há uma história da filosofia porque a filosofia parte de axiomas,

hipóteses iniciais, para desenvolver sua reflexão, ainda que volte às hipóteses iniciais na tentativa de as reformular. Assumir axiomas é abraçar uma perspectiva, ainda que mínima, sob a qual se enxerga o próprio pensamento. A sabedoria, ao contrário, não pensa. Não que ela seja a “infância do pensamento”, mas o sábio não possui ideias próprias, pré-escolhidas, a partir das quais reflita sobre o mundo. Ele não pensa, e *faz parte* desse mundo que angustia Jorge de Lima. Este, por sua vez, busca encontrar, busca saber, busca elevar-se. Numa palavra, ele *busca*.

Quando Wang Wei dizia ter seu *coração* em paz como o grande rio, queria ele dizer que tinha sua *mente* em paz? Provavelmente sim. Em chinês o ideograma para mente é o mesmo que para coração (SUZUKI, 1993, p. 36), em algumas acepções, de modo que um monge budista pode falar sobre “vícios da mente” gesticulando, com a mão, para o centro do peito. A importância disso está em saber que, se o cristianismo distingue as trevas do mundo como um elemento antagônico da pureza ideal de Deus, o *Chan* tem na *não-distinção* seu traço fundamental. Certo é que todo o budismo compartilha dessa noção básica: todas as coisas são ilusões criadas pela mente, mas o *Chan* a leva ao extremo. Não pode haver “trevas” opostas à “luz divina”, nem mesmo “trevas” opostas à “iluminação” (cf. SUZUKI, 1993). Conforme comentários ao Sutra dos Inumeráveis Significados, sabemos que o resumo de sua essência é

[...] o estado real de todas as coisas. Todos os fenômenos do universo, incluindo-se a vida humana, se manifestam de mil formas diferentes e surgem, desaparecem, se movem e se transformam. A mente do homem está predisposta a deixar-se arrastar pelos sofrimentos derivados das preocupações sobre as discriminações e transformações. Se não prestarmos atenção a estas discriminações e transformações visíveis, e se formos capazes de ver profundamente o verdadeiro estado das coisas transcendendo a discriminação superficial, este verdadeiro estado que é eternamente imutável, poderemos chegar a um estado mental em que ficaremos livres de todas estas coisas, ao mesmo tempo em que seguimos com nossas vidas cotidianas. (NIWANO, 2002, p. 62).

Como dizíamos ao fim do tópico anterior, tanto o budismo quanto o cristianismo de Jorge de Lima negam a realidade imediata, percebida pelos sentidos. A diferença que se esconde nesta semelhança, entretanto, é fundamental: o budismo não nega propriamente a realidade, em favor de uma dimensão mais profunda do real, de uma outra realidade, como faz o cristianismo que busca os céus. No budismo a negação da

realidade se dá quanto a seu caráter de essência. Isso significa dizer que, sobretudo no *Chan* não há realidade essencial, pelo que tudo é Vazio (do sânscrito *sunyata*) indistinto, indiscriminado.

Veremos, ainda, que o poeta brasileiro busca acima de tudo “O que não mudou” (LIMA, 1959, p. 390), aquele que caminha na glória eterna:

A noite desabou sobre o cais  
 pesada, cor de carvão.  
 Uivam cães na escuridão.  
 Quando o dia se elevar  
 Outras sombras cairão.  
 Todas as coisas mudarão.  
 Glória Àquele que não mudou.  
 As sombras se despenharam  
 pesadas cor de carvão.  
 A geografia mudou.  
 Glória Àquele que não mudou.  
 As estrelas já morreram.  
 O velho tempo secou.  
 Na Glória eterna caminha  
 Aquele que não mudou.

Este, obviamente o Deus transcendente, permite ao crente se apegar a um ponto de salvação dentro da impermanência do mundo.

[...]  
 Aceito os dias com seus cinemas, seus bondes,  
 Seus *flirts*, suas praias de banho, sua atualidade.  
 Mas deixai-me ver no meio dessa conturbação  
 o que está acima do tempo, o que é imutável.  
 Senhor, estou cansado, quero descansar.  
 (LIMA, 1959, p. 392).

Mas tal apego à salvação seria, para o budismo, apenas outro apego da mente que ainda não se libertou da distinção. Distinção Bem/Mal, Eternidade/século, entre tantas outras, são apenas demonstrações da não-aceitação da condição básica da vida: sua impermanência e constante mutabilidade.

### **Realidade e impermanência (Aquele que não mudou e o *Tathagata*)**

Quando o Tempo se introduz na Eternidade, causando uma quebra ontológica do

ser, o cristão pode lamentar não estar mais inserido no plano eterno de Deus. É isso que Jorge de Lima faz, ao dizer com lástima sobre sua inclusão no mundo secular. Houve anteriormente um estado de pura paz e Eternidade, e a perda de tal condição causa angústia e dá ao homem o sentimento de criatura pecadora.

Para a tradição oriental não há imutabilidade. O mundo é uma ilusão, o ego é uma ilusão, a percepção é ilusão. Por isso o direcionamento budista para que todo ser dilua seu ego no Vazio, deixe de estar preso à ilusão do mundo, deixe de nascer, sofrer, morrer. Não há, no *Chan*, o cais que Jorge de Lima e a tradição monoteísta encontram na metafísica. Por isso é possível que nosso cristão aceite o mundo, sabendo que há um outro plano que o aguarda. Sem mudanças.

A imutabilidade vislumbrada por Wang Wei é aquela da noite serena, como é a do grande rio. Mais *paz* que *eternidade*:

Serena a noite, cessou todo o movimento  
de vez em quando, um cão ladra na orla da floresta.  
Recordo os homens que habitam a montanha,  
isolados, lá longe, a oeste da torrente.  
Tu tens sorte, vais partir ao nascer do sol  
e, despreocupado, colher fetos e cogumelos.  
(WEI, 1993, p. 99).

No lugar de um Deus imutável, que não existe no budismo, podemos colocar a imagem do *Tathagata* (sânscrito). Este, um dos nomes do Buda histórico Shakyamuni, tem relação direta com o termo budista “*Tathata* (aquilo que é assim mesmo) [...] maneira de expressar o Real” (GONÇALVES, 1976, p. 19). A realidade essencial do budismo *Chan*, indescritível em palavras, apela à ideia não conceitual de que aquilo que é compõe o real, e não as distorções impostas pela mente que observa. Ainda assim esse é um tópico delicado, porque mesmo este pode não ser o Vazio integrador, por assim dizer, a que nos referimos. O *Tathata*, então, é a realidade essencial livre de todas as conceituações, inexistente em um plano metafísico paralelo. Essa condição é o que distancia as visões dos dois poetas, pois enquanto o brasileiro apela à Verdade transcendente, o chinês *está* na Verdade.

Podemos sugerir ainda mais, quanto a essa questão. A ideia oriental de que o ego está envolvido na ilusão de realidade – que na verdade não existe – e que por isso

mesmo precisa se desprender e alcançar a libertação, o *nirvana*, é análoga e diferente de algo que Jorge de Lima parece dizer em “O sono antecedente” (LIMA, 1959, p. 394):

Parai tudo que me impede de dormir:  
esses guindastes dentro da noite,  
esse vento violento,  
o último pensamento desses suicidas.  
Parai tudo o que me impede de dormir:  
esses fantasmas interiores que me abrem as pálpebras,  
esse bate-bate de meu coração,  
esse ressonar das coisas desertas e mudas.  
Parai tudo que me impede de voltar ao sono iluminado  
que Deus me deu  
antes de me criar.

Análogo porque remete à ideia de que, antes do nascimento, antes da entrada definitiva na esfera mundana, de sofrimentos e angústias e ilusões, o espírito permanecia num sono puro e transcendente, fora desse mundo mutável e incerto. Diferente porque na ideia de *samsara/nirvana* não há espírito, não há sono puro e calmo anterior. Não há *anterior*. No oriente *Chan* não há Deus que cria. Por isso Wang Wei bem poderia responder, a “O sono antecedente”:

Avançado nos anos, conheci princípios puros, claros  
hoje, cada vez mais afastado da multidão.  
Espero a vinda dos monges da montanha solitária,  
já varri a entrada do meu humilde lar.  
[...]  
Ao compreender que a quietude é fonte de alegria,  
a vida concede-nos a liberdade serena.  
Por que tanta pressa em regressar?  
No mundo tudo é vazio e nada.  
(WEI, 1993, p. 143).

Assim é que, como Alan Watts aponta (WATTS, 2008), a aceitação da vida é a resposta chinesa a toda angústia epopeica, de confronto e superação. Percebe-se que o mundo é uma ilusão mutável, como um rio que não cessa de correr um só segundo, e por isso mesmo é que se mergulha nele, rio e mundo, integrando-se à vida. “Na casa da montanha Zhongnan”, prossegue Wang Wei (1993, p. 169):

Homem maduro, continuo em busca do Tao,  
 habito a montanha do sul, no entardecer da vida.  
 Solitário, sigo ao acaso o ciciar da brisa,  
 caminho até onde a água brota da nascente,  
 sento-me, aguardo o levantar das nuvens.  
 Encontro depois um velho lenhador,  
 conversamos, folgamos, rimos,  
 esquecemos o regresso a casa.

Difícil pensar no sentimento de angústia quando não há *pressa* que se apresente. A China tradicional, do poeta mandarim, pode nos ensinar essa vivência, tanto por sua poesia, sua meditação *Chan* (*zuo chan*, em chinês, *zazen* em japonês) ou pela prática taoísta de seu *tai chi chuan*. Se o imaginário se constitui, como diz Durand (2001), diretamente ligado à simbolização no sentido da fuga humana frente à morte e à passagem do tempo, a China realmente nos dá o que pensar. Porque parece não haver tal angústia no caminho do *Chan*, no fluxo do *Tao*.

### Conclusão

Creemos ter indicado diferenças fundamentais na poesia e na mentalidade dos dois autores que elegemos: por reveladora de uma verdade extratemporal, da ordem de um plano divino, a poesia cristã vista aqui tem na angústia e na procura suas motivações. Evidencia uma postura heroica, combativa, que enfrenta a realidade pela certeza de uma Realidade superior. Por isso é que, no último poema limiano que apresentaremos, podemos ouvir a evocação total da disposição de seu espírito.

“Lutamos muito”

Lutei convosco, fiquei cansado,  
 fiquei caído. Quando acordei  
 Tu me ungiste, Tu me elevaste.  
 Tu eras meu pai e eu não sabia.  
 Eu sofri muito. Furei as mãos.  
 Ceguei. Morri. Tu me salvaste.  
 Eu sou teu filho e não sabia.  
 Lutamos muito: eu Te feri.  
 Perdoa Pai, pensai meus olhos:  
 Eu era cego e não sabia.

(LIMA, 1959, p. 391).

A este marco agônico de Jorge de Lima contrapomos, como fecho deste artigo,

um poema de Wang Wei que poderia ter sido escrito em resposta direta ao alagoano.

“Oferecendo beber a Pei Ti”

Vem beber um copo e descansar,  
 Os homens mudam sempre, como as ondas do mar.  
 Nós dois temos envelhecido juntos,  
 apesar dos reveses, continuamos vivos.  
 O primeiro a habitar uma casa de portões escarlates  
 pode sorrir, ao olhar os outros de chapéu na mão.  
 Tu sabes, basta um pouco de chuva  
 para reverdecer a erva dos caminhos.  
 O vento da Primavera é ainda frio  
 mas os botões das flores quase desabroçam.  
 Por que tanta pergunta, tanta luta,  
 os negócios do mundo, as nuvens flutuantes?  
 Descansa, deixa fluir a vida,  
 e vem jantar comigo.

(WEI, 1993, p. 170).

E, já que somos herdeiros da mesma bagagem limiana, este poema chinês poderia também ser lição direta a nosso espírito, muitas vezes assolado por ondas de angústia e sofrimento.

## REFERÊNCIAS

- BRINKER, H. **O zen na arte da pintura**. São Paulo: Pensamento, 1995.
- CAMPOS, H. de. (Org.). **Ideograma: lógica, poesia, linguagem**. São Paulo: Cultrix, 1977.
- DURAND, G. Passo a passo mitocrítico. In:\_\_\_\_\_. **Campos do imaginário**. Lisboa: Instituto Piaget, 1996.
- \_\_\_\_\_. **As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral**. São Paulo: Martins Fontes, 2001.
- DURAZZO, L. **Gestação de Orfeu: apontamentos mitocríticos sobre profecia e transcendência na poesia de Jorge de Lima**. 2011. 117f. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Letras, Centro de Artes e Comunicação, Universidade Federal de Pernambuco (UFPE), Recife, 2011.
- GONÇALVES, R. M. **Textos budistas e zen-budistas**. São Paulo: Pensamento, 1976.
- JULLIEN, F. **Um sábio não tem idéia**. São Paulo: Martins Fontes, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Fundar a moral: diálogo de Mêncio com um filósofo das Luzes**. São Paulo: Discurso Editorial, 2001.

- \_\_\_\_\_. **La China da que pensar**. Barcelona: Anthropos Editorial, 2005.
- LIMA, J. de. Invenção de Orfeu. In: \_\_\_\_\_. **Obra completa**. Rio de Janeiro: J. Aguilar, 1958 (v.1).
- NERCOLINI, M. J. A questão da tradução cultural. **Revista Idiossincrasia**, Portal Literal, Rio de Janeiro: 2005. Disponível em: [http://portalliteral.terra.com.br/Literal\\_2005](http://portalliteral.terra.com.br/Literal_2005). Acesso em 2 de dezembro de 2009.
- NIWANO, N. **O budismo para o homem de hoje**. São Paulo: Cidade Nova, 2002.
- TERRA, J. E. M. **O deus dos indo-europeus**. São Paulo: Loyola, 2001.
- USARSKI, F. **O budismo e as outras**: encontros e desencontros entre as grandes religiões mundiais. Aparecida, SP: Ideias & Letras, 2009.
- SUZUKI, D. T. **A doutrina zen da não-mente**: o significado do sutra de Hui-Neng. São Paulo: Pensamento, 1993.
- WATTS, A. Mitologia ocidental: dissolução e transformação. In: CAMPBELL, J. **Mitos, sonhos e religião**. Rio de Janeiro: Ediouro, 2001.
- \_\_\_\_\_. **O espírito do Zen**: um caminho para a vida, o trabalho e a arte no Extremo Oriente. Porto Alegre: L&PM, 2008.
- WEI, W. **Poemas**. Macau: Instituto Cultural de Macau, 1993.

Artigo recebido em 29/03/2011

Aceito para publicação em 15/06/2011

## VULLIAMY E BRAQUE POR FRANCIS PONGE

### VULLIAMY AND BRAQUE BY FRANCIS PONGE

Roseli de Fátima D. A. BARBOSA<sup>26</sup>

**RESUMO:** Este trabalho apresenta um estudo sobre as marcas pictóricas presentes em dois textos de Francis Ponge, um sobre o pintor Gérard Vulliamy e o outro sobre o pintor Georges Braque. Esse poeta francês relacionou-se com e escreveu sobre grandes artistas plásticos durante sua vida. A intenção é estudar como se apresentam essas marcas das artes plásticas nesses textos e revelar quais os recursos usados pelo poeta para fazê-los, mostrando como essa relação se constrói literariamente na pena de Ponge.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia francesa; Francis Ponge; Pintura; Gérard Vulliamy; Georges Braque.

*ABSTRACT: This work presents a study on pictorial features in two texts by Francis Ponge, the first one about the painter Gérard Vulliamy, and the second, about the painter Georges Braque. Ponge established close relationships and wrote about great artists of his time. Our intention is to reveal how these features operate in the two texts by showing the linguistic resources Ponge uses to talk about the painters.*

*KEYWORDS: French poetry; Francis Ponge; Painting; Gérard Vulliamy; Georges Braque*

### 1. Relações entre a arte plástica e a literatura

Durante séculos pintores se inspiravam na literatura para seus quadros e os escritores tentavam colocar os quadros diante dos leitores através das palavras. Entre os teóricos da Antiguidade, a pintura era esporadicamente comparada à poesia. Depreende-se essa comparação, antecipada no poeta grego Simônides de Ceos (PRAZ, 1982, p.2-3), nos versos de *Ars Poetica* do latino Horácio (1988, p.361-365):

---

<sup>26</sup>Departamento de Teoria e História Literária – IEL – Universidade Estadual de Campinas (UNICAMP) – Campinas – SP – CEP 13083-859 – Brasil – [roselie123@hotmail.com](mailto:roselie123@hotmail.com)

Poesia é como pintura (*ut pictura poesis*);  
 uma te cativa mais, se te deténs mais perto;  
 outra, se te pões mais longe;  
 esta prefere a penumbra;  
 aquela quererá ser contemplada em plena luz, porque não teme o olhar  
 penetrante do crítico;  
 essa agradou uma vez;  
 essa outra, dez vezes repetida, agradará sempre.

Segundo Charles Le Brun (1619-1690), um dos continuadores da reflexão sobre a relação *pictura e poesis*, a possibilidade de transposições entre as Artes é explicada porque as ideias são universais, apenas as palavras mudam de língua para língua, o que garante a traduzibilidade absoluta entre as artes, abrindo assim a possibilidade para o *ut pictura poesis* (LESSING, 1998, p.16). A relação entre ideias e palavras se encontra na expressão da teoria da tradução, *belles infidèles*: “o texto de chegada é belo porque ele pode adaptar a mensagem do texto de partida completamente à língua de chegada; mas ele é infiel apenas com relação à forma do texto de partida.” (LESSING, 1998, p.16).

Pode-se notar como o belo é associado à razão e ao *logos* universais, pois toda pessoa é dotada de razão. No que diz respeito à pintura, Le Brun valoriza mais o desenho do que a cor, sendo aquele associado à linha lógica do pensamento e essa outra apenas um ornamento (LESSING, 1998, p.16). Vasari (1511-1574) também via a pintura como aquela que provinha da arte do desenho (LICHTENSTEIN, 2006, p.11), essencialmente do intelecto (também o são as demais artes visuais, a arquitetura e a escultura). Na palavra *disegno* tem-se o duplo sentido de concepção e contorno, o projeto, o planejamento do que se quer fazer e a execução manual dos traços<sup>27</sup>. Para Vasari, o desenho tem dois aspectos: o teórico e o prático. Como fonte da invenção pictórica “confere à pintura a dignidade de uma atividade intelectual.” Sendo assim, a pintura nasce do desenho. Zuccaro (1529-1566) escreve na *Idea del pittore* que o desenho é forma, concepção, ideia, regra e finalidade, tratando-se de uma atividade superior do intelecto (LICHTENSTEIN, 2006, p.12). Portanto, com o desenho, pode-se chegar ao conhecimento da anatomia, da história e da perspectiva. A importância do desenho aqui é tão grande que se fala em “narrar com pincel”, referindo-se aos quadros

---

<sup>27</sup> Até o século XVII esse duplo sentido, em francês, era designado pela palavra *dessein* (desígnio) que significava desenho e ideia. Atualmente é distinguido no francês escrito *dessin* (desenho) e *dessein* (projeto). Assim também ocorre no inglês a distinção entre *drawing* e *design* (LICHTENSTEIN, 2006, p.19).

históricos. O que aproxima o desenho do trabalho de escrita, pela sua relação com o intelecto.

Referindo-nos a tempos mais próximos dos nossos, vemos em Yves Bonnefoy um poeta que fornece um exemplo típico dessa relação entre literatura e pintura. Ele mesmo discorre sobre a *ut pictura poesis* como forma de buscar um lugar-comum da expressão do poético, um *analogon* (KUNZ, 1997 apud LESSING, 1998, p.469-473) entre o mundo natural e o da obra (BONNEFOY, 2005, p.16), embora alerte que a comparação entre poesia e pintura não supõe que os meios de expressão da pintura e da poesia tenham a mesma eficácia, provoquem efeitos idênticos em natureza ou grau da visão imediata, da mimesis. Para Bonnefoy o que os poetas somente poderiam dizer pela lembrança, recorrendo à memória, os pintores conseguem realizar de maneira menos verbalizada, e por vezes imediata em alguns exemplos notáveis (BONNEFOY, 2005, p.46-47). Como não perceber aqui um retorno ao tema do *paragone* que favorece a pintura no pincel de Da Vinci?

Vemos no poeta Francis Ponge uma maneira ainda mais extrema desse exemplo, pois usa de cada objeto para expô-lo na forma escrita como um quadro. Não utiliza cada objeto simplesmente para que esse faça parte de um *décor*, mas para ser o centro do poema, como que o ponto focal. Assim, *Le parti pris des choses* (PONGE, 1942) pode ser visto como uma galeria em que o autor trata cada objeto dispondo-o à maneira de uma exposição, cada um com sua linguagem, seu tratamento visual e verbal.

O trabalho de Ponge se dá no campo da descrição-definição, procurando exaustivamente a fórmula mais clara para falar sobre seus queridos objetos ou assuntos de preferência. Para tal reflexão faz uso do Littré, dicionário que é seu favorito, onde pode encontrar a melhor maneira de descrever e refletir sobre seus objetos. Para ele, à medida que trabalha seus textos, a linguagem contribui para a descoberta de novos dizeres. Essa mesma linguagem reage, propõe novas soluções e o leva para novas ideias. Parece ser um trabalho que faz do ato de pensar sua proposta e a partir daí o dicionário parece ser uma consequência, um outro objeto atrelado àqueles de que faz uso para a reflexão. Parece que trabalha dessa forma: primeiro coloca o objeto como o centro de sua atenção, espantando qualquer outra preocupação que por ventura venha se opor no momento. Segundo, escreve sobre seu trabalho, que abre um certo alçapão em

seu espírito, se coloca aí para pensar inocentemente e com “muito amor, isto é, com fervor” (PONGE, 1961, p.29).

Os temas que Ponge escolhe são o ponto de partida para chegar aos verdadeiros objetos, às palavras, que quer materializar. Em Ponge as palavras também são uma coisa, o que aproxima seu trabalho das artes plásticas (CAPLLONCH, 2009, p.311). De certa forma leva o objeto até a palavra e, no mesmo sentido, a palavra até o objeto. O autor tem por ambição representar o real (PIERROT, 1993, p.458) e para isso dá muita importância à etimologia, que o leva a ponderar, digamos assim, tudo da palavra, “*leurs racines, qui me semblent un peu comme ‘le tronc’ des mots, comme le nœud de leur être, leur noyau, leur partie la plus essentielle et la plus dure, la plus solide (Pour un Malherbe, p.187)*”. (PONGE apud CAPLLONCH, 2009, p.311). Neste artigo interessamo-nos pelo estudo de marcas pictóricas nos textos de Ponge.

Durante sua vida o poeta travou conhecimento e se relacionou com vários artistas plásticos, entre eles Braque, Picasso, Vulliamy e outros. “[...] Braque ou Picasso [eram] representantes de uma corrente artística com a qual o poeta se identifica muito mais do que com a de Breton” (MOTTA, 2000, p.18). Dessas amizades surgiram vários textos e livros em que Ponge escreve sobre os artistas. Tais textos se dão a reflexões sobre a sua escrita e as marcas pictóricas que o poeta francês deixou nos mesmos. Ponge refletiu e escreveu sobre a obra de grandes pintores, desenhistas e escultores como Braque, Fautrier, Dubuffet, Richier, Kermadec, Vulliamy, Picq, Giacometti, passando a elaborar numerosos textos sobre as obras e os materiais dos artistas. Vemos também o retorno desses pintores nas obras do poeta, sendo que alguns deles, como Braque, Dubuffet, Fautrier, Kermadec e Vulliamy, ilustraram alguns de seus poemas (e.g., *Francis Ponge un poète, Proêmes, Braque - dessins*).

Neste artigo vamos apresentar um estudo sobre o pintor suíço Gérard Vulliamy e sobre um dos criadores do Cubismo, o francês Georges Braque. A escolha dos dois autores é motivada não pela História da Arte, visto o papel majoritário do segundo artista nesse contexto, mas por permitir revelar procedimentos similares nos dois textos de Ponge, bem como assinalar a forma como o poeta francês participa da vida artística de seu tempo.

O objetivo deste estudo é o de apontar, precisamente, os recursos e marcadores textuais nos textos de Ponge que revelam elementos pictóricos no campo lexical

(palavras e expressões específicas), no campo gráfico, no campo onomástico (nomes de quadros, de artistas), nos procedimentos da escrita, em suma, de que forma esses procedimentos se constroem literariamente no lápis de Ponge. A hipótese que defendo é a de que, a partir de uma atitude de espectador, a forma como Ponge torna presente as artes plásticas em sua obra permite dizer que o escritor se apropria da função de pintor empregando os materiais de um escritor de seu tempo para marcar pictoricamente sua escrita.

## 2. Referência e alusão pictóricas

De acordo com Vouilloux (2005), podemos identificar duas famílias de enunciados susceptíveis de dizer algo sobre a imagem: os referenciais e os alusivos. Os referenciais são exemplificados pelo nome do autor e o nome dos títulos dos quadros, entre outras referências diretas a obra e artista. O nome do autor, sendo o nome próprio, por si só não se traduz, está inscrito no grupo dos signos que “[...] circula[m] inalterável[eis] de uma língua para outra” (VOUILLOUX, 2005, p.25). O título pode ser traduzido e está no grupo que pertence ao campo do catálogo, do arquivo. Por ser título, às vezes recebe marcas tipográficas distintas como letra maiúscula, aspas, itálico etc., como exemplificado no poema seguinte, *L’Imparfait ou Les Poissons-volants* (PONGE, 1948, p.133):

**L’IMPARFAIT  
OU  
LES POISSONS-VOLANTS**

*La scène est au-dessus des eaux.*

Personnages :	A P I O	}	Esprits de l'impar-
P	V O S C A	}	fait.
I	P A S K O	}	Apparitions de
S	P O S K I	}	poissons-volants,
C	V A S C O	}	ou du même :
A	I O P A	}	P I S C A V I O.
V			
I			
O			

**A P I O**

Os enunciados alusivos carregam um elemento importante que é a descrição. Dessa descrição podem-se reconhecer duas vertentes: primeiro temos os denominadores que seriam os substantivos que vão designar os pintores e a obra, tais como “artista”, “pintor”, “mestre”, “quadro”, “tela”, “cor”, “tinta”, “retrato”, “paisagem” e muitos outros. Segundo, temos as notações descritivas que variam do simples uso de adjetivos aos comentários em torno da pintura.

Enquanto o elemento-chave da referência é o símbolo, o qual fica imóvel em torno do que refere, a alusão nos leva a um caminho de analogias que não se esgota. O nome pode fazer parte do alusivo com a condição de que os nomes-referência aos quais remete sejam implícitos para que o leitor possa interpretar, isto é, remontar à sua forma própria original. É o caso de Manneret que faz alusão a Manet e a Man Ray, na obra *La Maison de rendez-vous* de Alain Robbe-Grillet (VOUILLLOUX, 2005, p.28).

