

SONETOS E OUTRAS FORMAS FIXAS



Revista do GT Teoria do Texto Poético

ISSN 1808-5385

Coordenação do GT:

Wilberth Salgueiro (UFES)

Cristiano Jutgla (UESC)

Editores do volume n. 19 de 2015/2:

Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS-Três Lagoas)

Wilson José Flores Júnior (UFG-Goiânia)

Comitê Editorial:

Diana Junkes Martha Toneto (UFSCAR)

Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)

Adalberto Luis Vicente (UNESP/Araraquara)

Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)

Elaine Cristina Cintra (UFU)

Solange Fiuza Cardoso Yokozawa (UFG)

Wilton José Marques (UFSCar)

Conselho Editorial:

Albertina Vicentini Assumpção (UCG)

Ana Maria Lisboa de Mello (UFRGS)

Ângela Maria Dias (UFF)

Enivalda Nunes Freitas e Souza (UFU)

Fernando Cabral Martins (Universidade Nova de Lisboa)

Francis Uteza (Université Paul Valéry – Montpellier)

Ida Maria Santos Ferreira Alves (UFF)

Jaime Ginzburg (USP)

Marcos Siscar (UNICAMP)

Maria Adélia Menegazzo (UFMS)

Maria Zaira Turchi (UFG)

Paula Glenadel (UFF)

Vera Lúcia de Oliveira (Università di Perugia)

Revisão:

Wilberth Salgueiro (UFES)

Projeto Gráfico e Diagramação:

Orlando Lopes (UFES)

Ilustração da capa: Detalhe de “Horace in his Studium: German print of the fifteenth century, summarizing the final ode 4.15 (in praise of Augustus)”. Imagem cortesia: Wikimedia Commons: <https://commons.wikimedia.org>.

Pareceristas do volume n. 19, de 20152, da revista *TextoPoético*

Prof. Dr. Adalberto Luís Vicente (UNESP)
Prof. Dr. Alcides Cardoso dos Santos (UNESP)
Prof. Dr. Álvaro Simões Junior (UNESP)
Prof. Dr. Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)
Profa. Dra. Betina Ribeiro Rodrigues da Cunha (UFU)
Profa. Dra. Célia Maria Domingues da Rocha Reis (UFMT)
Profa. Dra. Cilene Margarete Pereira (UNINCOR)
Prof. Dr. Cristiano Augusto da Silva Jutgla (UESC)
Profa. Dra. Elaine Cristina Cintra (UFPB)
Profa. Dra. Eunice Prudenciano de Souza (UFMS)
Profa. Dra. Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS)
Profa. Dra. Larissa Warzocha Fernandes Cruvinel (UFG)
Profa. Dra. Leila Borges Dias Santos (UFG)
Prof. Dr. Marcelo Ferraz de Paula (UFG)
Profa. Dra. Maria Adélia Menegazzo (UFMS)
Profa. Dra. Maria Amélia Dalvi (UFES)
Profa. Dra. Maria Aparecida Junqueira (PUC/SP)
Prof. Dr. Norberto Perkoski (UFSC)
Prof. Dr. Orlando Nunes de Amorim (UNESP)
Prof. Dr. Pedro Carlos Louzada Fonseca (UFG)
Profa. Dra. Renata Rocha Ribeiro (UFG)
Profa. Dra. Rosana Cristina Zanelatto Santos (UFMS)
Profa. Dra. Solange Fiúza Cardoso Yokozawa (UFG)
Profa. Dra. Tarsilla Couto de Brito (UFG)
Prof. Dr. Wilberth Salgueiro (UFES)
Prof. Dr. Wilson José Flores Junior (UFG)
Profa. Dra. Zuleide Duarte (UEPB)

Sumário

EDITORIAL 6

DOSSIÊ SONETOS & OUTRAS FORMAS FIXAS

Uma forma fixamente aberta: Introdução ao gênero da “Época Gregório de Matos” 11

One form fixedly open: introduction to the satirical genre of "Season Gregório de Matos"

Felipe Lima da Silva

Ana Lúcia Machado de Oliveira

Soneto como variação fixa formal 41

Sonnet as variation fixed formal

Jamesson Buarque

Os sonetos ingleses de Manuel Bandeira..... 73

Manuel Bandeira's english sonnets

Wilson José Flores Jr

Dante Milano: As águas tenebrosas nos “Sonetos pensativos” 93

Dante Milano: gloomy waters in “Sonetos pensativos” 93

Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira

Rafael da Silva Mendes

Fios da trama poética de Adriano Espínola..... 114

The poetic plot strands of Adriano Espínola

Antônio Donizeti Pires

VÁRIA

“O profeta” e “A poesia” de Machado de Assis 156

“O profeta” and “A poesia” of Machado de Assis

Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso

Wilton José Marques

Nada é fixo e nada é seguido em “Romance de primas e primos” 175

Nothing is fixed and no insurance in “Romance de primas e primos”

José Batista de Sales

“De um avião” de Cabral: Implicações de uma leitura newtoniana e de uma leitura relativística de um “Aeropoema” 191
“De um avião” by Cabral: implications of a newtonian reading and a relativistic reading of an "Aeropoema”

Lino Machado

Crítica e exaltação à arte barroca de Minas na poesia de Murilo Mendes e Affonso Ávila 221

Critical and exaltation to Minas Gerais baroque art in the poetry of Murilo Mendes and Affonso Avila

Wesley Thales de Almeida Rocha

Ilca Vieira de Oliveira

EDITORIAL

O presente volume (19), referente ao segundo semestre de 2015, traz o “Dossiê: sonetos e outras formas fixas”. Apesar de uma ou outra incursão por outras formas fixas, os artigos aqui reunidos detiveram-se no soneto, o que não espantará, certamente, nenhum leitor, dada a centralidade da forma na literatura brasileira e do papel que ela passa a ocupar por aqui a partir do Modernismo.

Em termos históricos, o rol dos autores estudados é variado começando por Gregório de Matos, passando por Machado de Assis, detendo-se no século XX em alguns de seus poetas mais significativos como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, Dante Milano e João Cabral de Melo Neto, e chegando a um poeta contemporâneo, Adriano Espínola.

O primeiro artigo, “Uma forma fixamente aberta: Introdução ao gênero satírico da ‘época de Gregório de Matos’”, de Felipe Lima da Silva e Ana Lúcia Machado de Oliveira, busca discutir poesia satírica de Gregório de Matos, sobretudo aquela expressa em sonetos, a partir das convenções que definiam a expressão na época em que os poemas

foram escritos. Para tanto, procuram “discutir os procedimentos retórico-poéticos que fazem da sátira um aparelho de correção moral do período”, recusando, assim, a visão subjetivista de origem romântica – que tende a ver na sátira de Gregório “um espelho das paixões psicologizadas de um suposto autor dos poemas”.

Jamesson Buarque, no artigo “Soneto como variação fixa formal”, defende o soneto como “uma forma fixa porque variável”, princípio correspondente ao “de variedade na fixidez como ‘igualdade na quantidade’”. O autor vai das origens do soneto, a partir de Giacomo da Lentini, à poesia de modernistas brasileiros, como Bandeira, Drummond e Vinícius de Moraes, passando por Olavo Bilac para demonstrar a validade da tese anunciada.

Já Wilson José Flores Jr., em “Os sonetos ingleses de Manuel Bandeira”, a partir da análise dos dois sonetos em formato inglês escritos por Bandeira, procura discutir uma visão de mundo recorrente na obra do poeta pernambucano, apesar de pouco enfatizada por parte da crítica: a de que a “vida não vale a pena e a dor de ser vivida”.

Sérgio Fuzeira Martagão e Rafael da Silva Mendes, em “Dante Milano: as águas tenebrosas nos ‘Sonetos pensativos’”, analisam, especificamente, os sonetos “A fonte”, “Passagem do Aqueronte” e “O naufrago” à luz da obra *A água e os sonhos*, de Gaston Bachelard. Apesar das variações de tom, os autores apontam para a recorrência das águas com “aspecto sombrio e fúnebre” nos poemas analisados, bem como na obra de Milano.

No último artigo do Dossiê, “Fios da trama poética de Adriano Espínola”, Antônio Donizeti Pires busca apresentar criticamente a “obra em progresso” de Espínola, considerando, para isso, a “discussão atual sobre os caminhos da poesia brasileira contemporânea”. Além disso, analisa “duas formas tradicionais caras ao poeta: o soneto e o

haicai”, a partir das quais traça considerações sobre alguns dos procedimentos poéticos que se destacam na obra de Espínola.

Além do Dossiê, o presente volume traz também uma sessão Vária, composta por quatro artigos.

O primeiro artigo, “‘O profeta’ e ‘a poesia’ de Machado de Assis”, de Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso e Wilton José Marques, reconhecendo o interesse crescente pelos textos “de menor fôlego” do autor de *Dom Casmurro*, como seria o caso da crítica e da poesia por ele escritas, tenta elucidar como a crítica machadiana “estava em comunhão com suas composições literárias do mesmo período”. Para isso, analisam o poema “O profeta”, de 1855, e o texto crítico “A poesia”, de 1856.

No artigo seguinte, “Nada é fixo e nada é seguro em ‘Romance de primos e primas’”, José Batista de Sales estuda o poema de Carlos Drummond de Andrade referido no título, enfatizando sua “componente metaliterária” e sua “pegada sociológica” de modo a entrelaçar “questionamento estético” e análise das “idiossincrasias sociais” a partir de figuras de linguagem como a ironia e a antítese, recorrentes na obra de Drummond.

Em “‘De um avião’ de Cabral: implicações de uma leitura newtoniana e de uma leitura relativística de um ‘aeropoema’”, Lino Machado propõe a análise do poema referido no título a partir de uma incursão a dois dos pilares da física moderna: a teoria newtoniana e a relatividade, de Albert Einstein e Herman Minkowski.

No último artigo do volume, “Crítica e exaltação à arte barroca de Minas na poesia de Murilo Mendes e Affonso Ávila”, Wesley Thales de Almeida Rocha e Ilca Vieira de Oliveira analisam os modos de representação da arte barroca mineira nos livros *Contemplanção de Ouro Preto*, de Murilo Mendes, e *Código de Minas, Cantaria barroca e*

Barrocolagens, de Affonso Ávila. Segundo os autores, ambos os poetas explicitam, “na confecção de seu discurso poético, a estrita ligação existente entre a tradição cultural e a arte moderna”.

Em todos os casos – e de diferentes perspectivas teóricas e metodológicas – os artigos aqui reunidos buscam pensar os desafios impostos pela poesia por meio de uma visada sensível e rigorosa aos aspectos estruturais dos textos analisados, bem como seus diálogos com outras disciplinas e com outros aspectos da experiência humana e brasileira.

Kelcilene Grácia-Rodrigues (UFMS-Três Lagoas)¹

Wilson José Flores Júnior (UFG-Goiânia)²

Três Lagoas/Goiânia, 30 de dezembro de 2015.