Para Vouilloux, o “quadro” textual é aquele que ao citar outros, entre aspas, está acolhendo outros textos. À questão de onde começa o texto segue-se a questão de onde começa o livro que contém o texto. Ponge, ao sair do ateliê da escrita para entrar no ateliê do pintor, abre um caminho em que o quadro pintado é contemplado pelo escritor, o qual é estudado e posto em forma de texto, que por sua vez o leitor lê. Lendo-o, o leitor faz o sentido inverso, daquele do escritor, para chegar ao quadro, como comenta Vouilloux (2005, p.23).

Sendo assim, entre o espectador e o quadro, há sempre a linguagem, mesmo que aquele ainda não fale, mas seu olhar se encontra “prescrito”, “pré-escrito” (VOUILLLOUX, 2005, p.23). Exemplos singulares de enunciado referencial e alusivo são os textos de Ponge sobre Vulliamy e Braque.

### **3. Marcas pictóricas no poema *Prose sur le nom de Vulliamy* de Francis Ponge**

*Prose sur le nom de Vulliamy* (PONGE, 1948, p.157-60), tem o nome do artista como referencial, mas não se esgota nessa referência, é um texto aberto a múltiplas maneiras de colocar esse mesmo nome também no plano alusivo. De fato, o poeta atrela o nome do pintor com palavras cujos aspectos de sonoridade são parecidos com o nome do pintor e cujos adjetivos fazem um elogio à pessoa de Vulliamy. Vejamos:

*Que nôtre pour des raisons diverses Vulliamy veuille tels mots ici que notre plume lia mis, quels mettrai-je sinon que dans l'oeil du mille j'ai rarement vu mettre le doigt, maître Gerard, comme tu l'y as mis.*

*Par goût de la volubilité alliée à de l'ironie nous ne te lâcherons plus, notre Vulliamy, pourvu, parce que tu vis dans la jungle en famille non loin du meilleur goût et de la plus fameuse poésie, que tu ne lances pas trop négligemment ton lasso dans ce siècle-ci.*

*Voilà donc ou plutôt vullia un ami (vullia mis ici, c'est, s'il est lu hardiment, plus que juste, et si clair même que je l'aime ainsi) ; vullia donc un ami doué, adroit, sensible dont, s'il prétend à lui, et c'est peut-être à quoi je puis lui être utile en préférant d'abord qu'il ne nous émerveille, je m'étonnerais fort qu'il ne nous ymarvuille.*

*Violence et vaillance encore lui refuserons-nous au profit (qui n'en est pas loin) d'une vuillance, que pour ce qu'elle en diffère je leur préfère.*

*De la voyance enfin à la vuillance s'il n'est qu'un poète tout seul puisse faire franchir, puisque Francis du moins fit qu'à la fin tu l'oses, vulliamment à ton tour franchis-le, mon ami.*

“Prosa sobre o nome de Vulliamy” (tradução minha):

Que nosso, por razões diversas, Vulliamy queira tais palavras aqui que nossa pluma *lia mis*, quais colocaria eu senão que no olho do mil raramente vi colocar o dedo, mestre Gérard, como você *l'y as mis*.

Por gosto da volubilidade aliada ao da ironia não te deixaremos mais, nosso Vulliamy, desde que não lance muito negligentemente teu laço nesse século, porque você vive na selva em família não longe do melhor gosto e da mais famosa poesia.

*Voilà*, portanto, ou de preferência *vullia un ami* (*vullia mis* aqui, é, se é lido ousadamente, mais que justo, e mesmo tão claro que gosto dele assim); *vullia* portanto um amigo dotado, hábil, sensível, com qual, se ele se pretende, e é talvez em que posso lhe ser útil preferindo antes de tudo que ele nos maravilhe, muito me admirarei que ele nos *ymarvuille*.

Violência e valentia ainda lhe recusaremos ao proveito (quem não está longe nisso) de uma *vulliance*, que pelo que nisso difere as prefiro.

Da vidência enfim a sua *vulliance* se é somente um passo, que um poeta sozinho possa fazer superar, visto que Francis ao menos fez com que no final você ouse, *vulliamment* por sua vez superá-lo, meu amigo.

Nesse texto o poeta se apropria da palavra e nome Vulliamy, marca pictórica relativa ao nome do pintor: a referência, nos termos de Vouilloux. Dessa referência Ponge tece considerações sem mencionar os quadros desse pintor e sem utilizar outras marcas pictóricas senão aquela da palavra *maître*, mestre, aquele que pode também ensinar a pintura, o seu trabalho. O nome-referência transforma-se em alusão porque o nome é ressubstantivado e invocado de diferentes formas, conforme veremos.

Do nome Vulliamy, Ponge se aproveita da partícula *lia* com o verbo *mis* (colocou), verbo *mettre* no passado, sugerindo assim que partícula e verbo participam do nome do pintor pela sonoridade (*que notre plume lia mis*). E novamente, no final desse primeiro parágrafo aparece *l'y as mis* (aí o colocou), com a mesma sonoridade da frase de cima (*lia mis = l'y as mis*).

O segundo parágrafo é desenvolvido com o nome todo do pintor, como referência. No parágrafo seguinte, Ponge transforma a palavra e nome Vulliamy em amigo (*Vulli-amy → ami*), ressaltando a sonoridade que o nome sugere (*vullia un ami*). De Vulliamy para *Vullia un ami*, *voilà un ami* (eis um amigo), deduzido de *Voilà donc ou plutôt un ami*, orientando o leitor como interpretar a partícula *vullia*. Usando o *V*, o *l* e o *a*, em *Vullia - voilà* o nome é tomado como advérbio.

O nome também é ressignificado, da palavra *émerveille* tem-se *ymarvuille*, que também faz seu retorno ao nome, pois de *vulli* tem-se *vuille* continuando assim a trabalhar com a sonoridade. Observe-se também que a sequência de consoantes é a mesma e, das vogais do nome Vulliamy, tomam-se as mais próximas da palavra *émerveille* para ocupar o lugar das vogais dessa.

No parágrafo seguinte, do nome, mais uma vez ressignificado, vemos os substantivos *violence* (violência) e *vaillance* (valentia). *Vaillance* se transforma em *vulliance* e desse substantivo passa para *voyance* (vidência) em que Ponge se coloca no fim do poema não como a esponja, *éponge* (esponja) de seu poema *A laranja* (PONGE, 2000, p.67), mas como a coragem para *franchir*, de *Francis*, para ultrapassar, pedindo ao pintor que ultrapasse valentemente, *vulliamment*, ousando ser o que ele é. Seu nome como assinatura, Francis, no final do texto fecha-o assim como o pintor coloca no final sua assinatura no quadro. Esse tipo de jogo é comum na pena de Ponge, pois muitas vezes coloca seu nome transformado ou não em seus textos. Como, por exemplo, na *Figue*, em *Braque le réconciliateur*, que veremos a seguir.

#### 4. Marcos pictóricas no poema *Braque le réconciliateur* de Francis Ponge

Ponge transformou o referencial em discurso alusivo usando o nome de Georges Braque para criar seu texto em *Braque le réconciliateur* (PONGE, 1948, p.115-40), que prefacia um conjunto de reproduções de desenhos do artista. Vejamos:

##### *Braque le réconciliateur*

[...] *Puisque ces pages que tu t'apprêtes, les lisant ou non,*  
 [...] *[rideau] – épaissi de mes propres couleurs.*  
 [...], *Braque pour moi, eh bien, se situe à peu près à égale distance de Bach, prononcé à la française, et de Baroque, – avec une légère attraction du second côté à cause de l'adjectif commun Braque, lequel existe bien aussi, je n'y peux rien, et présente quelque rapport de sens avec Baroque; selon lesquelles [mes authentiques opinions] encore le bon chien fruste et plutôt grave et très fidèle qui porte le même nom intervient bientôt alentour, comme aussi ces Barques (retournées dès lors sur le sable) qui peuvent très bien être peintes de toutes sortes de couleurs vives, elles n'en sont pas moins plutôt marron, comme est le bois em général, qu'il s'agisse de celui des hangars ou des granges dans la campagne verte ou des boiseries de salles à manger, des lutrins, des tribunes d'orgues ou simplement des violons ou des guitarras, – à la moitié droite, c'est-à-dire gauche desquels ressemble indiscutablement beaucoup le B initial du nom de notre grand homme, tandis que le Q avec son manche évoque irrésistiblement soit une casserole de terre, soit une cuiller à pot, soit un miroir à main, - et que l'A de son unique syllabe sonnante sonne ouvert et grave, comme brame la rame...*  
 [...] *Or il se trouve justement que nous sommes “ gorgés d'éléments naturels ”, d'impressions sensorielles, gorgés dès l'enfance.*  
 [...] *(épaisse, colorée),*  
 [...] *artistes pressés, et qui est de prendre à la nature ses éléments. C'est ainsi qu'il leur arrive d'aller chercher, comme l'hirondelle la paille, n'importe quoi pour faire leur nid. Papiers collés, fils de fer, bribes de conversation, lieux communs.*  
 [...] *Puisque, nous le voyons bien, nous faisons des tableaux, faisons des tableaux, faisons de la peinture. Nous aurons la peau de la peinture à l'huile en la traitant d'une certaine façon.*  
 [...] *Il se trouve que le marron et plusieurs autres couleurs fondamentales: celle des portants de bois, des labours, de la végétation, le noir des fourneaux, le blanc-bleu des nuages avaient besoin d'être un peu domptés, d'être répartis un peu plus sérieusement que dans la nature; pour notre aise, notre confort. Et je dirai la même chose des formes: les voilà toutes, je parle des plus familières, recoupées à notre mesure, celle de ce que nous nous attendons bien (car nous sommes sages) à rencontrer là: des tableaux, de dimensions moyennes. C'est à tel point que dans une exposition où ne figure aucun Braque nous avons toujours tendance à nous*

*approcher de la fenêtre, si par hasard il y en a une, ou à défaut de fenêtre, de toute autre chose: le bureau du directeur par exemple. [...] Et je n'aurai pas besoin de l'expliquer davantage, si je cite à la suite les noms de [...]; de Poussin, Chardin, Cézanne et Braque.*

“Braque o reconciliador” (tradução minha):

Visto que essas páginas que você prepara, lendo-as ou não,  
 [...] [cortina] – espessada com minhas próprias tintas.  
 [...], Braque para mim, pois bem, se situa um pouco a igual distância de *Bach*, pronunciado à francesa, e de *Baroque*, – com uma ligeira atração do segundo lado por causa do adjetivo comum *Braque*, o qual existe também, não posso fazer nada, e apresenta alguma relação de sentido com *Baroque*; segundo as quais [minhas autênticas *opiniões*] ainda o bom cachorro rude e de preferência grave e muito fiel que leva o mesmo nome intervém logo dos arredores, como também essas *Barques* (viradas desde então sobre a areia) que podem muito bem ser pintadas com todas as cores vivas, elas não são, de preferência, menos marrom, como é a madeira em geral, quer se trate daquela dos depósitos ou das granjas no campo verde ou dos amadeiramentos de salas de jantar, das estantes, das tribunas dos órgãos ou simplesmente dos violinos ou dos violões, com a metade direita, isto é, esquerda dos quais se parecem indiscutivelmente, muito, com o B inicial do nome de nosso grande homem, enquanto o Q com seu cabo evoca irresistivelmente, seja uma caçarola de barro, seja uma colher de tigela, seja um espelho de mão, e que o A de sua única sílaba soante soa aberta e grave como brama o remo...  
 [...] Ora, acontece justamente que somos “encharcados de elementos naturais”, de impressões sensoriais, encharcados desde a infância.  
 [...] (espessa, colorida),  
 [...] artistas apressados e que são de tomar da natureza seus elementos. É assim que lhe acontece de ir procurar, como a andorinha a palha, não importa o que para fazer seu ninho. Papéis colados, fios de ferro, pedacinhos de conversa, lugares comuns.  
 [...] Visto que, nós o vemos bem, nós fazemos quadros, fazemos quadros, pintamos. Nós teremos a pele da pintura a óleo tratando-a de uma certa maneira.  
 [...] Acontece que o marrom e várias outras cores fundamentais: aquela das alças de madeira, das terras aradas, da vegetação, o negro dos fornos, o branco azulado das nuvens tinham necessidade de ser um pouco domados, de serem repartidos um pouco mais seriamente que na natureza; para nosso bem estar, nosso conforto. E eu diria a mesma coisa das formas: ei-las todas, falo das mais familiares, recortadas à nossa medida, aquela que esperamos bem (pois somos ajuizados) encontrar aqui: quadros com dimensões medianas. É a tal ponto que numa exposição onde não há nenhum Braque temos a tendência a nos aproximar da janela, si por sorte há uma, ou, na falta de janela, de qualquer outra coisa: a mesa do diretor por exemplo.  
 [...] E não teria necessidade de explicar mais, se cito em seguida os nomes de [...]; de Poussin, Chardin, Cézanne e Braque.

Nesse texto, parece que o poeta traça alguns esboços ou pincela com suas tintas seu modelo que é Braque. Aqui, o autor situa Braque paralelamente com Bach “pronunciado *à la française*” (“bak”), com *Baroque*, com *barques* pintadas com cores vivas, de madeira, marrons como o *bois*, da madeira dos celeiros no campo, do madeiramento das salas, das estantes, dos violinos ou violões. Os marcadores textuais da descrição pictórica são explícitos aqui, tanto pela escolha lexical, o alusivo desenvolvido em forma de substantivos e adjetivos, quanto pelo nome do artista, o referencial. Até o nome do pintor é adjetivado pelo poeta. Violinos e violões são instrumentos que se parecem com a letra B, aquele do nome do pintor, o Q de seu nome evoca uma caçarola de barro com cabo, uma tigela com colher ou ainda um espelho de mão e o A, em única sílaba aberta e sonora, carrega o som do remo em movimento (*barques*).

O nome é sentido como Bach primeiramente, a um nome clássico da música pronunciado de uma certa maneira, à francesa, feito “k” na última sílaba, depois o nome é ligado a um certo tipo de pintura, à barroca e por último leva-o a pensar nas barcas, aquelas que estão viradas na praia e não somente nas coloridas, mas também nas marrons pela cor da tinta ou da madeira da barca. Todos os três nomes têm a última sílaba pronunciada da mesma maneira.

À plasticidade do nome do pintor, ele atrela objetos, aqueles que fazem lembrar as letras do nome. Assim o A quase centralizado é o remo, o que impulsiona a barca Braque a seguir adiante, a traçar na água o caminho que deve seguir.

Então Braque com seu B em forma de violinos e violões evoca também na forma a música clássica, o compositor Bach. Com a letra Q se transporta para o campo, onde o objeto caçarola é aquele que é utilizado no dia-a-dia. Podemos imaginar que o R, o U e o E são o complemento para os instrumentos musicais serem tocados, são o alimento ou os adornos para a caçarola, são qualquer coisa que possa fazer mais confortável a viagem na barca.

Depois se percebe que o pintor está “encharcado” de impressões, aquelas também dos impressionistas com seus campos, seus objetos e suas marinas com barcas viradas ou desviradas. Seu colorido ora espesso pelas pinceladas, carregadas de tinta, sobrepostas, mostrando o colorido das tintas bem escolhidas. Embora haja essa alusão, o termo impressionismo não se aplica propriamente a Braque, senão como afastamento.

Aqui aconteceu também de o pintor ser comparado à andorinha; assim como esse passarinho recolhe galinhos, gravetinhos e outras coisinhas para seu ninho, o pintor também recolhe pedaços de papel, de ferro e outros objetos para fabricar a sua obra, aquela dos cubistas, elaborada por fragmentos. E os pedacinhos de conversa, que também fazem parte dessa obra-ninho, podem ser aqueles dos intervalos, entre o trabalho e o descanso, em que o pintor se entretém com uma boa conversa entre amigos. Assim obra e ninho muito bem pensados e elaborados.

Mais adiante temos os substantivos: quadros, pele, que pode ser a cor, pintura e óleo que nos remete aos materiais da pintura. Mais abaixo temos as cores, o marrom com os objetos que nos lembram essa cor, o branco azulado das nuvens. Fala das formas e do tamanho, aquele mediano. Também menciona que as obras desse pintor com seus tons amarronzados são tão agradáveis que, instintivamente, procuramos por algo nesse tom ou algo de madeira, se por acaso não encontramos esse pintor numa exposição.

Cita também alguns nomes de pintores como se estivesse em uma exposição e apontasse os que mais o agradam e por último Braque como que sendo a assinatura do quadro que acaba de apreciar.

Tanto nesse texto quanto no anterior, é a partir do jogo com a linguagem que Ponge marca pictoricamente seus textos, quebrando e recompondo elementos tirados dos nomes dos dois pintores como numa colagem, como se também quisesse revolucionar as Artes com Braque, introduzindo a colagem na Pintura, além de outros materiais (THUILLIER, 2003, p.556):

*[Braque e Picasso] estiment alors qu'ils peuvent, sans briser l'unité plastique, introduire dans le tableau des lettres d'imprimerie plus ou moins sibyllines. Puis ces fragments de mots deviennent vers 1912-1913 les morceaux de journal, de réclame, de partition musicale, de papier peint, d'étoffe, fixés directement sur la peinture: soit les premiers «colages».*

Nos dois textos, as marcas pictóricas claras acontecem em meio a um jogo de desmontagem e remontagem de palavras que se assemelham a uma colagem. Ponge se faz um discípulo de Braque, fazendo a mimesis de sua técnica de trabalho. Mais do que espectador, Ponge se faz artesão.

Braque se transforma em Bach, *baroque* e *barques* e Vulliamy se transforma, entre outros, em *Voilà un ami*. Ponge joga com as palavras, aqui se tornam objetos seus, para falar de seus amigos e usa seus nomes como referenciais modificados, atrelados a outras palavras com as quais reforça ainda mais o intrincado caminho até a alusão.

#### 4. Conclusão

Ponge procura a linguagem que mais se adequa ao seu objeto, como coloca Vouilloux (2005, p.91) (tradução minha):

Também, um pouco como Ponge dizendo do poema que é para ele mesmo sua própria arte poética, teria a intuição de que a descrição do quadro não pode mais contar com fórmulas de uma tradição, mas inventar a cada vez (na) a língua que faz falar a obra [...]

Em muitos de seus textos toma o lugar de um pintor, trabalha como pintor, considerando-se pintor de naturezas-mortas, como relata em *Méthodes*. Os exemplos da prosa sobre Vulliamy e o texto sobre Braque ilustram algumas das maneiras de Ponge lidar com o tema das artes plásticas e escrever sobre elas e os pintores. Nesses textos Ponge se coloca, primeiramente, como espectador, pois acompanha a vida artística de seu tempo, marcando seus gostos, não fazendo distinção entre artistas maiores e menores como atesta também seu interesse pelo sapateiro e artista Ange Boaretto (chamado Ange). O poeta observa seus amigos, seu modo de trabalho, suas obras e tece considerações sobre eles. Considerações em forma de prosa que visa a um exame sob vários ângulos da plástica do seu “objeto” e faz dele uma obra. Assim como faz uso de seu conhecimento técnico sobre a cor em *La Mounine*, faz aqui nesses dois textos uso do nome próprio, fazendo com as palavras marcas pictóricas em seus escritos.

#### REFERÊNCIAS

- BONNEFOY, Y. **Poésie et peinture** 1993-2005. Tours: William Blake & Co., 2005.
- CAPLLONCH, B. B. **De la plausibilitat referencial del llenguatge poetic**: Francis Ponge, o el cas d’una poetica referencialista. Tese (Doutorado) – Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, Espanha, 2009.

- HORÁCIO. *Ars Poetica*. In: Aristóteles, Horácio, Longino. **A poética clássica**. Tradução de Jaime Bruna. São Paulo: Cultrix, 1988.
- LESSING, G. E. **Laocoonte ou sobre as fronteiras da pintura e da poesia**. Introdução, tradução e notas de Márcio Seligmann-Silva. São Paulo: Iluminuras, 1998.
- LICHTENSTEIN, J. (Org.). **A Pintura: o paralelo das artes**. São Paulo: Editora 34, 2005 (v.7).
- MOTTA, L. T. da. **Francis Ponge: o objeto em jogo**. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- PIERROT, J. **Francis Ponge**. Paris: José Corti.
- PONGE, F. **O partido das coisas**. São Paulo: Iluminuras, 2000.
- \_\_\_\_\_. **Méthodes**. Paris: Gallimard, 1961.
- \_\_\_\_\_. **Le peintre à l'étude**. Paris: Gallimard, 1948.
- \_\_\_\_\_. **Le parti pris des choses**. Paris: Gallimard, 1942.
- PRAZ, M. **Literatura e artes visuais**. São Paulo: Cultrix, 1982.
- THUILLIER, J. **Histoire de l'art**. Paris: Flammarion, 2003.
- VOUILLOUX, B. **La peinture dans le texte XVIII<sup>e</sup> - XX<sup>e</sup> siècles**. Paris: CNRS, 2005.

Artigo recebido em 25/02/2011

Aceito para publicação em 28/06/2011

## ADONIRAN BARBOSA E O *POGRÉSSIO* DE SÃO PAULO

## ADONIRAN BARBOSA AND THE SÃO PAULO'S *POGRESS*

Wilson José FLORES JR.<sup>28</sup>

**RESUMO:** Nos sambas de Adoniran Barbosa, as relações entre causa e consequência aparecem truncadas: uma coisa não leva necessária nem logicamente à outra, apresentando resultados que frustram as expectativas do ouvinte quando não caminham diretamente para o absurdo. A análise detida das letras de algumas de suas composições revela uma linguagem que o tempo todo afirma e nega, diz e desdiz, valorizando no mesmo movimento em que desmerece o que afirma. Esse travamento, além de recurso cômico, liga-se intrinsecamente às vicissitudes do processo histórico do qual emerge, em que o “pogrêssio” se realizou, a cada momento, por meio da reprodução de diferentes formas do atraso.

**PALAVRAS-CHAVE:** Música popular brasileira; Modernização; Alteridade; Expressão popular; Dialética.

**ABSTRACT:** *In Adoniran Barbosa's sambas, relations between cause and consequence appear garbled: one thing does not lead logically nor necessary to the other and sentences often meaningless. A detailed analysis of the lyrics to some of his music reveals a language that claims while denying, valuing in the same movement in which discredits what he says. This procedure, besides being a comic procedure, refers to the vicissitudes of the historical process from which emerges, in which the "pogrêssio" was made through the reproduction of different forms of the backwardness.*

**KEYWORDS:** *Brazilian popular music; Modernization; Alterity; Popular expression; Dialectic.*

Adoniran Barbosa é querido e admirado por muitos. Por isso mesmo, as considerações a seu respeito são muitas e, por vezes, bastantes díspares. De expoente máximo do samba paulistano a gênio da cultura popular e outras formas de valorização bem intencionadas e frequentemente paternalistas, até o ingênuo palhaço a repetir sem reflexão certas ideologias do progresso à paulista; sua imagem oscila entre o estereótipo

---

<sup>28</sup> Doutorando (Bolsista CNPq). Programa de Pós-Graduação em Ciência da Literatura. Faculdade de Letras – Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ) – Rio de Janeiro – RJ – CEP 21941-917 – Brasil – [wfloresjr@ufrj.br](mailto:wfloresjr@ufrj.br)

do pobre ingênuo, malandro, descompromissado e desinteressado em dinheiro ou poder e a figura do cantor e ator de rádio que, submetido aos ditames da incipiente indústria cultural de São Paulo dos anos 1950, escorregava, às vezes, em soluções facilmente assimiláveis, pouco comprometedoras em relação à ideologia dominante e prontas a agradar a audiência.

Parte dessas imagens aparece claramente num programa “O fino da Bossa”, comandado por Elis Regina, do qual Adoniran participou em 1965. Na conversa com o sambista, a cantora demonstra admiração, respeito, mas também uma pontinha de paternalismo: Adoniran é um ótimo músico, mas menor, meio palhaço, distante da erudição de outros compositores admirados pela apresentadora, como Vinícius de Moraes, tanto que, em certo momento da conversa, Elis comenta:

Elis: Adoniran, eu sei, mas muita gente não sabe, você foi parceiro por correspondência de um dos maiores nomes da música brasileira, não só da música moderna, mas da música brasileira mesmo de todos os tempos.

Adoniran: Sim, senhora.

Elis: Agora eu queria saber como foi que aconteceu isso. Como é que você se tornou parceiro de Vinicius de Moraes sem sequer conhecê-lo?

Adoniran: Fácil, é fácil, fácil.

Elis: Mas como?

Adoniran: A Aracy de Almeida, que é muito amiga dele, ele tava em Paris nessa ocasião, na Unesco, e ela recebeu uma carta dele e dentro da carta veio assim essa letra, dois versinhos, e dizia embaixo ‘Aracy, faça o que você quiser com esses versos’.

Elis: Então, a Aracy pegou e deu pra você.

Adoniran: Então eu tava pertinho dela, não é? E ela era ligação minha, não é? Ela disse: ‘Ô, Adoniran, bota a música aí’.

Elis: Quer dizer que a letra é de Vinicius de Moraes e a melodia é que é sua.

Adoniran: A letra é de Vinicius e a musiquinha é minha.

As respostas de Adoniran sintetizam um procedimento constante em suas composições, declarações e entrevistas: primeiro, reage à pompa com que Elis Regina pergunta como ele havia se tornado parceiro de “um dos maiores nomes da música brasileira de todos os tempos”; depois, retoma o tom apequenado, brincalhão, e declara que, enquanto a “letra é de Vinicius”, “a musiquinha” é dele.

Pouco antes, no mesmo programa, Adoniran mencionara o bairro do Bexiga. Elis perguntou o que era o Bexiga e o sambista respondeu que era “o apelido de um

bairro chamado Bela Vista”. Elis riu e perguntou por que o apelido, ao que Adoniran respondeu também rindo e em tom jocoso: “Num sei porque que é Bexiga. Eu sei, mas pra explicar demora muito. Então é melhor rapidinho e rasteiro”. Ou seja, o tempo todo ele parece estar, ao mesmo tempo, brincando e falando sério, fazendo-se meio de bobo e afirmando quem é e o que conhece, revelando um distanciamento crítico, fino e consciente, ainda que fraturado e problemático, que ele expressa e, por assim dizer, representa.