¹ Professora da Universidade Federal de Mato Grosso do Sul/*Campus* de Três Lagoas. Atua no curso de Letras e no Programa de Pós-Graduação em Letras. Email: kelcilenegracia@uol.com.br

² Professor do Departamento de Estudos Literários e do Programa de Pós-graduação em Letras e Linguística da FL-UFG/Goiânia. Email: wfloresjr@gmail.com

DOSSIÊ SONETOS & OUTRAS FORMAS FIXAS

UMA FORMA FIXAMENTE ABERTA: INTRODUÇÃO AO GÊNERO DA “ÉPOCA GREGÓRIO DE MATOS”

One form fixedly open: introduction to the satirical genre of "Season Gregório de Matos"

Felipe Lima da Silva
UERJ – Capes
felipe.lima2f@gmail.com

Ana Lúcia Machado de Oliveira
UERJ – Prociência / CNPq
almoliva@terra.com.br

RESUMO: Este artigo pretende tecer algumas notas introdutórias sobre a forma poética da sátira baiana atribuída a Gregório de Matos, enfocando nos elementos que a compõem e realçando o aspecto mimético presente nos poemas dessa época, que se amparam na reciclagem de uma série de coordenadas traçadas nos manuais retórico-poéticos de autoridades legitimadas pela tradição seiscentista. Buscaremos, nesse sentido, assinalar que, para maior amplificação dos efeitos de leitura da poesia satírica, é preciso considerá-la a partir da chave das convenções que formam o gênero. Recusaremos, *a priori*, como fórmula interpretativa a chave subjetivista da produção poética dos românticos que pressupõe, no ato da leitura, a consideração de procedimentos anacrônicos para avaliar o material de uma época antecedente. Far-se-á importante, ainda, discutir os procedimentos retórico-poéticos que fazem da sátira um aparelho de correção moral do período em questão e não espelho das paixões psicologizadas de um suposto autor dos poemas. Digno de nota será o enfoque na configuração dos destinatários da sátira enquanto tipos não psicológicos que se distinguem pelas capacidades intelectuais impregnadas de uma racionalidade também prevista pela convenção.

Palavras-chave: Gregório de Matos. Sátira. Retórica. Poética. Convenção.

ABSTRACT: This article intends to discuss some introductory notes about the poetic shape of Bahia native satire attributed to Gregorio de Matos. This analysis will be focusing in the elements that compose it and highlighting the mimetic aspect that the poems present; as well as show how they support themselves on the recycling of coordinates designed on the rhetoric and poetic manuals of authorities

legitimated by the seventeenth century tradition. In this sense, we will sign that is necessary to consider the satiric poetry from the group of conventions that build the genre, in order to amplify the satiric poetry's lecture effects. *A priori*, we will refuse, as interpretative formula, the subjective key of romantics' poetry production, which presupposes the consideration of anachronic presuppositions in order to evaluate the material of an ancient époque. Moreover, we will need to discuss the rhetoric and poetic procedures that made satire a moral correction device in that period, instead of being a mirror of psychological passions of a so-called author of the poems. We also will focus in the configuration of the satire's addressees while non-psychological types that distinguish themselves by their intellectual capacities steeped of a rationality also predicted by the convention.

Keywords: Gregório de Matos. Satire. Rhetoric. Poetics. Convention.

*O néscio, o ignorante, o inexperto,
Que não elege o bom, nem mau reprová,
por rudo passa deslumbrado, e incerto.*

[...]

*Néscio: se disso entendes nada, ou pouco,
Como mofas com riso, e algazarras
Musas, que estimo ter, quando as invoco?*

Gregório de Matos

Reflexões iniciais

O presente artigo pretende focalizar no exame dos elementos que constituem um gênero consideravelmente regular na produção poética da Península Ibérica no século XVII: a sátira. Tentaremos chamar atenção para aspectos que devem ser considerados no âmbito de recepção do gênero em questão. Propondo uma espécie de **modo de leitura** desses poemas, assinalemos a eminência de atender ao chamado por certa exigência do olhar, que demanda relacionar a anatomia dos discursos com algumas questões críticas do presente, enformando, assim, uma atividade histórica: uma “espécie de reconstituição

arqueológica dos condicionamentos materiais e institucionais”, em sua plena extensão (HANSEN, 2005, p. 17).

Antes de explorar os efeitos que fazem da sátira uma ferramenta importante na labiríntica esquematização da conduta moralizante da sociedade colonial ibérica, é preciso fazer um recuo que nos permita vislumbrar os contornos da configuração dos destinatários deste gênero, bem como de sua fisionomia poética, que, constantemente, sob o juízo anacrônico, ainda é associada como fórmula arbitrária e deformada no panteão dos gêneros literários, resultando – como aludiu Maria do Socorro de Carvalho (2013, p. 111) – por vezes em um “assunto que parece obtuso, longínquo, ou fora da zona de interesse nos estudos poéticos”.

Como endosso dessa proposta teórico-metodológica de leitura da poesia seiscentista, em especial a atribuída a Gregório de Matos e Guerra, cabe começar essa sondagem, citando o seguinte comentário de uma das principais autoridades no tema em foco:

A desproporção monstruosa das misturas satíricas está a serviço da boa proporção do sentido virtuoso. Sua inconveniência conveniente é, enfim, condição de catarse: cômica, a sátira não causa riso, necessariamente, pois o prazer que propõe é o da adequada aprendizagem de um dever ético-político como adesão do destinatário a valores de opinião. (HANSEN, 2013, p. 422).

A situação material da sátira: da produção à recepção

Como mencionado, para melhor posicionar nossa reflexão, importa montar um instrumental teórico que possibilite certa redução do risco de anacronismo, tão recorrente nas análises de obras desse período.

Inicialmente focalizemos em algumas das prescrições substanciais da situação material da sátira. Para a compreensão deste gênero poético, atentemo-nos, em primeiro lugar, ao posicionamento da *persona* satírica que se configura sob a clave protocolar de lugares-comuns, evidenciando as encenações de estamentos, grupos e indivíduos do império. A partir de um ajustamento dos *topoi* de uma cadeia de discursos formalizados, a sátira transmuta os lugares-comuns em matéria ficcional, transvestindo-os pelos princípios éticos e retórico-poéticos para acentuar a conduta da política católica. Nesse caso, ela funciona como um instrumento de correção moral cujo poder de alcance, sob algumas condições, assemelha-se ao do pragmatismo moralizante dos sermões sacros, seus contemporâneos. O gênero satírico, porém, coloca indiretamente em cena a referência de cada discurso que recicla, “citando seu sentido como interpretação prescritiva da significação das deformações cômicas” (HANSEN, 2008, p. 544).

Nas letras seiscentistas, a noção de gênero pode ser entendida como forma discursiva que codifica modelos. A sátira como forma fixa, isto é, enquanto gênero, demanda uma atenção ainda maior, dado que opera através de mesclas de estilos; ela lança mão de dispositivos e procedimentos teóricos da elocução de todos os gêneros conhecidos. Sabe-se que em termos de imitação poética, ibéricos especialmente, a agudeza “foi plasmada no domínio dos gêneros mistos” (CARVALHO, 2013, p. 129).

Incidindo diretamente sobre essa questão, Alcir Pécora defende a historicidade dessa natureza mista nos gêneros poéticos, acentuando que também estes possuem suas convenções retórico-poéticas. Leiamos as palavras do crítico:

[...] o gênero não tem de ser puro ou inalterável em suas disposições. [...] Ao contrário, a tendência histórica básica dos mais diferentes gêneros é a de desenvolver formas “mistas”, com dinamicidade relativa nos distintos períodos, que impedem

definitivamente a descrição de qualquer objeto como simples coleção de aplicações genéricas. (PÉCORA, 2001, p. 12).

Nesse contexto, a recepção do gênero misto, particularmente da sátira, exige de nós uma disposição de leitura absoluta. Sua morfologia é tão dinâmica quanto seus efeitos, desfrutando de metodologias que lhe possibilitam realizar misturas de elementos pertinentes ao gosto e à demanda de cada período histórico específico para produzir os efeitos almejados. É o crítico quem aqui nos acompanha que mais uma vez nos esclarece:

*Compreender adequadamente os efeitos propiciados por determinado gênero letrado, aqui, significa determinar as marcas temporais desses efeitos, pois estes não são **permanentes**, no sentido de funcionar em qualquer período histórico, nem demonstram a mesma **qualidade**, do ponto de vista da variedade de recursos utilizados, da intensidade do impacto afetivo produzido ou da posição relativa no conjunto dos empregos de mesmo gênero. (PÉCORA, 2001, p. 16).*

Um exemplo patente de misturas bastante heterogêneas é o soneto dedicado a Caterina, atribuído a Gregório de Matos, cujo contraste entre o registro do código linguístico causa o efeito inesperado convertido em agudeza de alto grau. Detenhamo-nos no efeito resultante da coexistência de dois universos semânticos e ao mesmo tempo poéticos, em termos estruturais, representados, no início do soneto, pelas metáforas minerais que aludem às alegorias da beleza, convencionalmente tratadas nos sonetos de ordem petrarquista e, simultaneamente, a presença, no último terceto, da rima ácida, por isso (e também) aguda, que se estabelece entre **aras** e **cagaras**:

*Rubi, concha de perlas peregrina,
Animado Cristal, viva escarlata,
Duas Safiras sobre lisa prata,
Puro encrespado sobre prata fina.*

*Este o rostinho é de Caterina;
E porque docemente obriga, e mata,
Não livra o ser divina em ser ingrata
E raio a raio os corações fulmina*

*Viu Fábio uma tarde transportado
Bebendo admirações, e galhardias,*

A quem já tanto amor levantou aras:

*Disse igualmente amante, e magoado:
Ah muchacha gentil, que tal serias,
Se sendo tão formosa não cagaras!*

(MATOS, 2013, p. 384, vol. 4).

O poema acima demonstra plenamente a eficácia da paródia como recurso da poesia satírica. A metamorfose do gênero soneto no último terceto para uma sátira reitera a natureza híbrida desta e assegura sua autenticidade enquanto gênero legítimo cujo uso comporta um conjunto de normas que balizam os limites do misto. Acerca do aspecto paródico, presente no poema que inverte ironicamente um discurso de estilo alto, destaca-se que “são variações baixas da lírica camoniana e que invertem o petrarquismo, substituindo a melancolia da *delectatio morosa* da ausência do corpo da dama angelical pelas misturas do corpo obscuro e seus fluidos malcheirosos” (HANSEN, 2004, p. 88).

Digno de nota é o fato de que a *forma mentis* pós-tridentina recicla os princípios elementares da preceptiva clássica, possibilitando às representações dramatizar as opiniões ou as interpretações institucionais e informais por meio de modelos formalizados que orientam o processo de “criação” tanto quanto o de “recepção”. Para os poetas seiscentistas é totalmente inverossímil o

reconhecimento, no bojo dos preceitos poéticos que lhe servem de paradigma, as concepções oitocentistas cunhadas no eixo da hipervalorização da subjetividade dos românticos, que pressupõe como elementar para a criação poética o critério da **originalidade**, da **autoria** e da **novidade estética**, refutando as produções codificadas na clave da *emulatio* de modelos precedentes e reservando a essas representações o signo de **plágio**.

É importante afirmar que essas categorias implícitas nos discursos críticos, especialmente a que prescreve o estabelecimento da autoria como indispensável para a validade sobre esses trabalhos, não dão conta de estabelecer uma coerência acerca dos poemas seiscentistas, pois são critérios exteriores à realidade da época. Examinando atentamente a questão, Adolfo Hansen (1992, p. 24) nos oferece instrumentos preciosos para lidar com essa situação, sinalizando que desde o século XIII a noção de *auctor* relaciona-se diretamente a Deus, única Coisa realmente visada na produção dos textos.