Uma das tentativas de entender esse modo de expressão é um pequeno artigo de José Paulo Paes (1985, p.260-264), chamado “Samba, estereótipos e desforra”. Nesse texto, em tom elogioso, Paes afirma que a particularidade de Adoniran como músico e artista foi ter criado um “samba diferencialmente paulista”, construído a partir de dois motivos principais: primeiro, pela incorporação da “fala ítalo-caipira” das ruas de São Paulo, a qual Adoniran saberia usar habilidosamente criando “efeitos saborosos”; segundo, e principalmente, pelo fato de seus sambas, “no plano dos valores estereotípicos”, ocuparem-se “em retratar o mundo suburbano do trabalho”, ao invés do “mundo marginal da malandragem e da boêmia”, que seria comum ao samba carioca.

O crítico, então, identifica nas canções certa ênfase na positividade do trabalho e em sua correlata negação da vadiagem. Destaca também um apego ao “legalismo”, uma aceitação ingênua das “leis de propriedade e de trânsito”, que marcaria músicas como “Iracema”, “Saudosa Maloca”, entre outras, e que Paes identifica como um “anseio de dignidade humana” e não como sintoma de uma “consciência alienada em face da ideologia de dominação” (passo difícil esse, revelador da dificuldade que temos no Brasil de analisar criticamente as “produções populares”; uma corda bamba complexa e sensível, que costuma oscilar entre paternalismo condescendente e aborrecimento ilustrado).

Segundo Paes, esse “bom mocismo” (a expressão é minha) de Adoniran seria contrabalançado pela irreverência e pelo humor, que dariam um toque sutil e bem dosado à representação das personagens e das situações, fugindo, em muito, do exotismo e do gosto pelo pitoresco. Com isso, os sambas de Adoniran operariam uma espécie de “desforra histórica, inconsciente talvez e em todo o caso de segunda instância, daquele ‘carcamano’ que o elitismo dos modernistas de 22 só soube representar com as tintas fáceis da irrisão”. Por isso, conclui, “no contraste entre a

grosseria da paródia semi-erudita assinada com pseudônimo italianado [refere-se a Juó Bananere] e a finura do humor poplaresco assinada com pseudônimo abasileirado, há mais do que uma distância histórica, uma lição em que talvez não seja ocioso meditar”.

A análise de José Paulo Paes aponta para certa oscilação entre reproduzir o discurso oficial e manter o distanciamento pela irreverência e pelo humor que, levada às últimas consequências, realmente parece ser uma característica central dos sambas de Adoniran. Marca também um contraponto interessante, embora não desenvolvido, entre a pretensão “semi-erudita” de algumas tentativas modernistas de aproximação com o “popular” e o desprendimento bem-humorado de Adoniran. No entanto, na medida em que não desenvolve as implicações dessas percepções, acaba por fazer uma repreensão equivocada às canções do sambista, pois não há efetivamente um elogio do trabalho e do progresso em Adoniran, ao contrário. A não ser em alguns poucos momentos, em uma ou outra canção em que se percebe uma tentativa meio patética de responder a certa demanda de adequação linguística e ideológica, as canções operam na contracorrente do discurso triunfalista do capitalismo brasileiro e paulistano e da crença cega no progresso. E isso nos anos 1950, quando o desenvolvimento econômico e industrial ainda oferecia uma base para pensar um futuro mais orgânico, integrado e menos desigual para o Brasil.

Outra discussão importante e bastante sugestiva está num pequeno texto de Antonio Candido publicado na capa do LP *Adoniran Barbosa*, de 1975, e reunido em *Textos de intervenção*. Com a precisão e a concisão que lhe são habituais, o crítico afirma que o compositor, “lírico e sarcástico, malicioso e logo emocionado”, “é um paulista de cerne que exprime a sua terra com a força da imaginação alimentada pelas heranças necessárias de fora”. Por isso, discorda que sua linguagem seja uma combinação de italiano e português. Na opinião de Candido, o músico “colheu a flor” da “mistura, que é o sal da nossa terra,” e “produziu uma obra radicalmente brasileira, em que as melhores cadências do samba e da canção [...] se aliaram com naturalidade às deformações normais do português brasileiro” para “inventar no plano da arte a permanência de sua cidade e depois fugir, com ela e conosco, para a terra da poesia, ao apito fantasmal do trenzinho perdido da Cantareira” (CANDIDO, 2002, p.211-213).

## O “SAMBISTA DE SÃO PAULO”

Se tomado inteiramente a sério, o consenso de que Adoniran é o sambista de São Paulo aponta não apenas para o fato de seus sambas terem a cidade como cenário e incorporarem o sotaque típico das ruas em sua melodia, mas, principalmente, porque, ao fazer isso de modo intenso e conseqüente, seus sambas captam um modo de ser que emerge das contradições concretas que formaram (e deformaram) o *pogréssio* e o desenvolvimento de São Paulo, colocando em cena alguns limites desse processo pela perspectiva dos mais pobres. E mais, ao fazer isso acaba por problematizar a própria dificuldade (ou mesmo impossibilidade) de configuração da perspectiva popular.

A sonoridade própria da fala cotidiana, da linguagem da rua, sempre foi a principal matéria-prima do músico popular. Em grande medida, a música popular se constitui, justamente, a partir da incorporação do jeito particular com que a linguagem expressa os problemas e conflitos corriqueiros. No caso de Adoniran, a incorporação dos diferentes tipos urbanos, do drama cotidiano e miúdo que representavam e da linguagem falada nas ruas de São Paulo define parte importante da imagem que João Rubinato forjou para si como Adoniran Barbosa<sup>29</sup>.

De 1955 a meados dos anos 60, Adoniran atuou como ator num programa humorístico da rádio Record chamado “História das Malocas”, que marcou profundamente a identidade que o músico forjou para si. Esse programa, escrito e dirigido por Oswaldo Moles, inspirou-se no grande sucesso que “Saudosa maloca” alcançou em 1955 interpretada pelos Demônios da Garoa. Era povoado por tipos populares que tentavam, das mais diversas formas, sobreviver à miséria e à cidade. Entre eles, destacava-se Charutinho, um “crioulo malandrinho” morador da Favela do Piolho, protagonista do programa e interpretado por Adoniran. Em um dos programas, Charutinho e Terezoca (outra personagem) têm uma conversa sobre a elaboração da letra de samba:

- Me diga uma coisa, Charutinho? O qual que é a receita para fazer uma letra de samba?

---

<sup>29</sup> O nome real do compositor era João Rubinato. Consta que tenha nascido em 1910 (embora ele mesmo dissesse, às vezes, que foi em 1912, mas que preferia 1910 por ser o ano de fundação do Corinthians; Cf. MUGNAINI Jr., 2002, p.13-14), em Valinhos, na época subúrbio de Campinas, no interior de São Paulo, filho de um casal de imigrantes italianos. Ao começar sua carreira de músico na capital, como afirma Antonio Candido, “adotou o nome de um amigo funcionário do Correio e o sobrenome e um compositor admirado”, o que teria sido uma ideia “excelente, porque um artista inventa antes de mais nada a sua própria identidade” (CANDIDO, 2002, p.211).

- Bom, pá escrevê uma boa letra de samba, a gente tem que tê uma condição principal.
- É saber fazer rimas, é?
- Não. Pá escrevê uma boa letra de samba, sentida... humana... a gente tem de sê, em primero lugá nalfabeto. Só se for nalfabeto escreve bem.<sup>30</sup>

A conclusão paradoxal é enunciada em tom de ditado popular: para escrever bem um samba tem de ser, antes de mais nada, analfabeto. O efeito cômico da conclusão inusitada e meio absurda, que subverte as expectativas do ouvinte, é acompanhado por um tom proverbial que confere ao enunciado uma seriedade como que vinda de um conhecimento profundo extraído da experiência. Assim, se é verdade que o inusitado, o absurdo, o paradoxo promovem o riso, é certo também que seu sentido não se esgota no simples desejo de fazer graça, mas condensa, ao mesmo tempo, uma experiência direta, cuja seriedade e validade são reforçadas pelo tom de sentença do ditado popular. Encontra-se novamente aqui o mesmo procedimento construtivo, baseado no convívio estreito e ambivalente do humor (que parece rebaixar a importância do que é dito, como se fosse apenas uma brincadeira) e de certo tom proverbial (fonte da seriedade e da força das afirmações).

Dessa mesma ordem, embora com sentido diferente, consta uma entrevista de Adoniran reproduzida no CD *Documento Inédito*<sup>31</sup> (lançado em 1984, dois anos após a morte do compositor), na qual ele diz:

Eu sempre gostei de samba. Eu sou sambista nato. Gosto de samba... não foi fácil pra mim entrar como compositor. Foi difícil porque ninguém queria nada co'as minhas letras, co'as minhas letras que falavam de 'nóis vai', 'nóis qué', 'nóis fumos', 'nóis peguemos'... Agora, precisa saber falar errado. Se não souber falar errado, melhor... não falar errado. Melhor ficá quieto... ganha mais, sabe?

“Precisa saber falar errado”; esta é a formulação do compositor para o que Antonio Candido chamou de “deformações normais do português brasileiro” (CANDIDO, 2002, p.11). A questão é que a compreensão do crítico nunca foi compartilhada por certas ações oficiais de “defesa da língua”; Adoniran não enfrentou apenas dificuldades no início de sua carreira como também foi vítima, durante os anos

<sup>30</sup> Faixa do LP *História das Malocas*. São Paulo, Chantecler, s.d.

<sup>31</sup> Adoniran Barbosa, *Documento inédito*, Gravadora Eldorado. O trecho citado é a transcrição de trecho de uma das entrevistas reproduzidas no CD.

do “milagre brasileiro” e de ascensão festiva da “Jovem Guarda”, de uma censura tácita por parte das rádios, muitas das quais deixaram de tocar suas composições, não apenas porque seu público deixou de solicitá-las, embalado pelos modismos da indústria fonográfica, mas por deliberado boicote; o “velho” Adoniran parecia desafinar do arranjo moderno da nação. Daí, inclusive, o tom mais lamentoso da declaração. Ainda que o enunciado tenha algo de cômico, Adoniran o diz com a maior seriedade e com certo pesar. O efeito de sentido, contudo, é próximo ao anterior: não basta querer imitar, “falar errado” não é uma simples brincadeira ou uma caricatura, é um conhecimento aprendido por meio da experiência direta. Ou seja, o “errado” não é um mero pastiche da língua padrão, mas sim, o modo de falar de um setor da população, sendo, portanto, legítimo<sup>32</sup>.

Ao transformar em canção a oralidade cotidiana, o músico popular acaba por dar forma a dramas, pontos de vista e reivindicações próprios das classes oprimidas, num movimento que, devido a sua intensidade e capacidade de concisão, sintetiza críticas, muitas vezes indiretas, enviesadas, mas que se expressam para além de sua manifestação cotidiana possível. Daí a rua ser o espaço preponderante nas canções. Ao invés do recinto fechado, do quarto, do “cantinho”, que dão o tom intimista da Bossa Nova, vemos uma série de *flashes* de espaços externos e coletivos: a Av. São João de “Iracema”, o “Viaduto Santa Efigênia”, as festas do “Morro da Casa Verde”, o carnaval de “Vila Esperança” etc.

Mesmo as decepções amorosas não assumem a forma do sofrimento individual, nem o amor surge sublime e transcendental. Ao contrário, os “dramas” são tratados num contexto no qual adquirem feição de exemplos, mais do que de lamentações individuais. “Malvina”, “Apaga o fogo, Mané”, “Não quero entrar”, “Pafunça” são algumas canções que expressam bem essa condição. Sem contar “Dor de catuvelo” (de 1959), que ironiza o intimismo a que o título jocosamente se refere.

Os sambas de Adoniran parecem sempre visar a certa exemplaridade, sendo algo como *causos musicados*, olhando a cidade e seu progresso da perspectiva daqueles que

---

<sup>32</sup> Outro exemplo que vai nessa mesma direção, desta vez extraído do programa “MPB especial”, da Rede Cultura: “Não é dorme, é drome, o certo é drome. E também não degrau, é dregau o certo. Se quiser falar degrau pode, mas o certo é dregau”. (programa reproduzido no CD *A música brasileira por seus autores e intérpretes: Adoniran Barbosa*, produzido pelo SESC São Paulo e pela Fundação Padre Anchieta).

ficaram à margem, na contramão do processo. A esse respeito, veja-se a letra de “Conselho de mulher” (1953):

(Declamando)

‘Quando Deus fez o homem,  
 Quis fazer um vagolino que nunca tinha fome  
 E que tinha no destino  
 Nunca pegá no batente  
 E vivê forcadamente.  
 O homem era feliz  
 Enquanto Deus assim o quis.  
 Mas depois pegou Adão  
 Tirou uma costela e fez a mulher,  
 Desde então o homem trabalha pr’ela.  
 Vai daí home reza todo dia uma oração  
 Se quisé tirá de mim alguma coisa de bão,  
 Que me tire o trabaio, a muié, não!’

Pogrêssio, pogrêssio.  
 Eu sempre escutei falá  
 Que o pogrêssio vem do trabaio,  
 Então amanhã cedo  
 Nós vai trabaiaá...

Quanto tempo nós perdeu na boemia  
 Sambando noite e dia  
 Cortando uma rama sem pará  
 Agora escuitando o conselho da muié  
 Amanhã vou trabaiaá  
 Se Deus quisé...

(Breque)

Mas Deus num qué!

No início, a introdução parece caminhar para uma condenação da mulher como responsável pelo fim da vida “forgada” do vagolino e, portanto, pelo início do sofrimento do homem. No entanto, no final, a condenação recai sobre o trabalho, enquanto a mulher é enfaticamente defendida em prece pelo homem. A introdução falada e com ares de parábola, já diz bem a que veio a música.

A música toda é o avesso do elogio da modernização. Usa imagens e lugares comuns relacionados à importância do trabalho e do progresso (“o pogrêssio vem do trabaio”; o tempo “perdido” na boemia, sambando noite e dia etc.), mas para subvertê-las. O samba se constrói, mesmo, a partir dessa subversão. A introdução, bem como a pronúncia consciente e jocosamente “errada” de toda a letra, em especial, do

“pogrêssio”, além do descaso com a crença de que “o pogrêssio vem do trabaio” que ele apenas “escuitou falar” e que o convenceu tão pouco que ele decidiu ir “amanhã cedo” trabalhar, são índices evidentes de inversão do discurso oficial.

Como arremate, há a ironia do breque final: após aparentemente reconhecer que a boemia foi uma perda de tempo, um atraso de vida, diz que, seguindo o conselho da mulher, amanhã ele finalmente vai trabalhar, se Deus quiser. O problema é que “Deus num qué”. Como se vê, a subversão dos sentidos esperados e comuns de certos clichês é procedimento construtivo e, por isso, recorrente.

Como se sabe, no seu sentido corriqueiro, a expressão “Se Deus quiser” visa enfatizar um pedido ou desejo a que se almeja muito ver realizado. Deus, então, é invocado para colaborar numa tarefa que o sujeito reconhece não depender apenas de seu esforço e vontade, pois, no caso, dadas as dificuldades e a penúria em que vive, conseguir um emprego é um desafio que mantém sempre algo de imponderável e arbitrário. No samba, ao contrário, a boa ação “apoiada por Deus” é permanecer sem trabalho fixo e na boemia. A “opção” de vida que parecia estar sendo criticada e colocada em dúvida pela aparente certeza na validade do trabalho e do progresso surge, inesperadamente, como “abençoada”, condição reforçada numa das interpretações dos Demônios da Garoa que introduzem outro verso como complemento ao breque final: “Deus é bonzinho pra nós”. O humor e a piada não estão exatamente no inusitado do breque final, mas na construção toda que repete, jocosamente, algumas das ideologias mais difundidas pelo discurso oficial sobre a validade do trabalho, a dignidade do trabalhador e a importância coletiva do progresso, para subvertê-las.

#### **SAMBA E MEMÓRIA: “SAUDOSA MALOCA”**

“Saudosa maloca” (1951) é, provavelmente, a obra-prima de Adoniran e uma das grandes composições da música popular brasileira.

Se o senhor não tá lembrado,  
Dá licença de contar  
Que aqui onde agora está  
Esse edifício alto  
Era uma casa velha  
Um palacete abandonado.

Foi aqui, Seu moço,

Que eu, Mato Grosso e o Joca  
 Construimos nossa maloca.  
 Mas um dia,  
 Nós nem pode se alembra,  
 Veio os home co'as ferramenta,  
 O dono mandou derrubar.

Peguemos tudo as nossas coisa  
 E fumos pro meio da rua apreciar a demolição.  
 Que tristeza que nós sentia  
 Cada tauba que caía doía no coração.  
 Mato Grosso quis gritar, mas em cima eu falei:  
*Os home tá co'a razão nós arranja outro lugar.*  
 Só se conformemo quando o Joca falou:  
*Deus dá o frio conforme o cobertor.*

E hoje nós pega paia  
 Nas grama do jardim  
 E para esquecer  
 Nós cantemos assim:

Saudosa maloca,  
 Maloca querida  
 Din din donde nós passemos  
 Dias feliz de nossa vida.

É possível afirmar, com relativa tranquilidade, que o assunto central da canção é a memória. A letra começa com o Eu interrompendo a caminhada apressada e distraída de alguém, aparentemente identificado por ele como pertencente a outra classe social, devido aos tratamentos “senhor” e “Seu moço”. Em meio à agitação da vida na cidade e à mistura de falta de tempo, correria, cansaço e ausência de pontos de referência urbanos relativamente estáveis para a fixação da memória, o homem sequer percebe a paisagem ao seu redor, a despeito (ou pelo fato mesmo) de ela ser transformada rápida, constante e violentamente. O excesso de estímulo e o fato de que nada dura o suficiente para tornar-se referência parecem explicar o comportamento desatento e *blasé*. A canção começa interrompendo esse fluxo violento e aparentemente inexorável, chamando a atenção do passante para um detalhe quase insignificante das transformações urbanas de São Paulo: o edifício alto, símbolo de modernização e riqueza, mas índice também da especulação imobiliária e do acúmulo selvagem de capital, torna-se algo vivo, deixando de ser apenas uma construção, um valor monetário, um dado, uma estatística. Ocupa o lugar que um dia foi habitado por pessoas que ali

começaram a construir uma vida; foi referência de esperança de uma vida mais digna e melhor para três “desclassificados”. Em meio ao caos imposto pelo capital, um *flash*, um momento de rememoração que traz não a imagem ideológica da “locomotiva do Brasil”, mas da cidade habitada por pessoas, dos espaços cotidianos de sociabilidade, onde se desenrolava a vida de todo dia.

Em seguida, mais uma vez, instaura-se a violência e a arbitrariedade, tão comuns nas letras de Adoniran porque corriqueiras na vida dos mais pobres. Os homens com as ferramentas e a ordem do dono surgem como uma espécie de “força do destino”, inegociável, incompreensível, inacessível, irresistível. Não há forma de se proteger, não há mediação institucionalizada para o conflito. Mandam o dinheiro e a força bruta, sem que se vislumbrem minimamente as estruturas do Estado de Direito.

A seguir, o drama dos três amigos, embora pungente, é apresentado de forma um tanto patética e aparentemente conformada, o que, por um lado, ajuda a acalmar as consciências paternalistas, uma vez que o sentimentalismo da letra alia-se com o conformismo das classes mais abastadas e com seu desinteresse pelo destino coletivo, ao mesmo tempo em que alimenta certa “compaixão” vazia por parte das “boas consciências”. Mas, por outro lado, o jogo entre a expressão óbvia da violência e seu tratamento sentimental, mais uma vez, opera de modo truncado a difícil dialética da expressão popular possível em uma sociedade sem alteridade, para a qual a figura do pobre só faz sentido se enquadrada na figura do “bom, ingênuo e coitado” ou na do “feio, sujo e malvado”. Movimento difícil, mas que não elimina as sutilezas da crítica, assim como não se pode negar seu truncamento e seu flerte com o sentimentalismo. Se um desmerece o outro, também ambos se relativizam e, se não vemos a configuração política do conflito, é justamente porque falta a base social e histórica para que ela se efetivasse; no contexto da canção, se o conflito assumisse feição política, pareceria inverossímil e forçado, quebrando a leveza e a força da composição que possui a força e a recorrência obsessiva do trauma: dos amigos que nunca deixam de lembrar o acontecimento, da cidade indiferente à memória e ao passado. O samba que é quase um hino de São Paulo é carregado de negatividade.

No final, o paradoxo (“e pra esquecer nós cantemos assim”), em certa medida apenas aparente, parece configurar a memória como forma de resistência à devastação contínua promovida pelo progresso da cidade. Para esquecer a penúria que caracteriza o

tempo presente (“e hoje nós pega paia, nas grama do jardim”), bem como a violência e arbitrariedade do despejo, lembram dias felizes em que acreditavam viver com certa dignidade num lugar que identificavam como uma casa, um lar. A memória, na canção, resiste também ao desaparecimento, à destruição e à reconstrução contínuos de setores inteiros da cidade, os quais alteram sem remissão as poucas referências geográficas e poucos espaços tradicionais (se é que essa palavra possui algum significado em São Paulo) de sociabilidade. Um espaço urbano destituído de sua condição de espaço público, reduzido a tábula rasa, a terra arrasada, sem história ou limites, a serviço quase exclusivo dos interesses privados, da especulação imobiliária e da acumulação de capital. “Saudosa maloca” é como um *réquiem* ao desaparecimento de laços e tipos de sociabilidade dos quais, hoje, talvez não restem nem sombras.

#### **ABRIGO DE VAGABUNDO**

“Abrigo de vagabundo” (1959) retoma as personagens e situações da canção anterior e foi tomado por muitos como o principal exemplo de uma suposta adesão à ideologia do trabalho em Adoniran. Como se procurará discutir, se considerado em sua intrincada construção, o samba revela uma crítica dessa mesma ideologia a que ele, em certa medida, adere de modo torto. Vamos à letra:

Eu arranjei o meu dinheiro  
Trabalhando o ano inteiro  
Numa cerâmica  
Fabricando pote.

E lá no alto da Mooca  
Eu comprei um lindo lote  
Dez de frente, dez de fundo  
Construí minha maloca.

Me disseram que sem planta  
Não se pode construir  
Mas quem trabalha  
Tudo pode conseguir.  
João Saracura,  
Qu’ é fiscal da prefeitura  
Foi um grande amigo  
Arranjou tudo pra mim...

Por onde andará  
Joca e Mato Grosso  
Aqueles dois amigo

Que não quis me acompanhá  
 Andarão jogados  
 Na avenida São João  
 Ou vendo o sol quadrado  
 Na detenção.

Minha maloca a mais linda qu'eu já vi  
 Hoje está legalizada  
 Ninguém pode demolir.  
 Minha maloca a mais linda deste mundo  
 Ofereço aos vagabundos  
 Que não tem onde dormir.

Inicialmente, pode-se perceber que, ao contrário da maioria dos sambas de Adoniran, “Abrigo de vagabundo” apresenta um tom sério e sentido, que expressa uma conquista (a tão sonhada maloca) como quem lamenta algo. Não há humor, mas uma profunda consternação. A princípio, a letra parece aderir imediatamente ao discurso oficial, fazendo uma espécie de elogio do trabalho como o meio honesto e legítimo de se alcançar uma vida mais digna: depois de um ano inteiro de trabalho pesado, o sujeito abandonou sua vida errante, conseguindo, finalmente, sua maloca. Além disso, sua casa agora está legalizada e, portanto, não mais sujeita ao risco da demolição que, já uma vez, deixou os três amigos sem moradia, “cantando paia nas grama do jardim”. A preocupação com Mato Grosso e Joca, que “não quis” acompanhá-lo, parece revelar também uma mudança de perspectiva, apontando para uma espécie de “conversão” do eu-lírico à “religião” do trabalho. Os amigos que não seguiram o mesmo caminho e continuaram na boemia, devem estar presos ou jogados em uma sarjeta qualquer da, à época, emblemática Avenida São João. Aparentemente, a mensagem da música caminharia para a representação do trabalho como solução para as dificuldades e incertezas da vida dos mais pobres, os quais, se insistissem em permanecer na boemia, só encontrariam desolação e miséria.

No entanto, já no início, a ênfase no ano inteiro de trabalho, fabricando pote numa cerâmica, para conseguir o dinheiro necessário para erguer uma maloca num lugar distante (“lá no alto da Mooca”) reforça as dificuldades, a baixa remuneração e a exploração. Mais adiante, percebe-se que não é o direito, advindo do trabalho, que garante a legalização da maloca, como faz pensar os versos: “me disseram que sem planta não se pode construir/ mas quem trabalha tudo pode conseguir”, pois o verso

seguinte desdiz os anteriores, revelando a lógica do privilégio e do favor: “João Saracura, qu’ é fiscal da prefeitura / foi um grande amigo / arranjou tudo pra mim”. A única menção ao poder público surge sob o suspeitíssimo “arranjou tudo pra mim”, que “legaliza” uma construção que, talvez, não devesse ser legalizada (fato que as tragédias anuais em São Paulo, no Rio de Janeiro e em outros lugares do país só fazem acentuar, pois, de forma geral, as mortes ligam-se a ocupações irregulares, muitas vezes “legalizadas” de modo torto: continuam irregulares, mas o poder público, além de fazer vista grossa, instala serviços, escolas, postos de saúde). Ou seja, indiretamente, os versos apontam também para a precariedade da construção, realizada sem planta e absolutamente entregue aos esforços e possibilidades do sujeito, o que demonstra, conseqüentemente, a ausência de planejamento e de políticas públicas voltadas à habitação e à cidade como espaço de convivência coletivo; longe disso, o que se vê é um “salve-se quem puder”, uma terrível “terra de ninguém”.

Pode-se afirmar, portanto, que a penúria a que o sujeito está submetido apresenta-se em dois planos complementares: por um lado, a penúria financeira de alguém que mal tem o necessário para começar uma construção e que está condenado a nunca estar plenamente dentro da lei, pois não tem recursos para adquirir uma planta nem para tocar a construção de acordo com o planejado se essa planta pudesse, porventura, ser adquirida. Por outro lado, e principalmente, a penúria de direitos, pois, além de precisar se virar sozinho, sem qualquer respaldo público que assegurasse seu direito à moradia, sua maloca continuaria ilegal não fosse a intervenção suspeita e “salvadora” de João Saracura.

Dessa forma, uma vez que a legalização da maloca só pôde ser conseguida por intermédio do favor, o efeito dos versos “minha maloca, a mais linda qu’ eu já vi/ hoje está legalizada/ ninguém pode demolir”, se apontam para algum elogio da legalização (o que não se pode negar de todo, dada a cisão profunda que marca todas as relações e a própria consciência do sujeito), ao mesmo tempo evidencia a arbitrariedade como constitutiva dessa mesma “legalização”, bem como a violência, tão temida, do despejo e da demolição do pouco que se conseguiu construir com muito esforço.

A preocupação com os amigos Joca e Mato Grosso e o oferecimento da maloca aos “vagabundos que não tem onde dormir”, demonstra solidariedade, certa ingenuidade e mesmo certa concessão ao discurso oficial, mas, em sua ambivalência dolorida, revela

também a particularidade e a exceção da conquista, uma vez que a maloca não será conseguida por todos os que dela necessitam, nem por todos os que trabalham por ela, pois os critérios para compra e legalização não estão postos no campo do direito, da garantia comum, imparcial e universal, mas, sim, no campo das relações pessoais, do compadrio, do favorecimento, da corrupção, e, portanto, do particular, do arbitrário, do instável, do precário e do imponderável. Daí, inclusive, o tom sentido e lamentoso da música.

Assim, mesmo no samba que mais se aproxima do elogio do trabalho como modelo ideal de comportamento para o pobre, percebe-se todo um jogo intrincado na construção da letra que, em suas ambiguidades e ambivalências, revela uma série de explorações a que o trabalhador está submetido, bem como o fato de que o trabalho, em si mesmo, não é garantia de nada: nem de dignidade, nem de segurança, nem de reconhecimento de direitos. O pretense samba do “elogio do trabalho” carrega em si o seu contrário, expressando, para além de sua cindida adesão, uma crítica e uma negação do discurso oficial.

Outro aspecto importante e que aponta nessa mesma direção é o fato de, nos sambas de Adoniran, os símbolos de modernidade aparecerem sempre pelo avesso da conotação que assumiam no discurso oficial. O automóvel, longe de ser um símbolo de *status* social, atropela e mata (“Iracema” e “Tiro ao Álvaro”); o “edifício arto”, ao invés de símbolo de desenvolvimento, traz, em sua construção, a marca do despejo, da exploração, da arbitrariedade e da violência (“Saudosa maloca”; “Despejo na favela”). Ou ainda, o Viaduto Santa Efigênia (um dos símbolos da modernização da cidade na época) que para Adoniran: “dizem que vai ficá tão bonito esse viaduto que eu acho que não vai dá mais pra ninguém morá lá embaxo”<sup>33</sup>, explicitando, novamente, a percepção de que o progresso em São Paulo, realiza-se por meio da permanente *reprodução moderna do atraso*<sup>34</sup>.

## SILÊNCIO E EXPRESSÃO

Adesão e conteúdo crítico. O truncamento, a confusão, a fala intrincada e dissimulada que não diz diretamente e exige decifração vão encontrar no humor uma de

<sup>33</sup> Adoniran Barbosa, *Documento Inédito*, final da faixa 5, “Viaduto Santa Efigênia”.

<sup>34</sup> Cf. SCHWARZ, Roberto. *Ao vencedor as batatas*; ARANTES, Paulo. *O sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira*; e BUENO, André. *Memórias do futuro*.

suas principais formas de expressão, como já foi sugerido. Para desenvolver melhor esse aspecto, vejamos “Véspera de Natal” (gravada em 1974):

Eu me lembro muito bem  
Era véspera de Natal.  
Cheguei em casa e encontrei  
Minha nega zangada,  
A criançada chorando,  
Mesa vazia não tinha nada.

Saí fui comprá bala mistura,  
Comprei também um pãozinho de mel  
E cumprindo minha jura  
Me fantasiei de Papai Noel.

Chamei minha nega de lado,  
Eu vô subi no telhado  
E descê pela chaminé.  
Enquanto isso você  
Apanha a criançada  
E ensaia o jingobé...

Ai meu Deus que sacrifício...  
O orifício da chaminé era pequeno  
Pra me tirá de lá  
Foi preciso chamá  
Os bombero...

Adoniran diz que compôs *Véspera de Natal* durante uma festa entre amigos, na qual foi combinado de cada um fazer alguma coisa. Ele fez o samba, sobre o qual dá o seguinte depoimento: “o cara que tiver a grana e fizer uma fita com essa letra... É uma música, é um filme chaplinino. Num tem... ninguém... vou te contar... é linda, tudo”<sup>35</sup>. E diz isso meio rindo, brincando.

A música toda tem algo de piada, tanto que o resultado do final desajeitado e frustrante não é a comoção ou o choro, mas o riso, a despeito da história contada ser, do início ao fim, marcada pela penúria e pelo fracasso. Por isso, analisando o humor expresso nessa canção, percebe-se que ele opera um movimento paradoxal próximo àqueles discutidos anteriormente. Por um lado, o humor diminui a intensidade da denúncia, tornando a “desgraça” descrita, digamos, mais palatável, como que sugerindo algo desprezioso que quer apenas descontrair e divertir. Por outro lado, o ridículo da

---

<sup>35</sup> Cd *Documento Inédito*, Eldorado, 1984.

cena do pobre Papai Noel bem intencionado, que queria dar um Natal um pouco mais animado e menos miserável para seus familiares, decreta a impossibilidade de superação, ainda que simbólica, da miséria. Deu tudo errado: o desejo e o empenho em transformar a situação de penúria acabam ridicularizados. O “orifício” da improvável chaminé era pequeno demais e frustrou os sonhos do pobre Papai Noel por absoluta falta de espaço para sua “manifestação”, de forma que a penúria da véspera de Natal da família é consumada pela chaminé estreita.

O humor, assim, opera uma espécie de dissimulação, faz graça no mesmo movimento em que denuncia a miséria. Por assim dizer, bota a boca no mundo como se estivesse apenas contando uma piada. Novamente, a expressão não é direta, mas truncada e contraditória, exigindo sempre uma decifração. Veja-se, agora, “Iracema” (composta em 1956):

Iracema, eu nunca mais eu te vi.  
Iracema, meu grande amor, foi embora...  
Chorei, eu chorei de dor porque,  
Iracema, meu grande amor foi você.

Iracema, eu sempre te dizia  
Cuidado ao travessá essas rua...  
Eu falava, mas você não me escuitava não,  
Iracema, você travessou contramão.

E hoje ela vive lá no céu,  
E ela vive bem juntinho do Nosso Sinhô..  
De lembrança guardo somente  
Suas meias, seus sapato...  
Iracema, eu perdi o seu retrato.

(Declamação)  
Iracema... Fartava vinte dia pro nosso casamento,  
Que nós ia se casa...  
Você atravessô a rua São João,  
Vem um carro, te pega e te pincha no chão...  
Você foi pra assistência.  
O chofé não teve culpa, Iracema,  
Paciência...

O samba encena muitas questões, a começar pelo atropelamento de Iracema na contramão da São João, avenida que, na época, era um dos grandes símbolos da modernidade paulistana. Ela morre, ou melhor, é morta por não estar na direção determinada pelo “pogrêssio”. No entanto, o interesse aqui é mais específico: discutir a

diferença entre duas diferentes interpretações dessa canção, uma dos Demônios da Garoa e outra de Clara Nunes.

As interpretações que os Demônios da Garoa fizeram dos sambas de Adoniran chegaram a ser criticadas porque enfatizariam demasiadamente o humor, perdendo a dimensão trágica das canções e, com ela, seu potencial de denúncia. Em alguns casos, é mesmo possível concordar que haja algo caricato e excessivo, mas, no geral, os Demônios parecem conseguir um bom equilíbrio entre as duas dimensões. Em “Iracema”, temos um exemplo desse equilíbrio: o ritmo agitado do sambinha contrasta com o trágico atropelamento de Iracema a vinte dias de seu casamento.

Na interpretação de Clara Nunes, ao contrário, esse contraste desaparece, o ritmo se torna lento, sofrido e dramático, restando apenas o trágico atropelamento. No entanto, observando com atenção, verifica-se que a letra possui, ela mesma, certa leveza, pois fala de uma “tragédia”, mas de um modo relativamente ameno, aparentemente conformado, de modo a afirmar e dissimular a intensidade do acontecimento, de modo que, em “Iracema”, a ênfase repetida no conformismo também tem como efeito o seu contrário, pois, ao reforçar a “paciência...”, o que fica em evidência é justamente a violência do acontecimento. É nesse jogo intrincado e oscilante que a força da canção se faz. Por isso, ao enfatizar o sofrimento, eliminando a oscilação entre ritmo e acontecimento, entre conformismo e afirmação crítica, a interpretação intimista de Clara Nunes acaba diminuindo a intensidade da denúncia que, a princípio, gostaria de frisar. O resultado é que, por mais bonitas e bem intencionadas que sejam, interpretações desse tipo para as canções de Adoniran Barbosa sempre têm algo de chato e de pouco convincente, uma vez elas, em geral, sua conotação proverbial lhes conferem um caráter de exemplo; os sambas contam causos.

\* \* \* \*

Assim, nos sambas de Adoniran, as relações entre causa e consequência aparecem sempre truncadas: uma coisa não leva necessária nem logicamente à outra, as causas apresentadas não levam à consequência esperada. Tudo aparece travado, apresentando resultados que frustram as expectativas quando não caminham diretamente para o absurdo, para o *non-sense*, para sentenças meio sem pé nem cabeça,

configuradas por uma linguagem que o tempo todo afirma e nega, diz e desdiz, valorizando no mesmo movimento que desmerece o que diz.

Esse travamento, além de recurso cômico, liga-se intrinsecamente às vicissitudes do processo histórico do qual emerge, em que o “pogréssio” se realizou, ele mesmo, de forma truncada, reproduzindo incessantemente e de diferentes modos aspectos do atraso colonial.

Na ausência de instituições mediadoras que garantissem a expressão política, a percepção crítica popular muitas vezes se ressentiu da falta de condições concretas mínimas para sua expressão efetiva. Frente à inexistência do reconhecimento da alteridade no espaço social que, sem isso, também nunca chegou a se configurar como espaço público, a expressão popular acabou tomando a forma de um discurso dissimulado de aparência conformista, o qual se constrói, justamente, sobre a impossibilidade de síntese, de uma expressão direta e sem volteios que levasse à configuração pública dos conflitos e estabelecesse uma demanda política efetiva de direitos. Ou seja, na medida em que sempre lhe faltou a articulação indispensável à acumulação da experiência, o próprio ponto de vista popular nunca chegou a se configurar plenamente. Daí sua expressão, frequentemente, ser indireta, escorregadia e de difícil apreensão, além de fraturada, cindida e ambivalente.

O absurdo, o truncamento, os procedimentos intrincados que exigem decifração, tão presentes nos sambas de Adoniran, ligam-se à ambivalência constitutiva da perspectiva popular a que os sambas intrinsecamente se vinculam e da qual são uma expressão. E essa ligação é tão profunda e fundamental que, como vimos, quando um cantor interpreta uma canção concentrando-se em apenas um dos polos da oscilação, numa tentativa de constituir plenamente o ponto de vista, o efeito é inverso, uma vez que a canção tende a perder a força original, tornando-se pouco convincente. Dessa forma, ambiguidade, oscilação, dissimulação parecem configurar a forma possível da expressão crítica popular em meio ao “pogréssio”, captada e transformada em música por Adoniran. Sem que, por isso, o compositor se visse ou aceitasse ser visto como um “porta-voz da periferia”, tão ao contrário do que outros tantos costumam fazer. Veja-se um trecho de uma entrevista que faz parte do CD *Documento inédito*:

Entrevistador: Você que faz muita música falando de trem, *Trem das onze* etc., o que que você acha desses tumultos que ocorrem quando quebra algum trem?

Adoniran: Eu num sei porque eu nunca... ói, eu num sei porque eu vou te contar pra você uma coisa: nunca viajei de metrô. Uma vez só viajei de metrô pela Manchete. Eu e o Adalto, Aaulio, presidente do sindicato. Uma vez só viajei com ele pra tirá fotografia... nunca viajei de metrô, num sei nada de metrô. Tenho medo de metrô porque a porta fecha depressa, tenho medo de entrar... a porta fecha depressa, se ocê num é esperto, cê fica pra trás... então, num quero metrô, num quero metrô, num sei nada de metrô.

Entrevistador (rindo e um pouco irritado): Mas a pergunta era de trem, Adoniran. Que servia para você falar do trem das onze, do trem que atrasou...

Adoniran: Metrô é trem. Num quero sabê de metrô.

Ele se recusa a tomar a palavra e fazer a crítica fácil e vazia dos problemas e da dificuldade da vida nos bairros pobres. Não é porta-voz de nada, nem quer ser. A realidade é conhecida, não é necessário repetir o óbvio, a não ser que estivesse interessado em agradar a plateia civilizada (que se horroriza com depredações) ou ao poder público. Não era o caso. E, se fosse, seria uma lamentável ilusão. Adoniran parecia não ter muitas ilusões a respeito de quanto os “poderosos” poderiam ou desejariam “ajudá-lo”.

E, mesmo assim, suas canções foram assimiladas de modo ameno, sendo repetidas em eventos oficiais ou na televisão como representações de São Paulo que alegrem e apascentam a consciência de muitos paulistanos, em especial no último ano que marcou o centenário do nascimento do compositor. Mas qual São Paulo os sambas representariam? No vazio contemporâneo em que a cidade se perde, sem identidade ou identificação possível, resta falar abstratamente em traços paulistanos, entre os quais Adoniran Barbosa é sempre mencionado. Afinal, para sustentar abstrações bastam ideias, clichês e ladainhas que, de tanto se repetirem, naturalizam-se, a despeito de possuírem maior ou menor grau de vinculação com a realidade material e histórica.

#### REFERÊNCIAS

ARANTES, P. E. **Sentimento da dialética na experiência intelectual brasileira: dialética e dualidade segundo Antonio Candido e Roberto Schwarz.** Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1992.

BUENO, A. **Memórias do futuro.** Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

CANDIDO, A. **Textos de intervenção.** São Paulo: Duas Cidades; Editora 34, 2002. p.211-213.

MUGNAINI JR., A. **Adoniran, dá licença de contar...** São Paulo: Editora 34, 2002.

PAES, J. P. **Gregos e baianos: ensaios.** São Paulo: Brasiliense, 1985. p.260-264.

SCHWARZ, R. **Ao vencedor as batatas: forma literária e processo social nos inícios do romance brasileiro.** 5.ed. São Paulo: Duas Cidades/Editora 34, 2000.

#### REFERÊNCIAS FONOGRAFICAS

BARBOSA, A.; MOLES, O. **História das Malocas.** São Paulo: Chantecler, s.d.

BARBOSA, A. **Documento inédito.** São Paulo: Gravadora Eldorado, 1999.

\_\_\_\_\_. **A música brasileira por seus autores e intérpretes:** Adoniran Barbosa. São Paulo: SESC/Fundação Padre Anchieta, 2002.

Artigo recebido em 21/04/2011

Aceito para publicação em 02/08/2011

## A VIAGEM DE MARIA TERESA HORTA PELO BRASIL<sup>36</sup>

### MARIA TERESA HORTA'S TRIP THROUGHOUT BRAZIL

Ilca Vieira de OLIVEIRA<sup>37</sup>

**RESUMO:** O presente texto apresenta um estudo sobre a viagem nos *Poemas do Brasil* (2009), de Maria Teresa Horta, ressaltando como o eu-lírico constrói pequenos retratos de mulheres e das belezas naturais quando viaja pela geografia e literatura do Brasil. Os *Poemas do Brasil*, compostos por essa viajante do século XXI nos lembram os primeiros cronistas do século XVI, que se encantavam com as belezas e as riquezas da terra descoberta, mas revelam a síntese das composições de *Pau-brasil*, do poeta modernista Oswald de Andrade. A viagem representada nos poemas começa com a saída da poetisa de Portugal e se desdobra em outras viagens que são representadas pelo trajeto feito entre São Paulo e Rio de Janeiro e as incursões pela literatura brasileira.

**PALAVRAS-CHAVE:** Poesia portuguesa contemporânea; Imagens do Brasil; Viagens e paisagens.

**ABSTRACT:** *This present text presents a study on the trip of Poemas do Brasil (2009), by Maria Teresa Horta, emphasizing the way the lyric I builds small lyrical portraits of women and the natural beauty while traveling through Brazilian geography and literature. Poemas do Brasil, comprised by this twenty-first century traveler reminds us of the first chroniclers of the sixteenth century, who were enchanted with the beauties and riches of the discovered land, but reveal the composition synthesis of Pau-brasil, by the modernist poet Oswald de Andrade. The trip represented in the poems begins with the ex-Portuguese poet and unfolds into other trips that are represented by the itinerary between São Paulo and Rio de Janeiro and the incursions into Brazilian literature.*

**KEYWORDS:** *Portuguese contemporary poetry; Images of Brazil; Trips and landscapes.*

---

<sup>36</sup> O presente texto é resultado da pesquisa desenvolvida no projeto “Cidades de Minas na poesia brasileira do século XX”, financiado pelo CNPq e com Bolsa BIPDT/FAPEMIG.

<sup>37</sup> Departamento de Comunicação e Letras. Programa de Pós-Graduação (Mestrado) em Letras (Estudos Literários) – Centro de Ciências Humanas – Universidade Estadual de Montes Claros (UNIMONTES) – CEP 39401-089 – Montes Claros – MG – Brasil – [ilca.vieira@pq.cnpa.br](mailto:ilca.vieira@pq.cnpa.br) / [ilcavieiradeoliveira@yahoo.com.br](mailto:ilcavieiradeoliveira@yahoo.com.br)

**BRASIL**

Tão secreto  
tão pujante  
no excesso onde excedia

tudo  
onde adivinhava  
o que ainda eu não via

(Maria Teresa Horta, p.17).

“Brasil” é o poema que abre o livro *Poemas do Brasil* (2009), de Maria Teresa Horta, e marca o início de uma experiência poética motivada pela viagem que essa escritora portuguesa realizou pelo Brasil em 2007. Tem-se um eu que, diante do desconhecido, procura descobrir o que há de “Tão secreto” nesse País que é “tão pujante/no excesso onde excedia”. O que se tem é um sujeito que ainda não conhece esse lugar para onde irá nessa viagem, mas que já imaginava o que encontraria em seu trajeto, principalmente quando ressalta nos versos: “adivinhava/o que ainda eu não via”. Com esses versos, podemos apontar que o eu sugere para o seu leitor que ele já conhecia esse espaço geográfico através do olhar do outro; nota-se que a imagem do Brasil já faz parte do imaginário desse sujeito que deseja a viagem, provavelmente tenha surgido a partir da visão construídas pelos “viajantes” do passado e do presente, que apaixonados pelo exótico saíram de suas nações para experimentar novas sensações e descobrirem novas paisagens.

A imagem dessa terra além-mar também pode ter sido apreendida a partir da biblioteca com “os seus livros, os atlas, os romances, os poemas” que contribuem para que a poeta-viajante escolha o seu destino. Michel Onfray (2009), em seu texto *Teoria da viagem: poética da geografia*, afirma que todas “as seções de uma biblioteca conduzem ao bom lugar” e, que antes do viajante se deslocar fisicamente do seu espaço de enraizamento ele já realizou inúmeras viagens através do texto escrito. E, ao destacar a importância do papel, faz o seguinte comentário:

O papel instrui as emoções, ativa as sensações e amplia a possibilidade próxima de percepções preparadas. O corpo se inicia nas experiências vindouras a partir de informações generalizadas. Toda documentação alimenta a iconografia mental de cada um. A riqueza

de uma viagem requer, a montante, a densidade de uma preparação – assim como experiências espirituais convidam a alma à abertura, ao acolhimento de uma verdade capaz de infundir. A leitura age como rito iniciático, revela uma mística pagã. O aumento do desejo desemboca a seguir num prazer refinado, elegante e singular. (ONFRY, 2009, p. 25-26).

O Brasil surge como um “enigma” para essa viajante que deixa o seu país para mergulhar num mundo até então desconhecido, mas que ela desejava descobrir. O “ver” e o “ser visto” serão explorados em vários poemas como uma construção metafórica, pois é no momento em que a poeta se desloca de seu país de origem e se vê diante do outro que ocorrem os conflitos interiores, desencadeando várias reflexões sobre a identidade. O livro recria, através de poemas, a viagem de Maria Teresa Horta pelo Brasil, em 2007. Essa “poesia cantante” cria a figura de uma escritora que irá tecer o seu destino “quando se inventa” e, também, o destino de outras mulheres que vão: “Renascendo com vagues/à sombra da própria seda/na chama rubra da renda” (HORTA, 2009, p. 53), das mãos dessa maga. Com a viagem, que ocorre em setembro, a poeta consegue recolher a matéria-prima para os seus poemas que tratam de temas relevantes, entre eles o ofício de ser escritora, a reflexão sobre a poesia e o fazer literário e, também, o papel da mulher na literatura, principalmente nos retratos que cria das amigas e das escritoras brasileiras.

Não será possível dedicarmos uma leitura mais apurada de todos os poemas que evocam as imagens das “mulheres brasileiras”, mas na última parte deste estudo será colocado em discussão o “retrato” de Cecília Meireles. Este retrato ganha destaque, aqui, não só pelo fato de Maria Teresa Horta estabelecer um diálogo com a poesia da escritora brasileira e por demonstrar admiração por seus poemas e sua vida, mas porque nos *Poemas do Brasil*, a viagem constitui a matéria primordial nessa poesia, tema que também é recorrente na poética de Cecília.

### **1. O desejo da viagem: o corpo no espaço do “entremeio”**

Foi assim que, bem devagar,  
 O País das Maravilhas foi urdido,  
 Um episódio vindo a outro se ligar –  
 E agora a história está pronta,  
 Desvie o barco, comandante! Para casa!  
 O sol declina, já vai se retirar.

(Lewis Carrol, 2009, p.11).

O desejo da viagem inicia bem antes do sujeito deslocar-se. E, realizar uma viagem requer certa preparação. O projeto da viagem que será realizada se define pela “vontade”, “desejo” e “leitura”, mas é quando a poeta deixa para trás Lisboa, como os seus antepassados que se lançaram ao mar em busca desse “País das Maravilhas”, que ela inicia de vez a sua viagem.

E ver com os seus próprios olhos e sentir todas as emoções de encontrar essa pátria com a qual partilhava a mesma língua era uma experiência única que a poeta irá externar em vários poemas. Nesse primeiro poema do livro e nos outros três que vão sucedê-lo, que são “Espelho”, “Voo” e “Como fazer?”, são composições que tratam da travessia do Atlântico e dos medos e expectativas que fizeram parte da viagem.

No poema “Espelho” a poeta revela o início da viagem para um espaço desconhecido e “mágico”, no voo real, retrata o seu deslocamento de Lisboa para o Brasil, e no voo imaginário traz o seu “vagar” pelo mundo das incertezas e das dúvidas. E, ao se colocar diante do espelho se vê como a própria personagem “Alice” das histórias de *Alice no País das Maravilhas* e *Através do espelho e o que Alice encontrou por lá*, de Lewis Carroll. A “poeta-menina” mergulha no mundo da fantasia e do mágico e, também passará por transformações ao longo de todo o seu trajeto, no “vago das nuvens” tem-se um eu que explicita os seus medos e dúvidas, como se segue no poema:

“Espelho”

Olho com reflexos  
de espelho  
trazendo Alice comigo

Depressa no seu vagar  
mais lenta  
no meu sorriso

Vendo-me a oscilar  
na desmesura  
do vidro

(HORTA, 2009, p.18).

Nessa viagem para esse país “tão pujante”, com os “seus excessos” e os seus enigmas, ou seja, para o “País das maravilhas”, o eu-lírico não deixa de explicitar os questionamentos que estão presentes nas narrativas de Lewis Carroll. Nesse sentido, é possível afirmar que se trata de uma viagem para “o interior de si mesmo” em que ocorre o crescimento e o aprendizado. É importante observar que a poeta revela os seus medos e as expectativas diante do Brasil no início da viagem, mas o que ocorre, ao longo de seu itinerário, é que esses sentimentos vão se desfazendo para dar lugar a uma poética marcada pela “epifania”.

No poema “Voo” não registra simplesmente a face externa que os seus olhos enxergam, mas expõe as suas angústias e medo do encontro com o outro e, para amenizar a “tristeza” e o “desacerto”, leva consigo “a caneta e o poema” e “A amiga/do lado certo/a defender o abrigo”. Vejamos todo o poema a seguir:

“Voo”  
*À Vanda Anastácio*

À partida de Lisboa  
 deixei a minha amargura  
 atada à perna da mesa

E fui voando comigo  
 o livro aberto no colo  
 a caneta e o poema

A amiga  
 do lado certo  
 a defender o abrigo

Abandonada  
 A tristeza  
 E o desacerto inimigo  
 (HORTA, 2009, p. 19).

O poema expõe o primeiro momento da viagem que é o “entremeio”, que, de acordo com Michel Onfray, “tem a ver com a lógica espacial”, ou seja, o viajante não está no lugar deixado e ainda não se encontra no lugar desejado. E o corpo, nesse espaço do entremeio, na concepção de Onfray (2009, p. 35-36), fica:

Flutuando, vagamente ligado a duas margens, num estado de ausência de peso espacial e temporal, cultural e social, o viajante penetra no entremeio como se abordasse as costas de uma ilha singular. Cada vez

mais longe do seu domicílio, cada vez menos distante da sua destinação, circulando numa zona branca, neutra, o indivíduo escala ficticiamente uma encosta ascendente, atinge um ponto zenital, para depois iniciar a descida.

Os versos do poema explicitam um corpo que se encontra no entremeio e experimenta a “extraterritorialidade”, e é nessa geografia particular, destituída da “rigidez social” e das “regras coletivas”, que o eu poético inicia a sua viagem reflexiva. Esse eu, que se olha no espelho e faz os seus questionamentos, se revela com mais intensidade no poema “Como fazer?”, em que surge o medo de deixar o outro e de perdê-lo durante a ausência, levando a poeta a dizer:

“Como fazer?”

Não sei como passar  
tantos dias  
sem te ver

meu amor como fazer?

Tanta distância sofrida  
tanto mar no desfazer  
tanto sentir a partida

meu amor como fazer?

Se viajar  
nos teus braços  
tem mais vertigem o prazer

meu amor como fazer?

E se a saudade crescida  
de tanto me maltratar  
se for tornando infinita

e o perigo de te perder?  
(HORTA, 2009, p. 20).

O próprio sentido da viagem que se destaca, nos poemas analisados anteriormente, como trajeto real da poeta que se desloca de Portugal para o Brasil e como um mergulho no mundo interior em busca de identidade, também ganhará outro sentido no poema “Como fazer?”. A palavra “viajar” não é mais exposta no sentido de deslocamento geográfico e imaginário, mas sugere um sentido erótico, de alguém que

deixa o seu amor e tem medo de perdê-lo. O poema é todo construído com uma linguagem que sugere a sensualidade e o erotismo, desencadeando uma reflexão e um diálogo com o outro, que se encontra ausente. O eu exterioriza a saudade, os medos e as dúvidas nos versos das duas últimas estrofes, pois o que mais atormenta a viajante é o “perigo” de perder esse outro. O grande medo do viajante é não conseguir retornar à sua terra de origem, ou seja, o “perigo de extravio definitivo da alma”. Diante das possibilidades de leituras, o medo exposto também pode ser lido como um sentimento destinado ao seu próprio país de origem, Portugal.