Para a racionalidade do Seiscentos, a concepção de *auctoritas* é plasmada como regra nuclear que se prescreve como decoro interno do discurso enquanto adequação das partes ao todo. Estamos, visivelmente, diante de uma mentalidade que não prevê como categoria relevante o delineamento de um contorno autoral, uma vez que o único autor **legítimo** – Deus – está no exterior da obra e, paradoxalmente, impregnado no interior da mesma. Pensando em termos da poesia atribuída a Gregório de Matos, a problemática é ainda mais inquietante. Impressos muitas vezes só a partir do século XIX, todos os seus textos são apógrafos. Assim reitera um crítico: “Com letra de Gregório, só se conhece a assinatura da sua matrícula no curso de Direito Canônico da Universidade de Coimbra. Como outros poetas da Península Ibérica, nada editou em vida.” (HANSEN, 2014, p. 91).

Salienta-se que se tornou um lugar-comum no século XVII a retomada das formas artificiosas da Antiguidade, marcadas pela evidente tributação da conceitualização aristotélica sobre a metáfora, em suas práticas de representação, que se reconhecem como poemas subordinados aos modelos formais normatizados segundo um complexo preceptivo definidor de gêneros e matéria poética. Em síntese, os poetas seiscentistas bebem da fonte do aristotelismo, preservando a imitação como princípio ou causa da poesia e das demais artes. Lembremos, a esse respeito, a postulação da *Poética* aristotélica sobre as raízes da poesia: “La poésie semble bien devoir en général son origine à deux causes, et deux causes naturelles. Imiter est naturel aux hommes et se manifeste dès leur enfance [...] et, en second lieu, tous les hommes prennent plaisir aux imitations.”³ (*La Poétique*, 1448b).

Impõe-se abrir um parêntese para considerarmos o emprego da eminente figura de elocução, a metáfora, internacionalizada como padrão intelectual de pensamento e ação caracterizado pela agudeza, que possibilita a realização de produções engenhosas, que buscam por meio de doses exatas de decoro e de verossimilhança calculados efeitos agudos nos textos e discursos. Funcionando como síntese da situação que é aplicada, a agudeza efetiva-se numa metáfora que condensa dois ou mais conceitos afastadíssimos, geralmente de maneira inesperada e irônica, que se caracterizam como engenhosos à proporção que o ponto de distância das similitudes possíveis entre os dois elementos seja cada vez maior. Com efeito, quando utilizada em um prolongamento de analogias, a metáfora caracteriza-se como um procedimento fundamental para o encarecimento da argumentação.

³ “A poesia parece bem dever em geral sua origem a duas causas. Imitar é natural aos homens e se manifesta desde sua infância [...] e, em segundo lugar, todos os homens tomam prazer com as imitações.” (*Poética*, 1448b, tradução nossa).

Assim sendo, na reciclagem das orientações retórico-poéticas clássicas, permanece como elementar a natureza didática da arte que deve ser sempre conduzida a fim dos três propósitos basilares de todo gênero epidítico: *movere, docere e delectare*. Agudamente, as figuras de elocução servem como amplificadoras dos propósitos do orador e do poeta, pois acentuam o caráter persuasivo da eloquência que “se insinua melhor no espírito pela parte que menos pensa” (QUINTILIANO, 1944, p. 136, v. 2). Em suma, a sátira participa dessa categoria como poesia “inventada [que] se inclui numa jurisprudência de ‘bons usos’ da linguagem, fundamentados nas autoridades retóricas e poéticas do costume anônimo” (HANSEN, 2008, p. 545).

As informações precedentes nos possibilitam visualizar os aspectos fulcrais que devem ser considerados nas leituras dos poemas satíricos. Cabe agora, no entanto, reforçar os contornos em volta do desenho dos destinatários desse gênero, da época em foco, que não devem ser tomados como sujeitos psicologizados e empíricos, mas como **tipos de interlocutores** que dialogam, harmonicamente, com todos os outros elementos que compõem a sátira. Para tanto, acentuemos nos poemas satíricos a presença das duas funções que simultaneamente operam e se caracterizam como essenciais: aquela que faz da sátira um texto de natureza **mimética** ou **representativa** e a função **judicativa** ou **avaliativa**.

A validade desses dados reitera a natureza emuladora da sátira que, como já aludido, não é um gênero arbitrário, mas modelo poético lícito que, dentro de sua economia, consolidava convenções legítimas, como qualquer outra forma poética fixa no século XVII. Além disso, seu aspecto avaliativo ou judicativo ratifica a finalidade moralizante do poema, que joga com os ajustes de peças imagéticas e de **proporcionalidades desproporcionais** da linguagem, para acentuar a didática que, de alguma forma, o poema realiza através de uma teoria

da catarse de ordem aristotélica, que permita ao destinatário (re)conhecer o apelo racional da caricatura amparada nos preceitos de autoridades retórico-poéticas.

Evidentemente, esse caráter pedagógico não deve ser confundido com o mesmo das homilias eclesiásticas. Sua força instrutiva está presente na potência das agudezas que engendra, assim como na capacidade intelectual de seus receptores, que irão associar as linhas traçadas no poema a partir do grau de erudição que detiverem, relacionando as referências cruzadas que se pautam nos modelos da tradição clássica. É necessário, contudo, dizer que a sátira está introduzida no primado clássico no qual a arte ensina agradando. Ela vem sempre introduzida na reciclagem da catarse aristotélica como “dirigismo humano” que prima pela condução e pelo veto ideológico de qualquer discurso ou ação que se desvirtue dos lugares-comuns determinados pelas instituições censoras.

Retomando a matriz da recepção desse gênero, realça-se que são dois os destinatários delimitados pela encenação das representações, a partir de critérios construtivos pela perspectiva que devem ser avaliados. Em termos gerais, a dupla funcionalidade fornece dois paradigmas de destinatários nitidamente desenhados segundos os graus de decoro e de verossimilhança. Em primeiro lugar, temos o destinatário **discreto**, que apresenta os contornos do tipo intelectual conhecedor dos preceitos aplicados na sátira. Este apresenta semelhanças com o libertino seiscentista da França – representando a fração da *gens de lettres*, os letrados – o quais detêm grande erudição. Em estudo sobre o tema, Adolfo Hansen aponta que os libertinos franceses seriam aqueles cuja

Atividade intelectual era definida então como ‘libertinagem erudita’. [...] usados principalmente como sentido pejorativo

pelos seus inimigos, os tradicionalistas adeptos do costume, o costume; também significavam o espirito fort do homem livre que se punha ao aristotelismo escolástico da “política católica” com teorias da razão empírica ou mundana. (HANSEN, 1996, p. 77).

O grande conhecimento das teorias e a exímia formação poética desses homens garantiam-lhes as ferramentas necessárias para a compreensão plena ou de grande parte das agudezas traçadas no plano poético da sátira. O trecho acima, que nos apresenta esse conhecimento presente nos libertinos, permite observar certos traços em comum com o ideal do cortesão ibérico, compreendido como destinatário **discreto**, cujas semelhanças com os franceses repousam na prudência política, no desprezo pela vulgaridade da plebe, na erudição e na adesão dos valores absolutistas. O discreto é o par oposto do vulgar na cultura seiscentista. Ele é o católico contrarreformado que toma – agora como traço de distinção – as teses neoescolásticas, refutadas pelos libertinos franceses, como fundamento da sua prudência política e distinção católica de natureza conservadora.

“O discreto é aquele capaz de produzir aparências, porque tem o juízo.” (HANSEN, 1996, p. 79). Não podemos desconsiderar que a sociedade católica seiscentista só admite a discrição enquanto técnica da imagem retoricamente regrada, que prevê os excessos aparentes. Essa visão nada se assimila à noção que temos hoje de **libertinagem**, amparada na interpretação romântica que a relaciona ao sentido de anarquismo, informalismo e inconformismo sexual. Nas produções letradas do Seiscentos, os discursos, que se constroem a partir da obscenidade, da pornografia e de práticas eróticas – embora aparentem valor de “transgressão”, em uma situação isolada – são sempre previstos e adaptados aos critérios teológico-políticos institucionais que embasam as interpretações. Qualquer sinal de incômodo ou sintoma de

transgressão no ar é marca de nossa sensibilidade e racionalidade contemporâneas.

Postos em segundo plano, o povo enquanto **espíritos fracos** figura a imagem do destinatário **vulgar** que se caracteriza pela fraqueza intelectual ou pela vulgaridade que lhe garantem o estado inferior. O **vulgar** é o ignorante que não identifica nas sátiras as sutilezas da elegância metafórica; ele não possui o engenho e o juízo aptos para compreender a dificuldade programática da poesia satírica. Desse modo, as congruências semânticas, que derivam das agudezas ridículas ou maledicentes, constroem os retratos dos tipos satirizados, sobrelevando a superioridade do juízo intelectual do destinatário **discreto**, plasmado como o erudito capaz de dominar as artes da memória, que lhe permitam distinguir e operar distinções dialético-retóricas a partir dos poemas.

Em contrapartida, ao destinatário **vulgar**, redirecionam-se os efeitos da sátira contra ele, acusando-o de carecer de virtudes. A sátira opera sobre ele como mera diversão. Deleitando-se com imagens obscenas, ele é incapaz de decodificar as convenções que as produzem. É nesse ângulo que Baltasar Gracián definiria a categoria do **vulgar** como elemento de uma racionalidade intelectual:

¿Qué piensas tu – dijo el Sabio –, que en yendo uno en litera ya por eso es sábio, en yendo bien vestido es entendido? Tan vulgares hay algunos y tan ignorantes como sus mismos lacayos. Y advierte que aunque sea un príncipe, en no sabiendo las cosas y queriéndose meter a hablar de ellas, a dar su voto en ló que no sabe ni entiende, al punto se declara hombre vulgar y plebeyo; porque vulgo no es outra cosa que una sinagoga de ignorantes presumidos y que hablan más de las cosas cuanto menos las entienden.⁴ (GRACIÁN, 2011, p. 1009).

⁴ Que pensas tu – disse o Sábio –, que por ir alguém em liteira já por isso é sábio, indo alguém bem vestido é entendido? Tão vulgares há alguns e tão ignorantes como seus próprios lacaios. E adverte que, embora seja um príncipe, não

Considerado um dos importantes preceptores e, ao mesmo tempo, jesuíta engenhoso de sua época, Gracián, lançando mão do ornato dialético, compõe uma aguda alegoria que figura a política da plebe como monstro perigoso e estúpido:

Fue el caso que asomó por una de sus entradas [...] un monstruo, aunque raro muy vulgar: no tenía cabeza y tenía lengua, sin brazos y con hombros para la carga, no tenía pecho con llevar tantos, ni mano en cosa alguna; dedos sí, para señalar. Era su cuerpo en todo disforme, y como no tenía ojos, daba grandes caídas; era furioso en acometer, y luego se acobardaba. [...] Este es – respondió el Sabio – el hijo primogênito de la ignorância, el padre de la mentira, hermano de la necedad, casado con su malicia: este es el tan nombrado Vulgacho.⁵ (GRACIÁN, 2011, p. 1014-15).