A identificação entre o espaço externo do país exótico (Brasil) e a interioridade do eu-lírico irá se destacar em vários poemas, pois a poeta não irá revelar somente aquilo que os seus olhos viram, mas procura as sensações e as impressões que essa paisagem deixou em sua própria “alma”. É nesse material poético que surge um sujeito que inscreve o desejo e a sedução como encontramos nos versos do poema “Nó e Laço”, que explicita: “Onde a natureza/em ti/ dá nó e laço/Para vir atar em mim/o que não faço”. No poema seguinte, que recebe o nome de “Desejo”, o eu se expõe da seguinte maneira: “Avanço a ponta/dos dedos/na mata da tua nuca/Onde meu beijo/se perde/e na entrega desnuda” (HORTA, 2009, p. 89). O corpo do país se transforma em corpo amante, o uso da palavra “mata” que se refere aos cabelos do amante no poema pode também significar a flora brasileira. O texto expõe uma linguagem sensorial, os dedos percorrem o corpo do outro como alguém que decifra “mapas e cartas/com bússola e astrolábio”, e que se perde na entrega livre e “desnuda”. E a viajante tem medo de se perder nesse país encantado e/ou mesmo ser seduzida pelas belezas e, quem sabe, “pelos cantos dos seus pássaros”, jamais conseguindo retornar de sua viagem para os braços de sua terra de origem.

O poema “Amigas brasileiras”, que fecha *Poemas do Brasil*, já nos expõe que os medos e as dúvidas não são mais sentimentos que incomodavam a viajante, já que o medo de se perder no corpo desse país “tão exuberante” fora superado, pois a poeta descobre os laços e as amizades eternas no convívio com as mulheres e amigas desse outro espaço geográfico. Esse poema busca traduzir em versos os sentimentos e as emoções que foram experimentados durante a viagem. Nos fios desse bordado poético, o sujeito lírico assume o ofício de fazer, desfazer e refazer o tecido literário e urdir as amizades. No fragmento do poema abaixo, veja-se essa partilha se realiza:

Entrelaçamos os laços e apertamos  
os nós, fiamos nosso barão  
o sigilo e o abraço entre aquilo  
que separa, a ligar-nos entre nós  
[...]  
Trocamos escritos, poemas, rimas  
versos e segredos, tomamos umas  
das outras aquilo que vai crescendo  
entre o sossego e a calma

E em seguida na partilha, unimos  
e dividimos, a língua e a linguagem  
entre pátria e outra pátria, entre a fala  
e o não dito, a poesia e o escrever

A emoção e a alma  
(HORTA, 2009, p. 113).

A metáfora do espelho se desdobrará em outros poemas e o “olhar” se configura a partir de um *eu* que busca conhecer a “paisagem”, os lugares mais recônditos e, especificamente, as mulheres desse país mágico e tão secreto. A portuguesa também quer conhecer aqueles que olham para a sua “poesia”, e isso pode ser percebido em vários poemas que serão dedicados aos estudiosos de sua produção poética no Brasil, que são Ana Maria Domingues, Conceição Flores, Jorge L. Marques, Gilda Santos etc. O poema “Olhar”, por exemplo, rerepresenta-nos como Maria Teresa Horta se coloca em relação à “amizade” e aos “olhares dos críticos” e, poeticamente, surge uma visão reflexiva que ganha destaque em todos os versos.

## 2. O viajante, a contemplação e o registro poético

Vou pelas sebes do sonho  
costurando o meu silêncio  
fio de nó e primavera

Pespointo, bordo, porfio  
na orla mansa da ria  
a invenção mais desperta

(HORTA, 2009, p. 58).

A segunda parte do livro, “São Paulo”, é composta de vinte e três poemas. O título revela o que o leitor vai encontrar: uma poética da viagem que, por sua vez, prioriza a paisagem e os elementos culturais de São Paulo. O poema “Chegada” abre essa série de composições que tratam do período em que Maria Teresa Horta esteve em São Paulo em 2007, e representa a experiência de alguém que chega ao Brasil e inicia o seu itinerário de descoberta e conflitos interiores. Na primeira estrofe do poema, “Chego e torno no passo/vou até meus anos/antes”, já temos um eu que, antes de demonstrar o que sente ao encontrar com esse outro, já traz uma reflexão sobre a viagem no sentido de retorno ao passado e “busca de identidade”, ou seja, de alguém que explicita os seus contrastes interiores em “chego e torno” e, também um medo de se perder nos braços desse outro, como irá demonstrar em vários poemas, por exemplo, em “Perdimento”, “Desacerto” e “Mata Atlântica”.

Esses versos, da primeira estrofe de “Chegada”, também sugerem ao leitor a possibilidade de fazer uma leitura mais profunda, pois existe um eu que direciona o seu olhar para “o passado”, mas esse tempo não pode ser lido simplesmente como um retorno à infância, ou mesmo a um sentimento nostálgico; mas sugere um passado histórico, ou seja, a chegada dos primeiros colonizadores portugueses ao Brasil, pois existe um eu-lírico que se identifica com o espaço geográfico, e que, a todo instante, quando olha para o país onde está irá encontrar “parte de uma outra pátria”. Nas outras estrofes do poema o eu-lírico deixa explícito que a chegada foi de “entrega e alvoroço”, e que trazia de Portugal “a festa/na sua haste/Dois livros/o cravo/o gosto/Da liberdade o engaste/o rumor/o riso/o rosto” (HORTA, 2009, p. 24).

Os poemas da série “São Paulo” encenam a experiência da viagem e o momento em que o viajante experimenta as sensações e penetra na essência da coisa. E a poeta precisa criar algumas referências para organizar o conjunto da viagem, que mais tarde irá formar uma “geografia sentimental”. Para isso, essa viajante pode utilizar várias técnicas, tais como a “fotografia, a pintura, uma anotação ou um cartão-postal”, mas, segundo Michel Onfray:

Somente a experiência escrita permite dar conta da totalidade dos sentidos. Os outros suportes são relativamente pobres: a aquarela, o desenho, a foto captam o real numa de suas modalidades – a cor, a linha, o traço, o desenho, a imagem –, nunca de forma integral. [...] Já o poema, como quintessência do texto, mas também a prosa, podem

captar e restituir o cheiro de jasmim de um jardim do Oriente. [...] Somente o verbo circunscreve os cinco sentidos, e mais. O trajeto conduz das coisas às palavras, da vida ao texto, da viagem ao verbo, de si a si. (ONFRAY, 2009, p. 100).

Nessa viagem pelo Brasil, existe um eu que se identifica com o espaço e constrói várias imagens das paisagens naturais que se entrelaçam com as imagens femininas e com a própria poesia. Os *Poemas do Brasil*, compostos por essa viajante do século XXI nos lembram os primeiros cronistas do século XVI, que se encantavam com as belezas e as riquezas da terra descoberta, mas revelam a síntese das composições de *Pau-brasil*, de Oswald de Andrade. O poema “Pau-brasil” faz parte da série de poemas que são nomeados como “Serra do Mar” e, que já traz como título o livro de poemas desse escritor brasileiro, confirmando a técnica que a viajante utiliza em sua viagem<sup>38</sup>.

As anotações são feitas, mas o poético exige um certo refinamento, e o que o leitor irá encontrar é uma poesia que explora ao máximo a imagem do Brasil com uma linguagem musical, sugestiva e marcada pela sonoridade e pela sensualidade. A poeta portuguesa contemporânea expõe uma visão diferente do “colonizador” do passado e do turista do presente que “não aprofunda” na cultura do outro. Existe não só o diálogo com o texto de Oswald de Andrade, mas também sobressai uma reflexão sobre o “pau-brasil”, que de matéria prima – explorada e levada pelos colonizadores portugueses – passa a ter sentidos diversos, por exemplo, o erótico e o de representação do poder, como se pode ver nas estrofes seguintes:

Pau-de-lagoa  
noturna  
pau de colher prazer

---

<sup>38</sup> Ana Maria Domingues, no “Prefácio” que fez para o livro, relata o processo de elaboração dos poemas sobre o Brasil, e também relata o período em que a poeta Maria Teresa Horta esteve em sua companhia. O texto do prefácio, citado a seguir, ajudará o leitor a compreender melhor as técnicas que foram usadas pela escritora durante a viagem: “Mas voltemos àquele primeiro encontro, em setembro de 2007. Pudemos participar do congresso juntas e eu tive a grata surpresa de – bastante atemorizada – ter a própria autora, sobre quem mais uma vez falava, como ouvinte de minhas palavras. Além disso, convivemos bastante naqueles dias, e a todo momento eu via que Maria Teresa Horta abria seu caderno e tomava notas. Às vezes me perguntava o nome de alguma planta, de alguma árvore, de alguma flor, e anotava tudo em seu caderno. Confesso que minha curiosidade de leitora voraz de suas palavras ficava bastante atizada... [...] Algum tempo depois de voltar a Portugal, Teresa anunciou-me que estava preparando um livro intitulado *Poemas do Brasil*, com textos que nasceram naqueles dias. Então era esse o motivo daquelas anotações! E logo eu tive o privilégio de acompanhar, mesmo a distância, o processo de composição de boa parte da obra, recebendo textos anexados a e-mails e finalmente conhecendo na íntegra o livro que agora os leitores têm na mãos.” (DOMINGUES apud HORTA, 2009, p. 13).

Pau-de-lacre  
 pau-de-águia  
 de praga e seu poder  
 (HORTA, 2009, p. 63).

A poeta não se porta como uma “turista” estrangeira que fotografa as belezas da terra e que deseja encontrar as melhores paisagens e visitar todos os lugares, principalmente para comprar *souvenir*, mas como uma “viajante” que se preocupa em conhecer os lugares com as suas histórias e as suas riquezas literárias. É importante destacarmos, aqui, que o “turista” e o “viajante” apresentam atitudes diferentes. Sobre essa diferença entre os dois, veja-se o comentário de Michel Ofray:

Viajar supõe menos o espírito missionário, nacionalista, eurocêntrico e estreito, do que a vontade etnológica, cosmopolita, descentrada e aberta. O turista compara, o viajante separa. O primeiro permanece à porta da civilização, toca de leve uma cultura e se contenta em perceber sua espuma, em apreender seus epifenômenos, de longe, como espectador engajado, militante de seu próprio enraizamento; o segundo procura entrar num mundo desconhecido, sem intenções prévias, como espectador desengajado, buscando nem rir nem chorar, nem julgar nem condenar, nem absolver nem lançar anátemas, pegar pelo interior, que é compreender, segundo a etimologia. O comparatista designa sempre o turista, o anatomista indica o viajante. (ONFRAY, 2009, p. 68-69).

A distinção entre o turista e o viajante, exposta acima, nos ajuda a interpretar os *Poemas do Brasil*, como já afirmei antes, quando teci considerações sobre poemas anteriores, o que o eu-lírico evoca em todo esse tecido poético é a experiência de um viajante que irá “compreender” a cultura do outro e considerar as suas diferenças. Essa distinção entre o turista e o viajante, que é discorrida por Michel Onfray, remete-nos à crônica “Roma, turistas e viajantes” (1953), de Cecília Meireles, que considera:

Grande é a diferença entre o turista e o viajante. O primeiro é uma criatura feliz, que parte por este mundo com a sua máquina fotográfica a tiracolo, o guia no bolso, um sucinto vocabulário entre os dentes: seu destino é caminhar pela superfície das coisas, como do mundo, com a curiosidade suficiente para passar de um ponto a outro, olhando o que lhe apontam, comprando o que lhe agrada, expedindo muitos postais, tudo com uma agradável fluidez, sem apego nem compromisso, uma vez que já sabe, por experiência, que há sempre uma paisagem detrás da outra, e o dia seguinte lhe dará tantas surpresas quanto a véspera.

O viajante é criatura menos feliz, de movimentos vagarosos, todo enredado em afetos, querendo morar em cada coisa, descer à origem de tudo, amar loucamente cada aspecto do caminho, desde as pedras mais toscas às mais sublimadas almas do passado, do presente e até do futuro – um futuro que ele nem conhecerá. (MEIRELES, 1999, p. 101).

Maria Teresa Horta é a viajante que atravessa o Atlântico, em busca deste país desconhecido, mas não passa pelo Brasil como uma “turista apressada” que reproduz o mundo com sua “máquina fotográfica”, construindo uma visão superficial das coisas, mas como alguém que “se deixa ficar em cada coisa” e que apreende os pormenores da história do lugar visitado. É nos rastros da letra que o sujeito poético inscreve o seu canto lírico com toda a intensidade de que mergulha nessa nova geografia e descobre os seus pormenores. Existe uma identificação com a paisagem que se enxerga e a interioridade do eu-lírico. É o que podemos ver no poema:

“Ipê”

Tinha só uma flor  
na ponta  
de um ramo fino

Amarela e deslumbrante  
de beleza doce e esguia  
apesar de ofegante

Uma árvore solitária  
despojada  
em alvoroço

Tão loura e tão delgada  
no dourado que podia  
compará-la à minha mãe

Igual à minha poesia

(campus da USP)

(HORTA, 2009, p. 37).

O poema é construído com a matéria-prima do lugar em que se encontra a escritora. O ipê e sua flor de “beleza doce e esguia” se transformam em objeto de contemplação e matéria poética. Entre os dedos dessa feiticeira e rendeira surge a imagem de uma “árvore solitária/despojada/em alvoroço” que possui uma “só flor” que

é nomeada com intensidade a partir do advérbio “tão”, pois não se tem uma flor qualquer, mas é uma flor “Tão loura”, “Tão delgada”, com um “dourado” que é, antes de tudo, “Amarela e deslumbrante”. A flor metaforiza a transitoriedade e a brevidade da vida e, quando comparada à figura materna e à poesia, traz em si a subjetividade e o lirismo. Nesse bordado, a árvore e a flor se entrelaçam na poesia que é tão efêmera como a própria “flor” do ipê amarelo.

No início do livro, o Brasil é representado como um espaço incerto e desconhecido para a poeta-viajante, principalmente nos poemas que antecedem a sua chegada a São Paulo; mas à medida em que ocorre o percurso da viajante, novas imagens da terra vão sendo construídas. O espaço geográfico é retratado por um sujeito lírico que tem consciência da impossibilidade de representar o que se enxerga, pois o que se consegue inventar é um “mundo de sonho” e imagético, captado a partir da sua experiência sensorial de escutar o canto dos pássaros da terra encantada. A viagem possibilita ao viajante “verificar por si mesmo o quanto o país visitado corresponde à ideia que se faz dele” (ONFRAY, 2009, p. 57), pois é quando o sujeito se desloca para o lugar desejado que ele é capaz de “compreender” melhor o outro; essa capacidade de lidar com o outro e com as suas diferenças é importante para que o viajante se desfaça de ideias preconcebidas, principalmente aquelas que lhes foram apresentadas através de visões reduzidas.

E, para conhecer o outro, a poeta assume a identidade de seres mágicos que povoam o mundo da fantasia e do maravilhoso, como podemos ver nos versos: “E de mim própria confesso/Sou poetisa e sou maga/Sou filha da profecia”, do poema “Rastro”. Mesmo sendo “maga”, bruxa e feiticeira da palavra, a tecedeira nem sempre consegue “desatar” os nós e os laços, ou seja, compreender todos os sentimentos das mulheres amigas, das personagens da literatura brasileira, das pintoras e das escritoras, principalmente quando se quer conhecer os seus enigmas. Vejamos o poema:

“Veio a veio”

Vou juntando  
veio a veio  
os estames das suas vidas

De Capitu a revolta  
a pintura de Anita

os versos de Auta e Gilka

Com a bruma rigorosa  
a consumir-lhes as veias  
e a paixão envenenada

No assombro das ideias  
(HORTA, 2009, p. 46).

A poeta não é uma “turista” que pretende fotografar a paisagem e as belezas da terra com avidez; nem uma “colonizadora” que quer se apropriar das riquezas brasileiras; mas se coloca como uma verdadeira “viajante” que deseja conhecer a cultura do país e ficar em cada coisa.

Se durante o período de colonização os portugueses exploraram as riquezas brasileiras, principalmente o pau-brasil, a autora não deixa de fazer uma reflexão sobre a história do Brasil, como podemos encontrar nas duas últimas estrofes do poema “Jardim Botânico”, da última série do livro que recebe o nome de “Rio de Janeiro”. A primeira estrofe traz uma descrição do espaço do jardim da seguinte maneira: “Ali há um sossego esvoaçante/além, está um recanto/a paz sombria”; na segunda estrofe: “Galopando o eterno tempo fora/A memória! A memória!/entre o ontem e o hoje feitos da História”. Já em outro poema, “Palmeiras imperiais”, a sua visão é ainda mais crítica quando direciona o olhar para a colonização portuguesa no Brasil:

“Palmeiras imperiais”

As áleas ou as aléias  
das palmeiras imperiais

Na geometria do tempo  
na construção dos umbrais

Da memória perseguida  
da História com gente insana

Entre a conquista e a perda  
se a recordação deixar

De um Portugal largado  
do outro lado do mar  
(HORTA, 2009, p. 94).

Outros poemas do livro também vão explorar essa temática que trata do tempo, da memória e da história, com um sujeito lírico que, ao se deparar com a “paisagem” e os “monumentos históricos” do Brasil, faz uma reflexão sobre os feitos dos portugueses durante o período da colonização. E tal visão se torna bem mais crítica em relação à colonização que aqui se estabeleceu nos poemas “Forte de S. João de Bertioga” e “Pau-Brasil”, da série “Serra do Mar”; e nos poemas “Enlaçamento”, “Real Gabinete de Leitura”, “Praça Alexandre Herculano” e “Portuguesa”, da série “Rio de Janeiro”.

A seguir será feita algumas considerações sobre o retrato que Maria Teresa Horta esboça de Cecília Meireles, que também traz como marca de sua escrita uma poética da viagem.

### 3. O retrato da “pastora de nuvens”

Como destacamos anteriormente, as poetisas, as investigadoras e as amigas são lembradas nessa “poesia cantante” de Maria Teresa Horta, e a poeta Cecília Meireles aparece em alguns poemas, tais como: “Balada” e “Viagens de Amigas”, recebendo um tratamento especial no poema que é intitulado “Cecília Meireles”. Podemos afirmar que a viagem da escritora portuguesa pelo Brasil também se configura como uma viagem literária, já que ela deixa claro que deseja seguir o rasto das escritoras brasileiras e “da história literária”. No poema “Poetisas brasileiras”, o eu-lírico identifica-se com o outro (a outra) e procura conhecer o seu “mundo interior”, penetrar nos vãos impenetráveis de suas palavras, e vai atrás do rasto da criação de cada uma. Vejamos a última estrofe do poema:

No rasto da criação  
sigo atrás das suas vidas  
quero saber dos seus cheiros

E das suas neblinas  
(HORTA, 2009, p. 85).

Este fragmento ajuda-nos a compreender melhor a viagem de Maria Teresa Horta e o seu encanto pelas “poetisas brasileiras”, dedicando alguns poemas para estas mulheres e apreendendo temas que estarão presentes em suas composições, principalmente Cecília Meireles, que receberá destaque em *Poemas do Brasil*. Vale

considerar que a própria temática da viagem, que é explorada em toda a criação literária de Cecília, será retomada de maneira explícita no livro de Maria Teresa Horta.

O poema “Viagem de amigas”, da série “Serra do Mar”, que é dedicado a Marise Vaz Bridi, trata da viagem no sentido real e imaginário. O eu-lírico situa o leitor no instante em que a poeta visita os lugares com as amigas e alinhava os laços de amizade, ao mesmo tempo em que cria um ambiente marcado pela subjetividade. O tempo é tomado no sentido de algo passageiro e o eu-lírico viajante expõe que é necessário aproveitar cada instante da viagem, já que se tem data para retornar, conforme se lê nos versos da primeira estrofe do poema: “Nós corremos contra/ o tempo/voávamos por entre as nuvens”, parece que existe uma angústia por um eu que não consegue deter a passagem das horas. E o sujeito precisa aproveitar cada momento da viagem, logo em seguida, na segunda estrofe descreve alguns fatos, tais como:

Bebemos água de coco  
ouvimos Elis Regina  
fechadas no carro

Primeiro paramos olhando  
mais além  
alinhávamos

Ali calámos sorrindo  
curiosas e distraídas  
logo depois confessamos

Subimos escadas  
de pedra  
fitámos o horizonte  
(HORTA, 2009, p. 77).

O sujeito se desprende de acontecimentos da realidade, se insere no mundo da subjetividade, principalmente quando se refere às ações que sugerem o fugidio, o vago e o aéreo, por exemplo, o olhar “mais além”, o estar distraído, “fitámos o horizonte”, “passeámos ao luar/tentando/encontrar o sono” e “esquecemos a eternidade”. O tempo é explorado também no sentido de “entrelaçamento”, ou seja, a confluência de vários tempos, passado, presente e futuro. No presente, ocorre uma construção da viagem no sentido real, pois o sujeito tenta recompor os passeios, trata do futuro ao dizer “Fizemos planos/simples/vendo crescer a amizade” e destece os fios da memória e da história quando discute o fazer literário, nos versos:

Invocámos as escritoras  
na textura do papel  
da história da literatura

Os poemas de Cecília  
A chama de Florbela  
Os romances de Virgínia  
(HORTA, 2009, p. 77).

Na produção de Cecília Meireles encontramos as viagens reais e imaginárias, os deslocamentos reais descritos nas várias *Crônicas de viagens* em que a poeta descreve as várias viagens que fez pelo Brasil e por vários países, especialmente Portugal. Em sua produção poética também encontramos vários poemas que tratam da viagem em vários sentidos. Os lugares visitados e percorridos em viagens reais foram representados em livros escritos por Cecília entre 1952 a 1960. Para Miguel Sanchez Neto (2001), esses lugares aparecerem como “retratos de uma grande pátria transcendente, que é a Índia, Minas da Inconfidência, Itália, Portugal, Jerusalém, Roma etc. É a pátria que supera as fronteiras espaço-temporais deste apertado país dos vivos e busca a eternidade experimentada nas palavras aéreas” (SANCHEZ NETO, 2001, p. liv). Assim, quando viaja por esses lugares a poeta “se reconhece inúmera”. Nos livros *Metal rosicler* (1960) e *Solombra* (1963), a escritora dará continuidade à temática da viagem por países que não estão no mapa, ou especificamente “os fluidos países por onde passeia” a “pastora de nuvens”. A figura de Cecília também surge das indagações elaboradas no poema “Balada”, do citado livro de Maria Teresa Horta (2009, p.49):

Onde está o embuçado  
Onde está  
o caçador

o salteador da estrada  
a fera  
louca de dor?

Onde está o anjo  
alado  
a feiticeira perdida?

A Clarice  
A Hilda  
A tristeza de Cecília?

O texto é todo construído a partir de indagações, e todas as suas estrofes se fecham com interrogações que também não são respondidas. Existe uma voz que pergunta, mas não encontra respostas, e a repetição das perguntas nos versos vai aumentando cada vez mais o tom de silêncios e vazios. A poeta portuguesa segue atrás das vidas das escritoras brasileiras citadas no texto, mas só irá encontrar seres mortos e os seus rastos nos escritos, ou seja, todas são “sombras”. Os elementos mórbidos e sombrios também são evocados quando o retrato de Cecília é esboçado no poema “Cecília Meireles”. Neste, a viagem para o desconhecido mundo dos mortos aparece quando o eu-lírico constrói um espaço arruinado e decadente da casa e do jardim:

Vi o vulto de Cecília  
num sussurro  
ao pé da escada

A sua pele morena  
a confundir-se  
com a sombra

Da árvore em declínio  
onde ela estava  
encostada

E o seu olhar de  
lustro  
perdido no horizonte?

E os pés na relva alta  
do jardim arruinado  
na desordem decadente?

Talvez tivesse consigo  
um caderno de poemas  
apertado na mão esguia

E encostada ao portão  
tocando a pedra fria  
tentando em vão inventá-la  
(HORTA, 2009, p. 96).

O eu-lírico, ao criar uma imagem da poeta brasileira, conduz o leitor para a poesia de Cecília Meireles, principalmente quando constrói um espaço fantasmático. A imagem não aparece com nitidez, pois o que se tem é um vulto do passado que se

confunde com a sombra. O elemento sombrio que antecede as trevas é explorado com intensidade no livro *Solombra*, em que o eu-lírico ceciliano move-se para o mundo do sonho, do sono e da solidão absoluta, e a figura da morte surge como “Medusas da alta noite e espumas breves”. A paisagem do lugar se funde com a própria imagem de Cecília no espaço do “jardim arruinado/na desordem decadente?”. O eu expõe as suas indagações diante daquilo que vê, a paisagem que se descortina diante de seus olhos é de ruínas, sombras e morte. Na primeira estrofe, a voz poética evoca a figura de Cecília que é nomeada como um “vulto”, ou seja, a imagem não é muito nítida, e isso será complementado nos versos seguintes: “A sua pele morena/a confundir-se/com a sombra”, a imagem de um “corpo” que se encontra no espaço da sombra, e também do “olhar de/lustro/perdido no horizonte” está presente em vários poemas de *Solombra*. O leitor poderá confirmar essa estreita ligação que há entre a imagem de Cecília que é elaborada por Teresa Horta com o sujeito introspectivo desse último livro publicado pela brasileira se fizer uma leitura comparativa entre os dois textos<sup>39</sup>. E a casa que possuía vida e sentido no passado, se encontrava vazia, hostil e desabrigada. As três estrofes que fecham o poema confirmam o espaço arruinado pelo tempo:

Fiquei diante da casa  
de seu passado agasalho  
mas agora tão vazia

Mas agora tão fechada  
tão alheada e sombria  
hostil desabrigada

Na sua melancolia  
que na dúbia alvenaria  
mais me parecia assombrada  
(HORTA, 2009, p. 96).

A concepção de tempo é explorada no sentido de vida no passado e morte no presente. O olhar do sujeito que enxerga o mundo concreto, no caso, a casa feita de “dúbia alvenaria”, não vê a mesma imagem por dentro. A palavra “casa” é feita de

---

<sup>39</sup> Duas estrofes retiradas de dois poemas de *Solombra* poderão ajudar o leitor a confirmar o processo de apropriação e transformação intertextual realizado pela escritora-leitora portuguesa, em relação à poética de Cecília Meireles: “Eu sou essa pessoa a quem o vento chama,/a quem não se recusa a esse final convite,/em máquinas de adeus, sem tentação de volta” (MEIRELES, 2001, p.1273); “Esse rosto na sombra, esse olhar na memória,/o tempo do silêncio, os braços da esperança,/uma rosa indefesa – e esse vento inimigo.” (p.1280).