Um ponto fulcral ainda a sublinhar é a ocorrência de que as descrições satíricas de tipos não traçam um perfil definido, *a priori*, pelos parâmetros psicológicos de uma realidade empírica, mas corroboram para os aspectos mais acentuados de **tipos** que constituem caricaturas, segundo “as regras de um estilo engenhoso que dá prazer e

sabendo as coisas e querer meter-se a falar delas, a dar sua opinião no que não sabe, nem entende, imediatamente, se declara homem vulgar e plebeu; porque vulgo não é outra coisa senão uma sinagoga de ignorantes presumidos que falam mais das coisas quanto menos as entendem. (GRACIÁN, 2011, p. 1009, tradução nossa).

⁵ Foi o caso que me assomou [...] um monstro, embora raro, muito vulgar. Não tinha cabeça e nem tinha língua, sem braços e com os ombros para a carga, não tinha peito, tendo tantos, nem mão em coisa alguma; dedos sim, para apontar. Era seu corpo todo disforme, e como não tinha olhos, dava grandes caídas; era furioso em acometer, e logo se acovardava. [...] Este é – respondeu o Sábio – o filho primogênito da ignorância, o pai da mentira, irmão da estupidez, casado com sua malícia: este é o tão afamado Vulgacho. (GRACIÁN, 2011, p. 1014-15, tradução nossa).

que evacua toda psicologia” (HANSEN, 2004, p. 55). Sintetizando: a sátira esboça rascunhos caricaturais nos quais o destinatário pode reconhecer o apelo que esta faz por meio de uma mistura “estilística” que se evidencia em condições teatrais, como ato interlocutório entre um **eu** – tipificado e estereotipado – e um **outro**, desenhado, *a priori*, pelas convenções de recepção pertinentes à esfera da arte cenográfica e oralizada circunscritas na sátira. Trata-se sem dúvidas do que Maria do Socorro de Carvalho designou por “retorização da poesia” (2013, p. 116), em que se opera um grande aproveitamento dos procedimentos retóricos assimilados pelo fazer poético e pela preceptiva poética.

O aspecto caricatural esboçado no gênero satírico impõe que haja instabilidade nas posições, o que favorece com que, na racionalidade seiscentista, o destinatário **discreto** se passe por **vulgar** quando, assim, a situação exigir. O critério da adequação estimula a primazia da discrição, exigindo sempre que a agudeza seja aguda o suficiente para que não demonstre explicitamente sua própria natureza de agudeza. Vejamos com Adolfo Hansen que “a distinção é postulada por isso, como racional, decorosa, justa e avaliadora das ocasiões, ao passo que a afetação é irracional, indecorosa, injusta e imprudente” (1996, p. 88).

A dissimulação é a chave de entrada (e permanência) na sociedade seiscentista, funcionando como técnica para encobrir a verdade que caracteriza o discreto católico. É preciso dissimular a verdade, mas nunca simular, uma vez que, na política católica, a simulação é dada como técnica maquiavélica que finge a existência do que não há, figurando pretensão de simulacro e abertura para a fantasia, questões que vão de encontro à moralidade neoescolástica da época. O **fingimento decoroso**, então, faz-se fórmula para acentuar os meios de adequação, permitindo ao discreto ser vulgar sem sair do escalão superior o qual lhe está reservado. À guisa de ilustração, ressaltemos uma sátira atribuída a Gregório de Matos cujos contornos do **discreto**

são capazes de se misturar aos do destinatário **vulgar**, revelando-nos uma adequação engenhosa a fim de demonstrar a versatilidade da sátira:

*[...] De diques de água cercaram
esta nossa cidadela,
Todos se olharam nela,
e todos tontos ficaram:
eu, a quem os céus livraram
desta água fonte de asnia,
fiquei são da fantasia
por meu mal, pois nestes pratos
entre tantos insensatos
por sisuso eu só perdia.
(MATOS, 2013, p. 25, v. 3).*

As informações anteriores nos permitem depreender que a sátira, assim como outros gêneros, possui suas próprias prescrições, configurando-se como uma unidade regulada rigidamente no interior de sua natureza estrutural, tal como os outros gêneros. Seu ponto de distinção é marcado pelo delicado equilíbrio de sua mistura de oposições variadas de “alto e baixo, grave e livre, trágico e cômico, sério e burlesco” (HANSEN, 2004, p. 292). Sua maior exigência é ser perfeita em sua própria mistura. Com isso, evidencia-se seu caráter didático composto de duas vozes básicas, uma **icástica**, que compreende a metaforização alta e grave da sátira, e uma **fantástica**, que representa os códigos justapostos que estabelecem os efeitos da baixeza e do misto. Logo, ela figura como um cálculo cenográfico preciso, uma “prática poética de intervenção, por meio do qual se produz um rosto anônimo em que alguém se reconhece” (OLIVEIRA, 2003, p. 38). Afigura-se como interessante, porém, que por vezes a poesia satírica pode ter, desde então, um destinatário nitidamente desenhado, o que não impede que os vícios de outros sejam cruzados com as imprudências alheias. Reproduzamos aqui integralmente o

soneto dedicado ao governador Antônio de Sousa de Meneses, o Braço de Prata, para aferir o *modus operandi* satírico, quando este se dirige sem curvas a uma pessoa:

*Senhor Antão de Sousa de Meneses,
Quem sobe a alto lugar, que não merece,
Homem sobe, asno vai, burro parece,
Que o subir é desgraça muitas vezes.*

*A fortunilha autora de entremezes
Transpõe em burro o Herói, que indigno cresce
Desanda a roda, e logo o homem desce,
Que é discreta a fortuna em seus reveses.*

Homem (sei eu) que foi Vossenhoria,

*Quando o pisava da fortuna a Roda
Burro foi ao subir tão alto clima.*

*Pois vá descendo do alto, onde jazia,
Verá, quanto melhor se lhe acomoda
Ser homem em baixo, do que burro em cima.
(MATOS, 2013, p. 256, vol. 1).*

Matthew Hodgart (1969, p. 33) afirma que o tema predominante da sátira é a política. É da natureza do gênero analisar a conduta pública, explorando os meios que sirvam para plasmar uma caricatura do elemento satirizado no meio de uma cena, como corrobora Alvin Kernan (cf. 1959, p. 167). Esse episódio registrado na sátira por vezes é plasmado por meio de uma desordem e sobrecarga de elementos propositais que colocam as faces deformadas em alinhamento, estreitamente unidas, por um momento, olhando intensamente para cada um de nós. Sob esse ângulo, é possível compreender que “solamente la sátira puede soltar ácidos bastante potentes para

descomponer las posturas mentales que se oponen a dicha reforma”⁶ (HODGART, 1969, p. 33). Nesse sentido, os grandes satíricos da história teriam estado, com efeito, profundamente interessados nas questões políticas de seu tempo, muitos deles colocando-se contra o governo estabelecido em seus respectivos países.