“dúbia alvenaria”, ou seja, por dentro ela representa o lugar habitado no passado pelos vivos e, por fora, se transforma em um espaço fechado, sombrio, desabrigado, vazio e assombrado, que é habitado por mortos. E o sujeito que se encontra do lado de fora da casa revela a impossibilidade de criar um retrato nítido de Cecília, pois esta personagem pertencia ao mundo das sombras, do vago e do fugidio.

Teresa Horta, em sua viagem ao Brasil, é uma viajante que demonstra a sua capacidade de “uma pastora” que, apesar de deixar explícito em seus poemas que é uma prisioneira de sua terra natal, revela com “intensidade” a sua capacidade de “nômade-artista” de registrar os pormenores da viagem feita ao “País das Maravilhas”. Vê-se em sua poesia a síntese da experiência de um sujeito que se desloca de seu espaço geográfico, deseja a viagem ao “mundo das nuvens” do vôo, realiza o seu itinerário entre São Paulo e Rio de Janeiro pela Serra do Mar e retorna a seu lugar de origem. E a experiência da viagem proporciona à poeta uma nova visão do Brasil, já que o tema da partida e o processo de composição dos *Poemas do Brasil* são matérias dos quatro poemas que encerram o livro: “Partida”, “Mala dos livros”, “Memórias do Brasil” e “Amigas brasileiras”.

A viagem irá possibilitar à escritora elaborar uma imagem do Brasil diferente daquela encontrada no papel, a estabelecer novos laços de amizade com as “mulheres brasileiras” e com os críticos brasileiros e estudiosos de sua obra. O livro revela o “canto” de um pássaro que migra para as terras exóticas do Brasil, em busca de um novo tom para a sua poesia cantante. Assim, pode-se afirmar que a poeta portuguesa é uma espécie de viajante:

tocado pela graça põe seu corpo à disposição do inefável e do indizível que, metamorfoseados em impulsos e emoções, se transformam em sentido e resultam em palavras e imagens, ícones, desenhos, cores, traços – em rastro que transfigura a efervescência de uma experiência em incandescência expressiva. (ONFRAY, 2009, p. 62-63).

Nos “rastros” da letra a poeta registra, através da técnica da escrita, esse conjunto de poemas que expressam uma “geografia sentimental” sobre a viagem feita ao Brasil, em 2007. E, se essa escritora assume o papel de seres mágicos e imaginários que voam entre Brasil e Portugal, os seus poemas não são diferentes, porque são inerentes a esses seres voadores. No poema “Rasto”, o leitor irá encontrar a imagem do sujeito lírico que

escreve e assume a identidade dos seres sobrenaturais. O processo metalinguístico está presente em vários poemas, em que o sujeito poético aponta a “palavra” como um ser sobrenatural. Veja-se, a seguir, fragmento do poema “Rasto”:

Vim voando no meu rasto  
dobando a asa indefesa  
até bastar o cansaço  
[...]  
O sol das minhas páginas  
as dúvidas desamparadas as palavras  
decepidas e os rubis da poesia  
  
e de mim própria confesso  
Sou poetisa e sou maga  
Sou filha da profecia  
(HORTA, 2009, p. 29).

Essa poesia retornará ao Brasil em setembro de 2009, em mais uma viagem realizada por Maria Teresa Horta para participar do XIII Seminário Nacional e IV Seminário Internacional Mulher e Literatura – Memórias, Representações, trajetórias, na UFRN (Natal – RN), como uma das homenageadas do Congresso. É importante destacar que durante o evento ocorreu o lançamento dos *Poemas do Brasil*, quando então puderam alçar novos voos.

Este texto também foi motivado por uma experiência de viagem, pois em setembro do mesmo ano fui a Natal para participar do referido congresso. E foi durante o evento que eu pude conhecer Maria Teresa Horta e descobrir seus *Poemas do Brasil*, lidos por mim, pela primeira vez, no momento em que ainda me encontrava deslocada do meu próprio espaço geográfico. Este texto, de alguma maneira, revela alguns aspectos das técnicas que utilizei a partir da minha experiência de viajante, pois quando eu retornei ao meu lugar de origem trouxe o livro de poemas, o risco da letra no autógrafo, um cartão de visitas e as fotografias tiradas em alguns momentos do evento, principalmente durante a conferência de abertura e no lançamento do livro. Enfim, o que ficou da viagem que realizei ao norte do País não foram as belezas do belo lugar que era desconhecido para mim, mas o encontro com essa poesia sobre o Brasil e com a

sua autora. E conhecer a poeta-viajante Maria Teresa Horta foi o que mais impulsionou a confecção deste artigo, aqui exposto como parte de uma experiência de viagem.

#### REFERÊNCIAS

ANDRADE, O de. **Pau-brasil**. 2.ed. São Paulo: Globo, 2003.

CARROLL, L. **As aventuras de Alice no País das Maravilhas; Através do espelho e o que Alice encontrou por lá**. Ilustrações originais de John Tenniel. Tradução de Maria Luiza X. de A. Borges. Rio de Janeiro: Zahar, 2009.

DOMINGUES, A. M. Prefácio. In: HORTA, M. T. **Poemas do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2009. p.11-14.

HORTA, M. T. **Poemas do Brasil**. São Paulo: Brasiliense, 2009.

MEIRELES, C. **Cecília Meireles: crônicas de viagens 2 (1953)**. Apresentação e planejamento editorial de Leodegário A. de Azevedo Filho. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999. p.101-104.

\_\_\_\_\_. Solombra. In: \_\_\_\_\_. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001.

\_\_\_\_\_. Metal rosicler. In: \_\_\_\_\_. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001a.

ONFRAY, M. **Teoria da viagem: poética da geografia**. Tradução de Paulo Neves. Porto Alegre: L&PM Editores, 2009.

SANCHEZ NETO, M.. Cecília Meireles e o tempo inteiriço. In: MEIRELES, C. **Poesia completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 2001. p.xxi-lix.

Artigo recebido em 30/04/2011

Aceito para publicação em 02/08/2011

**RESENHAS**

## MONODRAMA: PRIMEIRAS IMPRESSÕES DO ABSURDO

Joana Prada SILVÉRIO<sup>40</sup>

AZEVEDO, C. **Monodrama**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009. 156 p.

### Apresentação

*A foto do santuário de  
Delfos  
no Édipo de Pasolini  
colada no painel do seu  
carro  
no espelho do banheiro  
e na caixa de remédios  
me repete  
que você não é menos triste  
do que qualquer pessoa  
que eu conheça  
nesta cidade  
de imigrantes  
fantasmas  
à sombra do  
obsessor*

Carlito Azevedo

Carlos Eduardo Barbosa Azevedo, o poeta Carlito Azevedo, nasceu em 1961, na Ilha do Governador — Rio de Janeiro. Formado em Letras pela UFRJ, publicou seu primeiro livro de poemas, *Collapsus Linguae*, em 1991, tendo recebido o prêmio Jabuti. Além dele, saíram também *As banhistas* (1993), *Sob a noite física* (1996), *Versos de circunstância* (2001) e a antologia *Sublunar* (1991-2001). *Monodrama*, publicado em 2009, vem pôr fim a um silêncio de oito anos, em que a morte da mãe corroborou para o desencadeamento de uma crise na atividade de escrever:

A minha crise particular ocorreu quando me dei conta de como era obsceno trocar a própria dor por poesia. Trocar os seus pesares, como dizia Drummond, por contentamento de escrever. Passei a achar

---

<sup>40</sup> Mestranda. Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, UNESP, campus de Araraquara, CEP 14800-901, Araraquara, SP, Brasil – [joana.psilverio@ig.com.br](mailto:joana.psilverio@ig.com.br)

imoral escrever versos sobre milhões de mortos nos campos de concentração, e inútil falar sobre a cerejeira em flor. Mas ao mesmo tempo ia buscá-los, uns e outros, nas mais remotas antologias, e os aprendia de cor. Achei que só ia voltar a escrever quando passasse essa crise, cujos motivos pessoais não cabe tratar aqui, mas percebi que não adiantava esperar uma situação confortável para escrever, que ela nunca viria, que a crise era definitiva, como um contorno espiritual. Que eu estaria sempre desconfortável com a poesia e que só me restava, para ser honesto comigo mesmo, escrever as notícias dessa crise, num formato que talvez nem fosse mais necessário chamar de poemas, e sim de outra coisa qualquer, como notas da ruína. ‘Monodrama’ é, em certo sentido, mais composto de notas da ruína do que de poemas. (AZEVEDO; FREITAS, 2010).

Considerado por alguns como um poeta da geração 90, Azevedo desenvolveu um estilo muito próprio de encarar a produção poética contemporânea, que possibilita misturar uma infinidade de referências sem a preocupação de hierarquizá-las. Reconhecidamente um herdeiro dos concretistas, o poeta também tem a poesia marginal entre suas influências. O que permite tendências tão díspares de confluir numa mesma criatura é a capacidade de pensar tudo sob um núcleo polarizador de tensões. Como se faz ver em “Uma tentativa de retratá-la: [...] Mas o século 21 preservou / ainda as bibliotecas / sistema de / sistemas que nos permite pressupor / que em sua bolsa convivam, / como dois faunos se encarando, / Lancôme e *La Celestina*” (AZEVEDO, 2009, p.51). O exercício formal dessa habilidade é o que veremos então, nesta “tentativa” de resenha.

### O livro

O *Monodrama* plurivocal, de Carlito Azevedo, encena uma subjetividade fragmentária com a qual coexistem personagens como o imigrante, o ator, o confeitiro, o estrangeiro, diversas figuras femininas e o anjo boxeador — a mais emblemática aparição do livro, para usar o título do primeiro poema como adjetivação dessa figura. Abrigando essa quantidade de caracteres está a cidade, que funciona como palco para o espetáculo do absurdo. Contudo, se é possível ver e ouvir as muitas vozes e faces que emanam desse teatro poético, também é preciso ter em conta um entendimento sobre o tipo de encenação expressa pela forma monodramática. Pavis (2008, p.246-247 apud EVREINOFF, 1930), aponta tratar-se de “um tipo de representação dramática na qual o mundo que rodeia a personagem aparece tal e qual a personagem o vê em todo

momento de sua existência cênica”. A tensão manifestada por essa construção dá a medida da complexidade do olhar moderno, que faz questão de referenciar todas as experiências ao seu ponto de vista, assumindo com isso uma postura altamente consciente, uma vez que opera com a admissão da subjetividade. Porém, a aparente centralidade desse sujeito explode em inúmeras perspectivas e o mundo se apresenta como profusão caótica de signos, ou ainda, como “imagens da pura / desconexão” (AZEVEDO, 2009, p.11).

O poema de abertura, “Emblemas”, reúne 35 estilhaços de versos, acrescidos de um bônus *track*, em que se cria uma ambiência do cotidiano moderno, que permite a presença simultânea de uma manifestação em frente a um banco e a ereção do segurança que está ali para contê-la. Assim, sob este título, cunham-se diferentes matizes do mundo. Há então, no livro de Azevedo, uma pluralidade de vozes que se dá, não só no plano formal do tipo gráfico – *vide* as aspas, os itálicos e os dois pontos introdutórios em poemas como “O tubo”, “Conto da galinha” e “Dois estrangeiros” –, mas também por meio de uma sintaxe supressora de qualquer encadeamento lógico: “Uns olhos negros / que vi na Turquia / reaparecem / no rosto / do novo inquilino / para água quente / basta girar este / disco de cores até / o rubro / o incandescente.” (p.14). Neste trecho do poema, os dez versos-fragmentos podem ser divididos em dois blocos iguais. Assim, a voz que enuncia a constatação presente na primeira parte transmuta-se em uma personagem representando a si mesma, dando as indicações para o inquilino dos olhos turcos. A quebra sintática de ordenamento é o que denuncia, através da preposição “para”, a intromissão de uma voz diversa da que fala a princípio, configurando uma espécie de discurso indireto livre poético, em que a projeção de uma personagem sobrepõe-se ao sujeito lírico. Essa criatura cindida entre observações muito particulares e a expressão delas domina todo o livro e manifesta-se como um entendimento da dicção moderna. A abrangência dessa dicção é tamanha que torna possível ouvir a pressuposta pergunta do inquilino. A fala desta personagem não está posta no poema, nem mesmo o questionamento aparece; contudo, a informação dada cria uma retomada de relações, em que a voz da representação do sujeito lírico assenhora-se do entorno.

Em “O tubo”, poema dividido em três partes – “Paraíso”, “Purgatório” e “Inferno” –, um passeio também serve para que essa personagem monodramática, que tudo vê e fala, expresse sua existência solitária. Numa espécie de diálogo de surdos,

temos a representação do sujeito lírico pedindo ao seu interlocutor que retome uma ideia lançada anteriormente, que havia se perdido talvez, por conta de uma distração. Mas, para que isso aconteça, seria necessária a cessão do turno de fala, o que não ocorre. Ao invés disso, cada nova abertura do discurso vem com a seguinte introdução: “eu disse”. Assim, apesar da presença de um interlocutor, apenas o sujeito lírico, como projeção de si, aparece vendo e dizendo aquilo que caberia ao outro. Nos momentos em que as aspas remetem para uma fala distinta da dessa personagem dominadora, fica sempre evidente que foi sob seu olhar que ela foi filtrada. Como ele mesmo reconhece: “eu disse: eu preciso / lhe dizer o que gravei / como sendo o que / aproximadamente / você disse, / mas é claro que / não vai ser o / que *realmente* você / disse, é apenas / uma adaptação / e que por isso / mesmo só pode existir / embaciando a / informação original, / só se dará como pálida / sombra da coisa / em si brilhante e luminosa: / o seu objeto singular.” (AZEVEDO, 2009, p.40, grifo do autor).

Discutindo a construção da figuratividade, na obra de Azevedo, Flora Süssekind (2008) convoca o drama de estação – definido, por Szondi (2001), na perspectiva de um eu central – como possível indicação de leitura. Assim, falando sobre o poema “Margens”, além de reconhecer o que chama de “teatralidade relutante”, Süssekind também aponta para o desenvolvimento concomitante de uma técnica narrativa: o poema percurso. Por ela, podemos pensar um processo de composição que dilui a condensação imagética num trânsito visual. Para Süssekind (2008, p.64), no lugar de “imagens-síntese”, temos “imagens-em-sucessão que se desdobram, por vezes sem maiores analogias, umas das outras”.

A essa despreocupação analógica, ou ainda, a pouca importância dada em estabelecer vínculos lógicos entre as partes, podemos associar a construção de uma figura como o anjo boxeador, que domina boa parte do livro, aparecendo nos seguintes poemas: “As metamorfoses”, “Um confeitiro da cidade de X... observa a foto do asteróide 433 Eros contra um fundo de estrelas num único pixel iluminado”, “Handgun carryng case”, “O anjo boxeador”, “Café”, “O anjo boxeador tenta descrever uma cena” e “O anjo foge”. O investimento figurativo dessa personagem reside na junção de elementos díspares convivendo sob um mesmo epíteto. Tradicionalmente, o anjo é aquele que traz a mensagem divina e promove a ligação entre Deus e os homens. Contudo, a essa figura caracteristicamente espiritual, Azevedo associa a qualificação de

boxeador. O choque promovido por essa união absurda realiza-se nos poemas por uma percepção temporal de instantes fugidios e mudanças tão bruscas no estado das coisas, que impossibilitam qualquer previsão de acontecimento. Não à-toa, dominam esses poemas imagens de explosões, mortes e doenças. O anjo boxeador aparece, então, como voz contrária, uma vez que, ao invés de anunciar as boas-novas, sua mensagem está repleta de desolação e caos.

### Considerações finais

Matizado por várias vozes, encenadas sob a perspectiva de um sujeito, que também se quer personagem de si mesmo, *Monodrama* dá espaço para o cotidiano moderno representado em sua mais latente característica: a contradição.

### REFERÊNCIAS

- AZEVEDO, C. **Monodrama**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.
- AZEVEDO, C.; FREITAS, G. Entrevista com Carlito Azevedo, autor de *Monodrama*. **O Globo**, Rio de Janeiro, 2 janeiro 2010. Disponível em <http://www.oglobo.com.br/> Acesso em 5 abril 2011.
- PAVIS, P. **Dicionário de teatro**. Tradução sob a direção de J. Guinsburg e Maria Lúcia Pereira. São Paulo: Perspectiva, 2008.
- SÜSSEKIND, F. A imagem em estações – observações sobre ‘Margens’, de Carlito Azevedo. In: ALVES, I.; PEDROSA, C. (Org.). **Subjetividades em devir**: estudos de poesia moderna e contemporânea. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008. p.63-81.
- SZONDI, P. **Teoria do drama moderno** [1880-1950]. São Paulo: Cosac & Naify, 2001.

**POESIA, SEGREDO E JUÍZO EM CINCO CICLOS E MEIO SÉCULO (2009), DE  
GLAUCO MATTOSO**

Wilberth SALGUEIRO<sup>41</sup>

MATTOSO, G. **Cinco ciclos e meio século**. São Paulo: Annablume, 2009 (Coleção Demônio Negro). 118 p.

Milhares são, hoje, em 2011, os sonetos de Glauco Mattoso, recordista mundial – registrado no *Guinness* – na feitura de tão antiga forma literária. Aqui, em *Cinco ciclos e meio século*, temos uma pequena mostra de 182 sonetos que bastam, no entanto, para confirmar o lugar de Glauco como um dos mais extraordinários poetas brasileiros.

Este livro, publicado em 2009, é o sétimo da Série Mattosiana, prevista para catorze volumes, a saber: (1) *Faca cega e outras pelejas sujas*, (2) *A aranha punk*, (3) *As mil e uma línguas*, (4) *A letra da lei*, (5) *Cancioneiro carioca e brasileiro*, (6) *Malcriados recriados / Sonetário sanitário*, (7) *Cinco ciclos e meio século*, já lançados, e (8) *O poeta da crueldade*, (9) *O poeta pornosiano*, (10) *Poemídia e sonetilha*, (11) *Trilogia noventista*, (12) *O primeiro milhar e o segundo milênio*, (13) *O cego sem leitores* e, por fim, (14) *O glosador motejoso*. O teor inventivo e iconoclasta, *pop* e erudito, múltiplo e complexo de cada um dos volumes o leitor encontrará, para começo de conversa, no generoso *site* do escritor [www.glaucomattoso.sites.uol.com.br], que traz ainda muitas outras informações. Os catorze títulos antecipam, por metonímia, algo da grandeza dessa obra que, em andamento, inclui muitos outros livros cujos estilos de escrita e temáticas eleitas produzem, há tempos, polêmicas em torno de nosso autor: *O que é poesia marginal*, *O que é tortura*, *O calvário dos carecas: história do trote estudantil*, *Dicionário do palavrão & correlatos*, *Tratado de versificação*, *Manual do podólatra amador*, *A planta da donzela*, *Jornal Dobrabil* etc.

Aqui, em *Cinco ciclos e meio século*, esbarramos com seis grupos de sonetos temáticos, que descrevo e comento para que, então, no arremate da resenha, possa

---

<sup>41</sup> Programa de Pós-Graduação em Letras, Departamento de Línguas e Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, UFES, CEP 29075-910, Vitória, ES, Brasil – [wilberthefs@gmail.com](mailto:wilberthefs@gmail.com)

ratificar a dimensão da poesia de Glauco para o panorama atual e, mesmo, para a história geral da poesia brasileira.

Abre-se o volume com o ciclo “[1] O bassê de Ipanema”, com 21 sonetos. São poemas em que, tendo um cão como mote, afirma-se, no entanto, uma reflexão em torno da solidão, do afeto, da tristeza, da transitoriedade, enfim, da existência humana. No quinto poema do ciclo, “Soneto acompanhado”, lemos: “Do Chicho, meu bassê, não há quem possa / dizer que outro mais fofo e vivo havia. / Dá dó seu triste olhar, que o meu copia. / Tem charme e classe até quando se coça.” (p.9). Em “Soneto da bassezinha” (p.12), aparece clara referência a uma “primeira namorada”, recordando o célebre porquinho-da-índia de Manuel Bandeira. No excelente “Soneto para os ternos mascotes”, a perda e o esquecimento se entrelaçam, produzindo um sentimento melancólico que se espalha pelos versos do poeta, talvez *malgré lui même*: “Se tem a tartaruga duração / tão longa, e o papagaio parecida / com a do ser humano, os deuses são / injustos com quem mais conosco lida” (p.14). Como se verá em outras situações, o cão bassê, para além de qualquer literalidade seminal, representa aquela companhia e presença do outro que, ao cabo, todos desejam (embora nem sempre se confesse).

Segue-se o ciclo “[2] Essa gorda é uma bola!”, com 15 sonetos. A figura exótica, excêntrica, bizarra do excessivamente adiposo e rechonchudo, e por isso mesmo vinculada à condição marginal, destaca-se nesse conjunto. Não se pense, porém, que há programática piedade ou deliberado sarcasmo; não. Há, sim, uma cobiçada consciência da diferença, que se faz à busca de modos de existir, em mundos feitos para certas hegemonias: o magro, o não-cego, o heterossexual e as consabidas muitas maiorias. Como uma espécie de pílula para a poderosa sombra da melancolia, surge, sem nuances que o despistem, o humor: “A quem lhe recomenda que não morda / sequer um chocolate, ela faz falo / do dedo médio em riste: com a gorda / ninguém se meta a besta, nem a galo!” (“Soneto para uma discordância filosófica”, p.24). A gorda, feito o bassê do ciclo anterior, pode ser qualquer um que assim se sinta.

O ciclo “[3] Tradições e contradições” conta com 21 sonetos. Inicia-se com o “Soneto da tradição oral”, em que o tema frequente da felação se impõe, para dar lugar a vinte outros, nos quais se glosam hábitos e costumes de nações: a poligamia africana, a cerveja alemã, a economia argentina, o jeitinho brasileiro, a opressão chinesa, a demagogia cubana, a tourada espanhola, uma certa prática dos esquimós (de oferecer a

mulher ao visitante), a beligerância estadunidense, o perfume francês, a sexualidade grega e a hindu, o chá inglês, a culinária e a comilança italiana, a cultura japonesa (em especial o descalçar dos pés), certa ortodoxia na hierarquia judaica, o machismo mexicano, o bacalhau português, as lutas romanas, o atletismo bem-sucedido dos russos. Neste passeio pelas (con)tradições culturais de tantos países, Glauco privilegia, sem dúvida, uma perspectiva porno-erótica, trazendo seus temas e fetiches prediletos para o *front* dos sonetos, provocando efeitos surpreendentes com um vocabulário que, ainda, às vezes, espanta desavisados leitores. Em “Soneto para a tradição francesa”, o perfume substitui o banho, servindo para o sovaco, para as partes íntimas e, claro, para os pés: “Loções, sachês, colônias... tudo cheira / maravilhosamente a quem não queira / feder naturalmente e nem se afete... // Nos pés, qualquer talquinho já resolve, / e, quando um bom chulé nada dissolve, / saliva dum podólatra é toaleta...” (p.36). Neste ciclo, destaque-se o belíssimo “Soneto para a tradição espanhola”, em que o poeta se decide pelo touro, em detrimento do toureiro (como fez, sempre, João Cabral, que elevou a arte do toureiro a uma verdadeira poética escritural; veja-se o também belíssimo “Alguns toureiros”, de *Paisagens com figuras*). Glauco, mais uma vez (bassê, gorda, touro), traz o outro – aquele para o qual falta voz, assento, torcida – à tona: “O touro, nessa história, participa / como quem passa em moto, enquanto a pipa, / que tem cerol na linha, o decapita... // Mas vende caro a vida, e, tendo chance, / faz quem o fez dançar que também dance, / e a cor vermelha torna mais bonita...” (p.34). Se os versos de Glauco incomodam, quem sabe seja não tanto pelo badalado teor sexual ou coprológico que portam, mas pelo que ativam em nós, apontando, sem falsos pudores lexicais, a estreita proximidade entre tais supostas diferenças: touro, toureiro e plateia.

Em “[4] O bom de bonde”, apenas 14 sonetos narram, em linear tom jornalístico mas com toda uma arquitetura de conto ficcional, a história de Alcindo, o Sola Doce, desde a infância, quando mata, sem dó, seu rival, também criança, de irônico apelido Olé: “Alcindo, rindo, sádico mostrou-se, / pisando num linguão que, feito mola, / dum lado e doutro Olé retorce e enrola, / ainda agonizando. E o fim lhe trouxe” (p.47). Se, em geral, o pé em Glauco é Eros, neste ciclo ele é Tântatos; o prazer do gozo podólatra dá vez ao estertor do óbito, pois o Sola Doce no último soneto morrerá sob “a sola amarga da surrada / botina” (p.51). A violência de índole fascista de Alcindo lhe alça à fama, entre os pares. Por conta disso, rapidamente galga graus no bonde e se emprega

como motorista particular de Marcinho, o “chefão do tráfico”: “Nas ruas, quando a gangue se desloca, / ocupa vários carros, em comboio, / caminho abrindo à bala, quando há troca. // No asfalto, não há trigo nem há joio. / Amigo é quem consome fumo ou coca. / Quem barra o morro, morre: ‘Oio por oio!’” (“Soneto para um bom de bonde (VII)”, p.48). Certo dia, todavia, de namorico com a loira Vera, perde a hora e deixa o chefe em maus lençóis, acuado pela milícia. Passa, então, a ser perseguido pela polícia e pelo bonde do qual fazia parte. O final de sua vida se prevê: na treva trágica da tortura, “No centro duma pilha de ‘peneus’ / será queimado vivo!” (p.51). Mais um marginal ganha a atenção do poeta, que não mitifica nem sublima a meteórica existência do cidadão que, vítima de complexas redes de reificação, e daí enredado por outras tantas circunstâncias e contingências que não alcança deslindar, vê a vida tão brevemente escapar-se.

O ciclo “[5] A cegueira ordeira”, com 61 sonetos, é o penúltimo e o maior de *Cinco ciclos e meio século*. Nele, se relata a história de um cego em Bangkok, capital da Tailândia, que, dada a miséria, se prostitui para sobreviver. De imediato, é claro, o leitor de Glauco há de estabelecer analogias entre a situação do deficiente visual, personagem do ciclo, e a do próprio poeta. No entanto, desde sempre, poesia é máscara, fingimento, linguagem. Glauco Mattoso, aliás, começa por ser pseudônimo de outro sujeito, de ortônimo Pedro José Ferreira da Silva, tão indesejável quanto o poeta de pública figura. Essa consciência de que o dito eu-lírico se multiplica e se pulveriza, quem sabe, fez com que a história do malfadado cambojano de nascença se construísse à base de uma espécie de entrevista, editada, ao fim e ao cabo, por um jornalista, que não se nomeia nem sequer uma vez ao longo do relato. No último soneto, contudo, em *mise en abîme*, revela-se o autor do conjunto dos versos: “Assim encerra o cego uma entrevista / polêmica, mas franca. Cada frase / que aqui transformo em verso fica quase / igual à que colheu o jornalista” (p.85). Com minúcias, o cego entrevistado diz das humilhações sofridas a todo o tempo, e o que, mesmo de forma mercantil, poderia ser prazer a dois se transforma em angústia e desacato para aquele que, devido a uma deficiência física, se submete a uma conspiração moral, sobretudo por parte dos “fregueses” que buscam o serviço sexual para desrecalar violências de toda ordem sobre o subalterno, como na sequência dos sonetos IX e X do ciclo: “Sem jeito, lhe seguro no caralho, / ainda mole. O cara está pelado, / eu só de calção curto. Me atrapalho. // A cada instrução nova,

golpeado / vou sendo. Finalmente, no trabalho / do tato, apalpo o pau com mais cuidado. [...] Me manda arregaçar a pele. Sinto / um cheiro repulsivo, mas me ordena / o cara a, bem de perto, uma dezena / de vezes, cafungar no sujo pinto. // Depois de relutar, enfim consinto / em pôr naquilo a língua. Nada amena / tarefa, reconheço. Ri da cena / o cara, e me golpeia com o cinto.” (p.59-60). Ainda uma vez, a figura do cego felador de Camboja se junta à do cão, à da gorda e à do bandido do bonde para ampliar o panorama de personagens que animam – a expensas de profundos traumas, e de algumas compensatórias doses de cáustico humor e de sadomasoquismo – o imaginário contemporaníssimo de Glauco Mattoso.

E é exatamente a figura de Glauco Mattoso a protagonista de “[6] Meio século de pena”, o sexto e último ciclo do livro, com 50 sonetos. O personagem-autor elabora uma autobiografia em versos em que a história do sujeito se entranha na história do país e do mundo, e vice-versa, constituindo, penso, num feito em tudo singular, num momento altíssimo de nossa poesia: todo o debate em torno de memória, autobiografia, testemunho, verdade e temas congêneres se encontra aqui nesse ciclo. Trata-se de encenar o trajeto, sempre em primeira pessoa (“Minha cronologia principia” é o primeiro verso do primeiro poema, p.89), do sujeito em foco, desde seu nascimento (em 1951) até os seus 50 anos (em 2000) – o tal “meio século”. O tema transversal e predominante é, sem dúvida, a cegueira que, paulatinamente, veio abalando a visão do escritor – e daí a tal “pena”, lida como sofrimento e trauma, mas, decerto, como escrita e criação. No soneto de abertura, “Soneto remontando a 1951”, portanto, o glaucoma de nascença se anuncia; já no seguinte, de 1952, com dois delicados aninhos, a rebeldia e o escândalo tomam vulto: “‘Nenê tá putó!’ (pausa para a tosse) / ‘Fudê! Tomá no cu! Gugu! Dadá!’ / E assim, antes que a minha voz engrosse, / já digo aonde quero que alguém vá...” (p.89). A podolatria de “Pedro Chininho” já se registra no terceiro poema, referente a 1953. A imagem do bonde em 1954 debuxa um tempo em que este transporte era o que havia. Os sonetos que remontam de 1955 a 59 assinalam a consciência crescente da moléstia visual, a ida ao Hospital das Clínicas, a infância paulista de Pedrinho, a presença dos gibis, a operação e a opressão de “grossos óculos”, que lhe valeram apelidos de “quatrolho” e “cegueta”. Criança ainda, em 1960 e 61 se vê às voltas com trotes e estupros: “Contei já várias vezes, mas repito. / Pegaram-me os colegas por vingança: / não sou, entre os meninos, mais bonito, / mas sou quem melhor

nota em classe alcança...” (p.93); “Currado fui durante quase um ano, / embora raramente é que me escondo, / da escola corro à casa... Pelo cano, / porém, acabo entrando, e bem redondo...” (p.94). Não sendo este um espaço adequado e suficiente para exercícios de psicanálise, e preservada a autonomia lúdica do texto, mesmo assim se pondera: como não se deixar afetar, desde longe, por atos e contingências tão marcantes na constituição de um sujeito, como a trágica perda da visão e a atroz violência alheia? Parece que, para lidar com radicais transtornos, o poeta se munuiu de feroz humor e autoironia, amparado numa inteligência rara que se apraz e se diverte sob a estratégica capa do submisso. Nos anos ginasiais, sucedem-se os colírios e os convívios, na “periferia brava”, até que “a ditadura aqui se instala” (“Soneto remontando a 1964”, p.95). Os Beatles aparecem de 1964 a 1968, ao lado de “Gil, Mutantes, Gal, Caetano” e do clima contagiante dos festivais, quando então “Regimes endurecem na Latina / América” (1967-68, p.97). Em 1969, consegue a dispensa do serviço militar e opta pelo curso de Biblioteconomia. O episódio em “que fiz-me trotar” se registra em 1970, e em 71 a experiência com uma namorada. O “Soneto remontando a 1972” é dos melhores do conjunto e vale a íntegra:

Colei grau, mas grau alto era o da lente,  
e o nível da pressão pressa pedia.  
Me aflijo: sei que tenho pela frente,  
pela segunda vez, a cirurgia...

Ainda a medicina incompetente  
revela-se: se aumenta a miopia,  
no máximo a receita faz que aumente  
o peso dos meus óculos... E eu lia!

Desesperadamente, eu lia tudo  
que desse-me prazer ou que um estudo  
acaso me exigisse... Foi a base.

Agora que não leio, essa bagagem  
salvou-me de medíocre ter a imagem  
e deu-me munição na atual fase...  
(p.99).

Em 1973, nosso poeta se rememora pelo campus da USP, onde, agora, faz Letras, curtindo a “imagem dum Pessoa que não quis / a prática viver, só a teoria...” (p.100). Começa, então, uma avalanche de produção crítico-criativa e as referências

fulgurantes se desdobram: “Noxo: estórias” (1973); teatro e “Kaleidoscópio” (74); “Apocrypho Apocalypse” (75); “Maus modos do verbo” e passagem pelo Rio de Janeiro (76); o início de *Jornal Dobrabil* (77); o jornal *Lampião*, de militância gay, e o retorno a Sampa (78). No “Soneto remontando a 1979”, um balanço afirmativo: a escolha da coprologia e da podolatria como temas, ou, em termos menos eufemísticos, nas palavras do poeta, “a merda tem por símbolo ser arte; / o pé, como fetiche, meu tesão” (p.103). Em 1980, assinala o passeio por São Francisco e Nova Iorque. Em 1981, se manifesta uma autocrítica até surpreendente, quando se refere à geração marginal: “‘Dobrabil’ ganha, em livro, uma edição / completa, ao mesmo tempo que publico, / numa ‘Primeiros passos’, coleção / de bolso, um tema então em topo e pico: // ‘Poesia marginal’, um verbetão / com que, na teoria, pago o mico / de fazer positiva avaliação / daquilo que nem tanto qualifico...” (p.104).

Sobrevêm, então, *sempre na rigorosa forma de soneto*, com rimas e ritmos medidos, alusões várias e vertiginosas: “Revista Dedo Mingo”, “Pueteiro”, “Línguas na papa” (1982); a colaboração no “Pasquim” (83); “O que é tortura” (84); “Calvário dos carecas” (85); “Manual do podólatra amador” e a repercussão bem negativa de Hebe Camargo e Sylvio Luiz, apresentadora e comentarista esportivo (86-87); o “Rockabillyrics” (88); o “Limeiriques” (89); o “Dicionarinho do palavrão” e o “Glaucmix” (90). Em 1991, chega enfim a aposentadoria do Banco do Brasil, onde começara a trabalhar há décadas (ver “Soneto remontando a 1968”), e um certo desejo de recolhimento, coexistindo com o agito crescente de São Paulo e suas gangues racistas (92). Uma viagem a Londres dá ensejo a belos e doridos versos: “Os parques, inda verdes vê-los pude. / O gótico, a que tanta gente alude, / da torre do Big Ben, o vi nublado... // De volta, nada mais me restaria, / exceto interpelar Virgem Maria, / se nela acreditasse um punk irado...” (p.110). O prazer da música avança, em paralelo à cegueira, que, por sua vez, redimensiona valores como solidão e amizade (1994-96). Em “Soneto remontando a 1997” se conta o trabalho de tradução, com a parceria de Jorge Schwartz, de *Fervor de Buenos Aires*, de Borges, tradução com a qual ganhariam um Jabuti na categoria. O computador “falante” inaugura, por assim dizer, a fase cega de Glauco (98) que, em 1999, registra ao mundo a assumida sonetomania, com a monumental aparição praticamente simultânea de *Centopéia*, *Geleia de rococó* e *Paulisseiailhada*, e em 2000 de *Panaceia*. Ainda neste soneto derradeiro, se fixa o

afeto a Akira, companheiro desde então. A saga de “Meio século de pena” se interrompe aqui – faz mais de dez anos.

Disseminado o caudal de informações, por meio dos 182 sonetos de *Cinco ciclos e meio século*, que não chegam a cinco por cento da totalidade sonetística do poeta, é hora de condensar algumas sucintas conclusões: 1) os personagens e eventos do livro – o cão, a gorda, hábitos e costumes, o bandido, o cego, a *persona* de Glauco Mattoso – se assemelham pela condição marginal e subalterna a que pertencem ou a partir da qual são interpretados via sonetos; 2) esta condição marginal se origina e se alimenta basicamente da miserabilidade humana, seja pela sua precária existência física, seja pela hegemonia de certos valores morais; 3) alguns destes valores se traduzem por beleza, riqueza, força, fidelidade, lucro; 4) não há, no entanto, por parte do poeta e dos poemas, sinais de condescendência ou altruísmo, muito menos dissimulados bons-mocismos; 5) ao contrário, a força afirmativa da vida se mostra mesmo pelo enfrentamento da crueldade, pela assunção da diferença e pela adoção do humor e da ironia; 6) tal adoção acaba não permitindo que a melancolia, o ressentimento e a atitude de choramingas se instalem; 7) toda esta filosofia se faz por meio de arte, de poesia, de soneto, entendido e executado como ferrenha forma fixa; 8) entre os traços estéticos mais notáveis, liste-se a obsessão pela simetria e pela ordem, provavelmente oriundas da necessidade de memorização compensatória da perda da visão; 9) os sonetos possuem, cada um, sua autonomia, que, contudo, se redimensiona quando se considera o ciclo como um todo; 10) de modo semelhante, este livro, autônomo em si, funciona como metonímia da obra geral de Glauco Mattoso; 11) neste livro ou na obra geral, os poemas podem ser lidos como reflexões filosóficas, em forma poética, acerca da cultura, do sujeito, do Brasil, da existência humana; 12) como ocorre com obras radicais, o leitor é levado a repensar os próprios pensamentos, questionando-se sobre as mesmices e os consensos do cotidiano dos quais se põe acriticamente cúmplice.

A propósito, para o arremate, vale indicar a plena consciência de Glauco no sentido de que o escritor, assim como o leitor, não está livre dos preconceitos, clichês, recalques e obscurantismos que seus textos apontam. Theodor Adorno, em 1969, acusara: “em um mundo onde a educação é um privilégio e o aprisionamento da consciência impede de toda maneira o acesso das massas à experiência autêntica das formações espirituais, já não importam tanto os conteúdos ideológicos específicos, mas

o fato de que simplesmente haja algo preenchendo o vácuo da consciência expropriada e desviando a atenção do segredo conhecido por todos” (ADORNO, 1998, p.20). Lidar com o teor e a técnica dos poemas de Glauco Mattoso implica ampliar, um bocadinho que seja, o acesso a alguns desses segredos.

#### REFERÊNCIAS

ADORNO, Th. Crítica cultural e sociedade [1969]. In:\_\_\_\_\_. **Prismas** – crítica cultural e sociedade. Tradução de Augustin Wernet e Jorge Mattos Brito de Almeida. São Paulo: Ática, 1998.

MATTOSO, G. **Cinco ciclos e meio século**. São Paulo: Annablume, 2009 (Coleção Demônio Negro).

## NOTÍCIAS DE UM PAÍS SELVAGEM: A LÍRICA ORIGINÁRIA DE RODRIGO PETRONIO

Patrícia Aparecida ANTONIO<sup>42</sup>

PETRONIO, R. **Venho de um país selvagem**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2009. 104 p.

Por abandono dos deuses, teria a poesia contemporânea perdido o poder do canto? Teria ela, por desventura, perdido o fio e se esquecido daquilo que tivemos e temos desde o começo dos começos? Rodrigo Petronio, com o seu *Venho de um país selvagem*, publicado pela editora Topbooks, em 2009, é prova de que a poesia contemporânea ainda é a boa e grande poesia. Com isso, respondemos à primeira questão, dizendo que este conjunto de poemas assume o canto como talvez a sua característica mais marcante – coisa que, aparentemente, não encontra muito lugar na notável parcela instantânea, passadiça e midiática que se faz na poesia brasileira de hoje. Ou seja, aquela lírica que se emenda a imitar o que de superficial o mundo contemporâneo ou dito pós-moderno tem representado. O caso de Rodrigo Petronio é totalmente o contrário. A sua poesia é do tipo caudaloso, mas não daquele que se perde em si mesmo. Pontua quando deve, ritma quando deve, enxuga quando deve. É uma lírica de cadência livre porque coloca em seu elemento o eu-lírico, dando-lhe sopro, voz, carne. Mas, ainda assim, deixa clara a contenção, a necessidade e o desejo do cuidado com a palavra e a forma – “Quero ser estrangulado pelo canto que me liberta / Profundamente estrangulado pelo seu punho necessário” (PETRONIO, 2009, p.88), diz um dos poemas.

Poesia difícil? Não. Assim colocado, o eu-lírico demanda que a sua voz seja também a do leitor, pois a aventura que ali se empreende é de caráter marcadamente humano e precisa ser compreendida em seus dois extremos já mencionados, o da liberdade e o da restrição proporcionadas e impostas pela forma e pela própria palavra enquanto expressão. Só dessa forma compreendido, o verbo que anima estes poemas

---

<sup>42</sup> Mestranda (Bolsista FAPESP), Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, UNESP, campus de Araraquara, CEP 14800-901, Araraquara, SP, Brasil – [gafinha@yahoo.com.br](mailto:gafinha@yahoo.com.br)

adquire existência frente ao mundo e às coisas que o cercam – “Nada mais separa porque tudo adere” (PETRONIO, 2009, p.93). Portanto, logo de início, é preciso entender o canto como (im)possibilidade da linguagem, do homem, da palavra. E, sobretudo, compreender a poesia como o canto do estrangeiro, daquele que vem de longe, daquele que está dentro e fora do mundo. Ora, de que se trata este título: *Venho de um país selvagem?* Aqueles mais criativos poderão entrever aqui o mito rimbaudiano, aquele mesmo do homem que se vê do lado de dentro de um mundo de cotidianidades e, instantaneamente, via poesia, se acha em outro completamente fulgurante e surpreendente, o país exótico e selvagem por todos desejado. De fato, talvez a melhor pedida quando se trata dessa obra seja mesmo observar esta condição de estrangeiro aliada à de um eu-lírico que se faz (ainda Rimbaud!) no “*Je est un autre*”, que demanda a presença do leitor.

Nada mato. Nada retenho. Nada procrio.  
 Sou o parto azul dos elementos.  
 A circulação da linfa entre os dias e o *spiritus*.  
 Depois o poema vem cumprir sua rota.  
 Colide com o planeta. Abre uma ilha.  
 Por ora só me encontro em quanto ardo.  
 Exilado do corpo onde ainda queimo.  
 Refém da alma por quem fui amado.  
 Andarilho do mundo – não o adentro.  
 A flor ainda persiste em meio aos cacos.  
 Ruído vegetal: eis minhas armas.  
 Sou o que Sou:  
 Aqui me ofereço, novilho e cardo.  
 Morrer ignorado: maior de todos os monumentos.  
 A estrela pelo céu não deixa rastro.  
 Deus só nasce quando perde o centro.  
 (PETRONIO, 2009, p.31).

Para além disso, e pensando no teor místico-religioso da obra, só com a leitura do título fica a promessa da quebra dos limites (quaisquer que sejam), do novo que é trazido de muito longe, daquilo que se sonha experimentar, de todas as exentricidades possíveis. Com uma leitura mais atenta, a promessa se realiza e abre ao leitor um mundo de mitos, de temporalidades, de figuras, cujos limites são ultrapassados justamente no seu distanciamento. Neste ponto é que as coisas acabam se aproximando, como se contivéssemos todas elas refeitas no momento da leitura. Aparece, em pequeno, uma espécie de possibilidade de comunhão, de transcendência. Tudo pode estar ali. Mais um

dos pontos-chave de *Venho de um país selvagem* (e aqui começamos a rascunhar a resposta à segunda questão que nos colocamos no início deste texto): o fato de que todos os poemas encerram um fundo paradoxal que coloca frente à frente o negativo e o positivo. Se todos os homens são iguais no que têm de pior, é preciso deslindar o feio, o sujo, o mal, é preciso conhecê-los antes de se alçar à tentativa de redenção ou de ressurreição. Em outras palavras, para se chegar à plenitude ou, no limite, tateá-la, é preciso reforçar o que há de mal, de impuro, asseverando o caráter paradoxal da existência humana: “Entre a plenitude e o desespero: eis o homem. / Suando sua fraca anatomia, / Relógio de barro decaído, flauta adormecida” (PETRONIO, 2009, p.57). Com isso dizemos que a transcendência é tão somente avistada, mas nunca se torna realmente completa. A obra nos acena, em verdade, ao tropeço que é o homem – fato que, em nenhum momento deixa de ser bem-vindo pois que o que lhe vale o salto é, verdadeiramente, ser o que é.

Essa imperfeição fundamental e paradoxal encontra termo no amor e na morte (o retorno, o ciclo que se completa e recomeça), um vislumbre momentâneo de remissão. No que concerne ao amor, pode-se dizer que ele marca muito bem o **misticismo transgressivo** que é típico da poesia de Rodrigo Petronio (que já se observava em *Pedra de luz*). Bem à moda de Georges Bataille, a experiência da sexualidade, do erotismo (que é místico e tangencia o sagrado), confina com a morte, conduz à continuidade e refaz a unidade. Nesse sentido, o conhecimento só é possível no Outro, aquele que está próximo e distante (um papel que belamente pode caber ao leitor como num jogo de espelhos com este eu-lírico):

Sou o que Sou:  
 Duas faces de um mesmo ventre: tempo.  
 Duas moedas de um mesmo rosto: corpo.

Morro.

Eterno desconhecido.  
 Eternamente Outro.  
 (PETRONIO, 2009, p.24).

Por um outro lado, quando se trata da morte, ela aparece atrelada ao tempo e este como sendo uma pele que recobre toda a estrutura da carne. Em seu extremo, o que se encontra é um novo ciclo, maneira nova de comunhão e reinício, ou antes como nos

versos finais do segundo poema de “Dentro da estrela branca”, que pintam o corpo como monumento de sangue que escoia. Vale lembrar que ganham vida ainda nos poemas de *Venho de um país selvagem* outros motivos que são caros e clássicos quando o assunto é poesia lírica: a amada, o desejo, a vida, a redenção, os ancestrais, os deuses, a eternidade e o fim, dentre tantos.

Cabe observar, no entanto, como é grande a importância que o tempo toma nesse conjunto de poemas. É por meio de sua experiência que a dimensão do existir (poético, inclusive) propriamente se estabelece. O tempo obedece a uma estrutura que leva em conta o que permanece, pois que este eu-lírico é a terra, a chuva, as espáduas da amada, os avós, figuras rupestres, estas gravadas em seu próprio ser por meio da presentificação (no belo poema em duas partes intitulado “Retratos rupestres”). Nesse sentido, temos um eu-lírico de peso porque carrega em si todas as coisas já havidas, como se tudo o que já existiu estivesse ali no seu espaço e fosse parte do presente – “Em outro lugar já vivi este aqui e agora. / Outro era o tempo do mundo em minha pele.” (PETRONIO, 2009, p.30). Esta concepção de tempo, que inclui todos os tempos, está no cerne mesmo destes poemas, pois o que temos aqui é o desejo de aproximação e afastamento de uma realidade original, primeva, eterna. Esta, sendo mitificada, acaba transmutando em mito cada momento presente (o da leitura, felizmente) e a poesia como um mundo que se nos é dado por meio da linguagem. A poesia, por seu turno, é aquela que proporciona a representação daquilo que imaginamos como os primórdios do real, um ambiente outro, distante e próximo, verdadeiramente selvagem, em que então o eu-lírico pode dizer “Venho de um país selvagem e todos os tempos do mundo são tempos de início” (PETRONIO, 2009, p.87). Forja-se um presente e uma realidade míticos em que se vê inserido o leitor. O poema (nos limites da palavra) traz notícias de um país selvagem, que de tão distante temos a certeza de estar sempre perto. E, na poesia, voltar ao início, procurar o começo do fio, é sempre garantia de bom termo. A lírica de Rodrigo Petronio faz isso.

**A MUTILAÇÃO DO SAGRADO: A POÉTICA PROFANA EM ALEIJÃO, DE  
EDUARDO STERZI**

Nicia Petreceli ZUCOLO<sup>43</sup>

STERZI, E. *Aleijão*. Rio de Janeiro: 7Letras, 2009.

*Trouxeste a chave?*

Eis a eterna e temível pergunta de Drummond... Eis a questão das questões: a chave...

A chave, nesse caso, é exigida tanto para quem se arvora a ler, quanto a escrever poesia; ambos sacerdotes, iniciados, místicos, prestidigitadores da palavra (e da técnica) são revestidos de uma sacralidade indesejada, que afasta – do poema – a sua matéria viva... que afasta – do poema – a matéria que o mantém vivo: o leitor.

Essa sacralidade não diz respeito à força da palavra substantiva, a nomear existências pelo canto ritual. Essa sacralidade é a ideia recorrente de que é necessário ser algum tipo de iniciado para compreender a poesia, entendida como composição que envolve temas elevados, manifestos por palavras obscuras, exigindo vasta cultura geral de um público, normalmente contemplativo, que não se reconhece no texto.

Para ilustrar a hipérbole apresentada (e reconhecida), pensemos na **profanação** de Augusto dos Anjos, de um Ferreira Gullar, trazendo o nojo, a corporeidade da gosma, da palavra **suja**, para a poesia, asséptica e sagrada. É fato que exagero, que recorto apenas este aspecto para chegar ao ponto que pretendo, mas também é fato que a poesia sempre ocupou no imaginário popular o espaço do erudito, do inalcançável, do nefelibata... e poetas como Gregório de Matos, Glauco Mattoso, Augusto dos Anjos, e um Ferreira Gullar, escapam ao lírico como o senso comum prevê, muito próximo, nesse aspecto, de Aristóteles, com a sua poética do nobre.

---

<sup>43</sup> Departamento de Língua e Literatura Portuguesa, Instituto de Ciências Humanas e Letras, Universidade Federal do Amazonas, UFAM, CEP 69077-000, Manaus, AM, Brasil. Doutoranda (bolsista FAPEAM – Fundação de Amparo à Pesquisa no Amazonas) do Programa de Pós-Graduação em Literatura Portuguesa, Departamento de Letras Clássicas e Vernáculas, Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas, Universidade de São Paulo, USP, CEP 05508-900, São Paulo, SP, Brasil – [niciazucolo@usp.br](mailto:niciazucolo@usp.br)

Eduardo Sterzi consegue mutilar a ótica da nobreza, ao profanar com sua pena sacrílega o senso comum.

De começo, a capa, como primeira inquietação do leitor.

É uma foto, tirada pelo próprio autor, de uma figura grotesca (escultura?), cujo ângulo privilegia os dentes retorcidos e quebrados da maxila. Não há lábio; a gengiva é deformada; destaca-se o nariz desproporcional (pelo ângulo) na sequência de um espaço escuro, que deveria conter um olho. Do modo como está disposta, a foto pode exigir que o livro seja movimentado, para saber o que está retratado ali: uma espécie de gárgula, deduzo, mas os dentes incisivos também sugerem uma figura vampiresca. A foto, além de reproduzir uma imagem monstruosa, mutila-a: o que compõe a capa é seccionado, de forma a ser apenas parte de algo – talvez – mais grotesco. A matéria do livro?

O livro: aqui estão as palavras, não mais em estado de dicionário, mas em absoluta, fluida e inquietante condição de poesia: violenta e profana poesia.

Antes de o livro começar, uma recepção/apresentação metatextual: “bem-vindo, aleijão: / à minha / imagem / foste feito” (p.7). O aleijão que está sendo bem recebido tanto pode ser o próprio livro, como pode ser o leitor, imagem feita à semelhança do autor. De qualquer forma, a assunção demiúrgica é um fato: “à minha / imagem / foste feito.”

Outro poema “fora” do livro é o último. A voz desse poema diz que é “filho de outro buraco”, que entrou “desavisado” e saiu “pelo outro lado”, num poema intitulado “*mais embaixo*”. Esse texto traz à mente o dito corriqueiro das pequenas resistências: “comigo, o buraco é mais embaixo”. Se tomei o primeiro poema como uma apresentação de uma **cria**, o aleijão, posso entender este último como a autonomia desse aleijão de seu criador: “de onde vim não vim. Sou filho / de outro buraco”, ou – por outro viés, já que é plurissignificativo o texto poético – posso considerar como uma grande diversão o processo poético (depois de pronto), e o livro teria sido **parido** por engano, saindo por outro buraco, que não o de **nascimento**, por isso, um **aleijão**. Ou então, posso entender que um parto é doloroso, e a violência que perpassa o livro também se encontra aqui.

Como aqui pretendo uma apresentação do livro, apenas avento possibilidades, como essa, de uma moldura do livro por esses dois poemas.

Antes de prosseguir, convém destacar que essa  **moldura**  foi antecedida por uma  **invocação** , mais que uma epígrafe: um canto sagrado de uma tribo africana, de teor violento e escatológico (em seus dois sentidos), a um ente que vem para matar e salvar.

Aos textos, então...

Já no primeiro poema, o demiurgo avisa: “cuidado ao cão / que morde dentro” (p.11). Isso não subverte o esperado, mudando a preposição e deslocando o foco para a palavra cuidado, rachando-a? Podemos pensar em tomar cuidado, evitando; ou tomar cuidado, tratando, ao cão, que é interno, que  **morde**  dentro. Isso não adverte para com o que se vai deparar nas páginas seguintes? Isso não aventa que aleijão é esse com que toparemos?

Na sequência, um desfile de imperfeições humanas, pequenos aleijões naturalmente aceitos, socialmente adequados e recalçados na forma de “embate dos abraços” (p.24), por exemplo. Deparamo-nos com diversos tempos confrontados na poesia, que não aceita a peia da memória e se insurge, irrompendo na revelação da violência silenciosa que nos vai deformando diariamente.

A destabilização por que os leitores somos tomados começou na capa, e conduz-nos pelos textos, forçando-nos a um sorriso que se solidifica em esgar quando somos açoitados pela impossibilidade de recomeço, mesmo a 1º de janeiro (p.103), já que ainda temos “areia nos lábios”, e a dança é “na trincheira”... Uma festa que marcaria o início de um novo ano, com novos propósitos ou a dificuldade das relações, cada um de nós (in)defesos, entrincheirados, com areia na gengiva?

“Merda, Sérgio, o ano é de merda, / e o século todo não fede / (mal começa) a outra matéria” (p.116). Potencializando a esperança do início de um novo ano, a esperança de um novo século. Seria assim, se fosse a mansa poesia do nobre.

Mas não é.

Então, o que esperar de uma realidade/natureza violenta, que traz “unhas novas”, mas não “novos dentes” (p.109)? Quando “depois do primeiro chute” [...] “só pensa / proteger os olhos / proteger a nuca / proteger a têmpera” (p.98)?

Aleijão é o poeta que profana poesia com a vida, e não tem lugar no cânone beatífico, escrevendo com “porra, / ou água sanitária” (p.35) os seus versos, mutilando a esperança do leitor de encontrar alento nos poemas, revelando-lhe, enfim, que nada mais somos que ocasionais espectadores do movimento da Terra, “no encalço do

próprio rabo” (p.114), sem transcendência, metafísica ou esperança. Apenas, dura poesia.

Apenas dura poesia encontrada por Eduardo Sterzi, que arrancou as palavras à sua face neutra. Ou não... afinal, esta é apenas uma leitura, não uma chave. Decida, quem ler.

## **POEMÓBILES: DUPLA AUTORIA, REALIZAÇÃO ÚNICA**

Lino MACHADO<sup>44</sup>

CAMPOS, A. de.; PLAZA, J. **Poemóviles**. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2010 (Coleção Demônio Negro).

Em 2010, foi relançada, pela Annablume (Selo Demônio Negro), a produção conjunta *Poemóviles*, de Augusto de Campos e Julio Plaza (a 1ª. edição, por conta dos autores, saiu em 1974; a 2ª., pela Brasiliense, apareceu em 1985).

Há uma “pré-história”, por assim dizer, da obra de dupla autoria. No ano de 1968, Julio Plaza, artista multimídia espanhol radicado no Brasil, produziu o que denominou “objetos”. Estes constituíam uma série de trabalhos, realizados por meio do processo de serigrafia, utilizando as três cores-pigmento primárias: vermelho, azul e amarelo. Além de apresentarem essas cores, as criações de Plaza tinham a seguinte configuração material: cada uma delas se compunha de duas folhas de papel sobrepostas, com dobras e cortes internos efetuados de tal modo que, ao ser manuseado, o conjunto se revelava como algo tridimensional, de natureza simultaneamente geométrica e orgânica. A série completa veio a ser lançada em 1969, numa caixa intitulada *Objetos*.

Augusto de Campos foi chamado para escrever um prefácio à produção do artista. Ao invés de proceder assim, ele optou por efetuar um poema em duas versões linguísticas (“Abre” e a sua tradução para o inglês, “Open”): baseado nos moldes das realizações de Plaza referidas antes, o poema de natureza dúplice apareceria junto com elas em *Objetos*. A partir de tal circunstância, os dois autores passaram a trabalhar em grupo, publicando *Poemóviles* (1974), *Caixa preta* (1975) e *Reduchamp* (1976).

Também em formato de caixa, *Poemóviles* é um desdobramento criativo da técnica apresentada em *Objetos*: além de “Abre” e “Open”, ele traz dez composições do duo, de natureza tanto verbal quanto não-verbal, com configuração semelhante à que descrevemos mais acima.

---

<sup>44</sup> Programa de Pós-Graduação em Letras, Departamento de Línguas e Letras, Universidade Federal do Espírito Santo, UFES, CEP 29075-910, Vitória, ES, Brasil – [lino@npd.ufes.br](mailto:lino@npd.ufes.br)

Analisar um poema convencional sem citá-lo na íntegra é já não fazer justiça ao seu caráter estético. Imagine-se descrever uma série de textos com os pormenores que acabamos de mencionar! Ainda assim, é o que faremos, tendo em mente os propósitos da presente resenha. Por ordem de agrupamento na sua caixa, os *Poemóviles* são:

1. “Abre” (apresentado em vermelho, amarelo e azul): traz os termos que nomeiam essas cores, mais os vocábulos ABRE, FECHA, ENTRE, REENTRE, ENTREABRE, REFECHA, REABRE, ENTREFECHA. Mas as palavras do poema aparecem, na verdade, como verdadeiras palavras-valise: AMAZUL, VERMERELO, etc.

2. “Open” (em vermelho, amarelo e azul): como já adiantamos, este “poemóvil” é uma versão criativa (não literal, ou uma “tradução-arte”, segundo terminologia usual de Augusto de Campos) de “Abre” para a língua inglesa.

3. “Cable” (em amarelo): o título em inglês aparece diante dos olhos do leitor, logo que ele manipula o papel; por trás daquele termo, surge uma palavra espacializada assim: “IN / COMUNI / CABLE” (um sintético *enjambement*, que corta não um verso, mas uma palavra única).

4. “Change” (em azul e amarelo): aparecem projetados os vocábulos ingleses CHANCE e CHANGE; por trás dessa projeção, lêem-se WORDS e WORLDS, superpostos.

5. “Entre” (em vermelho): destaca-se de saída o termo-título; por trás dele, vêem-se TER, VER e SUB.

6. “Impossível” (em vermelho): a palavra-título surge numa primeira posição; numa segunda, aparece NÃO SER (em duas ocorrências); por trás de ambas, POSSÍVEL, UM POSSÍVEL, POSSÍVEL.

7. “Luzcor” (em azul e amarelo): numa projeção inicial aparece LUZMENTEMUDACOR e CORMUDAMENTELUZ; numa posterior, surge CORMENTE e MENTECOR; por trás, num terceiro plano, MUDALUZ e LUZMUDA.

8. “Luxo” (em amarelo): a palavra-título se torna visível; por trás dela, lê-se LIXO (Outra versão para o célebre “Luxo”, de 1966, que pode ser encontrado, na forma original, na coletânea *Viva vaia*, que abarca a produção 1949-1979 de Augusto de Campos).

9. “Reflete” (em azul e branco): a palavra-título se evidencia, agora em quatro aparições, multi-espelhada e de cabeça para baixo; por trás dela, mais espelhamentos da mesma palavra, criando uma escultura em formato de losango.

10. “Rever” (em vermelho): o vocábulo-título se projeta de forma espelhada, aparecendo também de cabeça para baixo e com as duas letras finais grafadas em sentido contrário.

11. “Viva vaia” (em vermelho): VAIA / VIVA tornam-se visíveis em primeiro plano; por trás, lê-se a sua inversão: VIVA / VAIA.

12. “Voo” (em azul): OOV e VOO se projetam, juntamente com os seus formatos de cabeça para baixo; por trás, aparece OVO, também acompanhado por sua repetição de cabeça para baixo.

Doze poemas sintéticos, nada discursivos, que, igualmente, são esculturas feitas de papel: palavras em relevo produzido pelos cortes e dobras nas folhas. Um diálogo de autores (e de linguagens) que, além disso, remete a um terceiro nome (aliás, citado com destaque em manifestos do concretismo da década de 1950): Alexander Calder.

Escultor sobretudo, Calder trabalhou quer nos **stabiles**, quer nos **móviles**. Os primeiros eram esculturas sólidas, fixas; os segundos – que nos importam agora – derivavam de materiais metálicos (discos, placas), ligados por fios que os ventos moviam, ganhando formatos novos a cada instante. A exploração do movimento foi mesmo uma das marcas registradas do artista norte-americano: com ele, uma modalidade estética milenarmente estática fez-se cinética, no interior dos modernismos do século XX.

Veremos em breve a importância da informação acima no âmbito do trabalho que vamos abordando. Por ora, focalizemos a noção de **intersemiose**. Tal conceito ganhou fortuna a partir de um artigo de Roman Jakobson (“Aspectos linguísticos da tradução”), que o aplicou a uma das três modalidades de tradução por ele estudadas: a) tradução **intralingual** ou **reformulação**: efetua-se, de maneira metalinguística, no âmbito de um só idioma (quando indagamos, por exemplo, “O que é um móbil?”); b) tradução **interlingual**: efetiva-se no trânsito de uma língua para outra (se perguntarmos, por exemplo, o que “open” quer dizer em português); c) tradução **intersemiótica**: faz-se ao transpor-se uma mensagem elaborada no interior de um sistema de signos verbais

para um outro, de signos não verbais (o que ocorre se tentarmos, por exemplo, transformar um poema numa peça de natureza instrumental) (JAKOBSON, 1975, p.64-65).

A concepção de intersemiose, entretanto, não se restringe à prática tradutória, sendo aplicável igualmente à abordagem de **criações híbridas**, envolvendo ao menos dois sistemas de signos. Para ressaltar este ponto, recorramos a um período antigo da historiografia literária, em cotejo com o atual. A poesia do passado mais distante que ainda mantém ligação linguística com a nossa é a dos trovadores galego-portugueses. Ora, intersemiótica foi a produção trovadoresca no seu todo, pois não ignoramos que a mesma consistia na combinação de palavras e música, uma  **fusão de signos de dois sistemas diferentes**  (Por sua natureza mista, também intersemióticos são alguns outros campos da arte: a ópera, o teatro, o cinema, as modalidades da poesia visual, *happenings, performances*, certos trabalhos que surgem na Internet etc.).

Em outro dos seus artigos seminais (“Linguística e poética”), Roman Jakobson tratou ainda da **pansemiose**, a hipótese de que “a linguagem [verbal] compartilha muitas propriedades com alguns outros sistemas de signos ou mesmo com todos eles (traços pansemióticos)” (JAKOBSON, 1975, p.119). Por exemplo, a **reiteração intencional**, a **repetição sistemática** de elementos no interior de uma só composição abre a possibilidade de diálogo entre a poesia e a música. Como também pode haver colóquio entre as modalidades estéticas visuais e a mesma poesia, desde que os seus praticantes lancem mão das virtualidades gráficas (diferenças de tipos, espaçamentos, “brancos” do papel), que faz tempo estão à disposição de todos os interessados no seu manuseio: terreno que veio a ser por excelência o do concretismo, como é mais do que sabido.

No Brasil, Julio Plaza foi mesmo um dos teóricos e artistas que mais pensaram e puseram em ação a – permitam-nos aqui o termo – “intersemiotividade” das linguagens, baseado na propriedade da pansemiose (PLAZA, 1987, passim).

Procuremos articular certos elementos até agora apresentados isoladamente.

A nossa breve descrição das doze composições ao mesmo tempo verbais e visuais de Augusto de Campos e Julio Plaza indica, de saída, que se trata de um grupo não de textos discursivos, mas de **autênticos poemas concretos**: sintéticos, espaciais, de temática impessoal (não lírica), estruturados por meio da justaposição direta de

vocábulos, não pela organização sintática e sintagmática dos termos. A sua dimensão intersemiótica decorre do fato de os referidos poemas serem, de igual modo, **esculturas verbais** que pressupõem o **movimento** para se realizarem – e isto de modo literal: remetendo não por acaso, por meio da sua intitulação geral, aos trabalhos de Alexander Calder, cada “poemóbile” apenas “ganha vida” (revela seu formato e sentido) quando as suas duas folhas sobrepostas são desdobradas pelas mãos do leitor. Pansemiose: a tridimensionalidade que o papel adquire no processo não difere, em essência, da de qualquer objeto escultural manuseável. O relevo plástico, associado aqui à semântica linguística, depende da nossa intervenção ativa, a qual, aliás, deflagra **múltiplas significações** em cada texto: assim, num poema como “Entre”, além da palavra-título, leremos, ao movê-lo com os dedos: “entreter”, “entrever”, “ter”, “ver”, “sub”, “verter” e – importante numa década como a de 70, ainda autoritariamente dominada no Brasil pelo regime militar – “subverter”...

Como informado no início desta resenha, *Poemóbiles* teve a sua primeira edição em 1974. Pela sua filiação ao concretismo e sua natureza híbrida (linguística e plástica em simultâneo), o trabalho se situava em cheio no campo das **Vanguardas**, ainda atuantes como tal, no período. Já o que, na falta de melhor conceito, podemos chamar de a nossa **pós-modernidade poética** dialoga pouquíssimo com o que *Poemóbiles* representa. Em geral, **nela se prefere a re-discursivização lírica**, o livro em formato tradicional como suporte da mensagem artística, o diálogo com as artes plásticas circunscrito à **temática** (não raro com o recurso à ecfrese), o retorno ao verso enquanto unidade privilegiada de construção literária, apta a dar conta da situação do sujeito na contemporaneidade. Se, todavia, o que vem aparecendo no nosso panorama mais atual não se revela “sintonizado” com trabalhos como *Poemóbiles*, nem por isso produções como as de Augusto de Campos e Julio Plaza são menos importantes: nada impede que as suas soluções gráfico-visuais venham a repercutir (em termos criativos, claro) num futuro cujas particularidades, com certeza, mal temos como vislumbrar hoje.

#### REFERÊNCIAS

CAMPOS, A. **Viva vaia**. 3.ed. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000 [1.ed. São Paulo: Duas Cidades, 1979; 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1986].

CAMPOS, A.; PLAZA, J. **Caixa preta**. São Paulo: Edição dos autores, 1975.

\_\_\_\_\_. **Poemóviles**. 3.ed. São Paulo: Annablume, 2010. [1.ed. São Paulo: Edição dos autores, 1974; 2.ed. São Paulo: Brasiliense, 1985].

\_\_\_\_\_. **Reduchamp**. São Paulo: Edições S.T.R.I.P., 1976.

JAKOBSON, R. **Linguística e comunicação**. Tradução de Izidoro Blickstein e José Paulo Paes. 8.ed. São Paulo: Cultrix, 1975.

PLAZA, J. **Objetos**. São Paulo: Edições Julio Pacello, 1969.

\_\_\_\_\_. **Tradução intersemiótica**. São Paulo: Perspectiva; Brasília: CNPq, 1987.

## UM BREVE BALANÇO DA POESIA DE AUGUSTO DE CAMPOS – 80 ANOS DE VIDA DO AUTOR

Mayra Berto MASSUDA<sup>45</sup>

Quinta edição da “Balada Literária” (São Paulo, 20 de novembro de 2010) – Conversa informal com o poeta Augusto de CAMPOS, conduzida pelo Prof. Dr. Ivan Marques (USP) e transcrita por Mayra Berto Massuda (UNESP/Araraquara) especialmente para a revista eletrônica *TextoPoético*.

A “Balada Literária”, evento que acontece anualmente na cidade de São Paulo, reúne críticos aclamados, escritores reconhecidos e desconhecidos, uma imensa variedade de músicos e atores, e um público muito participativo e atualizado. A quinta edição, realizada em novembro de 2010, homenageou a escritora Lygia Fagundes Telles, e dentre as várias vozes reunidas sob a organização do poeta pernambucano Marcelino Freire, estava a do professor da USP Ivan Marques, em um descontraído bate-papo com o poeta Augusto de Campos.

Augusto, hoje octogenário, expôs de forma muito esclarecedora pontos ainda obscuros e polêmicos da sua poesia, rememorou os primórdios da Poesia Concreta, comentou o difícil e enriquecedor trabalho de traduzir e também a ferrenha crítica que sua poesia sofreu e tem sofrido. No final, apresentou-se com a banda de seu filho, o músico Cid Campos. Uma performance memorável e histórica, do modesto poeta que duvidava de sua capacidade em manter o fôlego, seja na oralização, seja na escritura de poesia, deixando em suspense o que ainda está por vir na edição da “Balada Literária” de 2011, na qual será homenageado.

Conforme apresentado por Ivan Marques, Augusto de Campos, “poeta, tradutor e ensaísta, crítico de literatura e música, um dos fundadores do Movimento da Poesia Concreta, ao lado de Haroldo de Campos e Décio Pignatari”<sup>46</sup>, é um poeta de grande concisão e radicalidade. A coerência de sua obra, principalmente no período histórico da Poesia Concreta, na verdade havia se configurado desde seu primeiro livro, *O rei*

---

<sup>45</sup> Graduanda pesquisadora de IC (Bolsa FAPESP), Departamento de Literatura, Faculdade de Ciências e Letras, Universidade Estadual Paulista, UNESP, campus de Araraquara, CEP 14800-901, Araraquara, SP, Brasil – [massuda\\_mayra@hotmail.com](mailto:massuda_mayra@hotmail.com)

<sup>46</sup> Todas as citações são parte da documentação sonora do evento, transcrito pela autora.

*menos o reino* (1951), no qual já se nota indícios do *small eye-ear-poet* com o qual Augusto se autodefine.

Em 1948, quando seu primeiro poema foi publicado em um jornal da época, Augusto enfrentou a oposição de críticos renomados, como Sérgio Buarque de Holanda, Antonio Candido e Sérgio Milliet da Costa e Silva, de quem o poeta – bem-humorado – afirma não guardar ressentimentos: “Eu preferia os inimigos de ontem, não é? Eles escreviam tão bem. Eu acho aquilo delicado até”.

Também em 1948, Augusto de Campos conheceu Décio Pignatari em uma mesa redonda no Instituto dos Arquitetos, na qual se apresentava o poeta Murilo Mendes. O inicial estranhamento com o poema “O Lobisomem”, de Décio, estreitou o contato entre os poetas, que se estendeu para discussões semanais de poesia.

Em 1952, Augusto, Haroldo e Décio têm contato com o Grupo Ruptura e seus principais artistas plásticos, Waldemar Cordeiro e Luís Sacilotto, que já se denominavam concretistas por fazerem obras plásticas que se opunham ao abstracionismo e ao “hedonismo pictórico”, aproximando-se de uma arte geométrica.

A partir da articulação dos artistas plásticos e dos poetas paulistas com outros artistas e poetas do Rio de Janeiro, o Concretismo é oficialmente fundado em 1956 na Exposição Nacional de Arte Concreta no MAM (São Paulo). No contexto literário em que o movimento nascia, declarava uma espécie de insurgência à “Geração de 1945”, que segundo Augusto de Campos, “tendia mais para uma coisa mais conservadora, voltar ao soneto, voltar às rimas. E não era o que a gente achava que deveria ser feito na época”.

Em sua fala, Augusto ainda cita referências artísticas pelas quais se interessava na época, como os filmes de Eisenstein, das vanguardas do início do século (como o expressionismo alemão), as obras de Picasso e os móveis de Alexander Calder da primeira Bienal de São Paulo (1951), a música de Schoenberg, Webern e John Cage, a arquitetura de Oscar Niemeyer, a filosofia de Heidegger e Sartre, e a poesia de Ungaretti, Montale, Rilke e Iessiênin: “Isso tudo a gente assimilava. E achava que tudo parecia com a poesia que a gente estava fazendo”.

Todo esse repertório contribuiu para um *brainstorm*, no qual os poetas mergulharam e do qual selecionaram o mais relevante para a configuração do movimento. Para Augusto de Campos, essa era uma visão já de Oswald de Andrade, de

“antropofagia virtual”, e não “antropofagia por fome”. O que posteriormente culminou na criação de um *paideuma* de poetas que serviria de referência para a Poesia Concreta: Ezra Pound, Mallarmé, e. e. cummings e James Joyce.

Desse modo, em sua obra poética, na qual se inclui também as traduções, é possível notar indícios de um leitor detalhista e crítico desses grandes escritores da modernidade e alguns pouco compreendidos como o brasileiro Sousândrade, demonstrando seu forte caráter agregador, muito mais construtivo do que destruidor. Que tendia mais a resgatar os grandes poetas inventores do que romper com qualquer resquício de tradição: “Nossa posição era de procurar a invenção do passado.”

No bate-papo, de forma muito interessante, Ivan Marques lembra a insistência da crítica quanto a sua rotulação como poeta da recusa, da angústia, do menos, do antilirismo e do “não”. Para ilustrar, o professor cita – brilhantemente – “o primeiro verso do primeiro poema do primeiro livro” de Augusto: “Onde a Angústia roendo um não de pedra”<sup>47</sup>.

Ao fazer uma espécie de *mea culpa*, o poeta afirma que até se arrepende um pouco de ter usado tanto o “não”, já que alguns críticos, muitas vezes esquecem os poemas ao enfatizar apenas o título. Na verdade, para ele, a primeira ideia era marcar uma oposição à poesia vigente, se desidentificar com a produção contemporânea se desfazendo do poema e do título de poeta: “Quer dizer, não tenho nada com isso, então não sou poeta. O que sou é outra coisa, que não sei definir. Talvez eu seja mais um *designer* do que poeta, mais um músico do que *designer*. Eu não sei.”

De fato, Augusto de Campos tem poemas líricos, como os da série *Poetamenos* (1953), endereçados à Lygia Azeredo de Campos (na época namorada e atual esposa). E a sua recusa – à palavra, ao figurativismo e ao lirismo – se dá sistematicamente apenas na “fase ortodoxa” da Poesia Concreta (1956-1961), quando houve

[...] um esforço violento de contensão. Até para fazer com que fôssemos entendidos, a gente tinha que radicalizar. Sem radicalizar, você não faz revolução nenhuma. Não vira a mesa. Você fica lá, *in media res*, naquela situação média que não leva a nada, o que o [Waldemar] Cordeiro chamava de ‘meia de *nylon* tamanho único’.

<sup>47</sup> CAMPOS, Augusto. O rei menos o reino. In: \_\_\_\_\_. *Viva vaia: poesia 1949-1979*. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000. p.9.

Se, para Ivan Marques, há temas recorrentes desde o início da produção de Augusto, como a angústia, a melancolia, a morte e o silêncio, o poeta lembra que foi principalmente em seus poemas a partir da década de 1970 que o subjetivismo, que Carlos Ávila chama de “construtivismo lírico”, veio à tona. *Despoesia* (1994), por exemplo, é um livro com muitos poemas metafísicos. E até mesmo o poema “cidade/ciy/cité”, que foi escrito em 1963, já demonstrava a contensão dando lugar à liberdade e extravasamento, principalmente semântico, do poema.

Na contramão do que a crítica mais superficial e estreita suspeitava, em sua obra, Augusto de Campos não tenta “matar a poesia”, ou então, fazer apologia à negação e destruição, seja da palavra, do lirismo ou do passado. Para o poeta, esse “não” recorrente, talvez tenha sido apenas incentivado pela marginalidade da poesia no meio cultural e literário, uma espécie de “gueto” artístico “à margem da margem”<sup>48</sup>.

Quando questionado sobre a relação do poema “pós-tudo” (1984), com a poesia “pós-moderna” ou “pós-utópica”, Augusto afirma não acreditar, nem compreender muito bem o que seria o “pós-moderno” em termos de poesia. O poema põe em questão esse conceito que surgiu muito apropriadamente no âmbito da arquitetura, mas que quando aplicado à literatura – e à poesia – está muito mais ligado a uma repetição do moderno ou a um “retro-moderno” – “uma volta, uma desculpa quase, para voltar a uma poesia mais conservadora”.

Diante do vazio e da ambiguidade do que seria “pós-moderno”, Augusto constrói um poema autoirônico, no qual propõe uma situação de mudança e ao mesmo tempo de emudecimento. Casualmente, o título aproximou-se do termo “pós-utópico”, do artigo de Haroldo de Campos<sup>49</sup>, do qual Augusto não tinha conhecimento prévio. Ambos provocaram várias críticas e polêmicas que, segundo o próprio poeta, acabaram por favorecer a divulgação do poema.

Tão importante quanto seus poemas de própria autoria, seu extenso trabalho de tradução – que vai dos provençais à poesia russa moderna – faz parte da identidade artística do poeta. Para Augusto de Campos, a tradução também é um trabalho de criação, pois os poemas são refeitos em termos artísticos.

<sup>48</sup> Expressão criada por Décio Pignatari e citada por Augusto de Campos também em obra: CAMPOS, Augusto de. *À margem da margem*. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

<sup>49</sup> O artigo ao qual Augusto de Campos se refere encontra-se em: CAMPOS, Haroldo de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In: \_\_\_\_\_. *O arco-íris branco*: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.243-269.

O que o irmão, Haroldo, chamou de “transcrição”, Augusto chama de “tradução-arte”, em analogia ao “futebol-arte” brasileiro:

A nossa ideia era não fazer traduções literais, aquelas traduções que não se preocupam com o ritmo, com a sonoridade, com as características materiais do poema. Nós queríamos recriar os poemas. De certa maneira, rivalizar um pouco com os poemas, embora sabendo que, raros casos, nós chegaríamos a ter o mesmo valor que os poetas que nós traduzíamos e que admirávamos muito.

Não que a tradução literal não tenha seu valor, o próprio poeta reconhece a grande valia da tradução literal do provençal antigo. Entretanto, como poeta e como artista, uma tradução que não levasse em consideração a materialidade – visual e sonora – da palavra, entraria em desacordo com seus princípios artísticos e estéticos.

Essa essência artística de Augusto de Campos está longe de ser restrita à identidade de “poeta concreto” ou “poeta concretista”, a qual ele refuta e deseja manter-se afastado hoje: “Nós não somos poetas concretos. Nós somos poetas.” Sendo que a sua obra poética – seja ela em versos, visual, digital ou de tradução – demonstra uma grande variedade de temas, formas, materiais e técnicas, além de uma primorosa habilidade na experimentação com a linguagem.

Entre a polêmica provocada, principalmente no meio acadêmico, na segunda metade do século passado, e as novas leituras e aproximações que tanto a Internet, como o leitor mais receptivo alcançaram, é necessário o equilíbrio de uma crítica que, como Augusto de Campos, não despreze o passado na compreensão do novo e que enxergue na radicalidade utópica da vanguarda, uma necessidade momentânea para sair da mesmice da falta de “invenção”.

Diante da heterogeneidade de sua poesia – e da poesia contemporânea em geral – uma crítica que encontra saídas fáceis ao renegar a experimentação tende apenas a limitar a compreensão de certas obras e a favorecer a publicidade de outras duvidosas. No fim de tudo, como bem sinaliza o poeta: “Cada um tem o poeta que merece.”

## REFERÊNCIAS

- CAMPOS, A. de. **Viva vaia**: poesia 1949-1979. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.  
 \_\_\_\_\_. **À margem da margem**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

CAMPOS, H. de. Poesia e modernidade: da morte da arte à constelação. O poema pós-utópico. In:\_\_\_\_\_. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997. p.243-269.