Em linhas gerais, configura-se homologamente como um gênero que pode mesclar os mais variados aspectos da feiura, seja física ou moral, transportando o visualismo das deformações físicas para acentuar com metáforas e alegorias a feiura moral. “Sensivelmente, a deformidade é feia; moralmente, viciosa e, intelectualmente, errada” (HANSEN, 2013, 402), logo as convenções poéticas da sátira agem para curar as feridas da alma, que são consequências das más ações mundanas, corrigindo os vícios fracos com riso e os vícios fortes com horror.

Cabe um esclarecimento a esse respeito: o riso nem sempre é o efeito esperado da sátira, uma vez que a ridicularização dos vícios é antes uma convenção para várias tópicas graves e reflexões profundas. Ele, por seu turno, é compreendido como resultado da incapacidade do destinatário **vulgar** de compreender a seriedade das tópicas tratadas nas sátiras. Reconstituamos as palavras de João Adolfo Hansen acerca da reativação da teoria aristotélica no século XVII em torno da noção de cômico:

Aristotelicamente mista, a sátira corresponde à mimesis como correção de casos retóricos, tratando-se sempre de mimesis fantástica que, ao propor a caricatura como ridículo por meio da elocução amplificada, também faz intervir a voz grave que, com muito juízo, pondera o desacerto vicioso, recuperando-o em chave moral ou política. (2004, p. 295).

⁶ “Somente a sátira pode soltar ácidos bastante potentes para descompor as posturas mentais que se opõem à dita reforma.” (HODGART, 1969, p. 33, tradução nossa).

No caso, consideremos, como já viemos esboçando aqui, que aquilo que está a todo o momento em jogo é a construção de uma caricatura ácida que sinaliza os males da sociedade, realçando “a vontade de corrigir por meio de uma zombaria fria, desiludida e calculada” (MINOIS, 2003, p. 433). Para concluir tal raciocínio, o cômico serve, então, como dispositivo social para restabelecer a ordem por meio do ridículo: “o cômico deforma as paixões, mas as deforma proporcionalmente” (CARVALHO, 2007, p. 353).

A noção de decoro na sátira é instável. Embora se estabeleça nas prescrições poéticas antigas, o decoro presente nas sátiras agudas rebaixa-as, tornando sua natureza combinatória, paradoxalmente, em pleno sistema de regramento poético: “as misturas e as situações são ilimitadas e ela é estruturalmente aberta” (HANSEN, 2004, p. 85). Essa oscilação pendular do decoro exige-lhe estar de acordo com a finalidade de cada poema satírico:

O decoro satírico praticamente é assim definido na realização poética individual de cada poema, pois a finalidade é a instância de definição do decoro, do estilo misto da sátira. [...] a diferença da contrafação da sátira apresenta-se no léxico maledicente, chulo ou obsceno. (CARVALHO, 2007, p. 357).

Um aspecto vital da cultura seiscentista está marcado pelo acordo com os protocolos da sociedade de corte do *Ancien Régime*. Diz respeito, mais especificamente, ao jogo de interesses como resultado do desejo de permanência dos nobres nos cargos e estamentos que ocupavam na hierarquia social, posto que qualquer mudança de conduta, perda de honra, desestabilidade, significava a promoção de outra pessoa e, conseqüentemente, o recuo de algum outro, de modo que tais ambições geravam um “tipo de batalha que, excetuando ações

de guerra a serviço do rei, era o único ainda possível para a nobreza cortesã, ou seja, a batalha pela posição dentro da hierarquia” (ELIAS, 2001, p. 108). A configuração do tipo discreto é o resultado efetivo da *persona* que busca constantemente sua permanência na mais alta esfera da sociedade.

Destaquemos aqui o caso dos pais que temiam possíveis casamentos indesejados entre a filha e alguém de classe inferior, pois nesse caso ficariam subordinados às críticas da opinião pública que tinham o poder sobre um indivíduo particular de decidir constantemente “as questões de vida ou morte, sem recorrer a nenhum outro meio além da perda de *status*, da exclusão, do boicote. (ELIAS, 2001, p. 112). A esse respeito, lembra Adolfo Hansen de um romance satírico atribuído a Gregório de Matos, em que a *persona* registra, indiretamente, o juízo quanto ao costume paterno de encerrar as filhas no convento, o qual oscila mais para a avareza da família que, querendo resguardar as filhas, terminam expondo-as às situações de pecado:

*Mas que o pai, que a filha tem
Única, a não vá casar,
Por não se desapossar,
Se dote lhe pede alguém:
que faça com tal desdém,
que a filha ande às furtadelas
buscando pelas janelas
alguém, que traz cabeleira!
Boa asneira!
(apud HANSEN, 2008, p. 557).*

Notemos, brevemente, que no período seiscentista a vida nos conventos denotava características peculiares, que refletiam contradições internas da sociedade de então. O claustro funcionava como uma espécie de *topos* entre os atos sagrados e ações profanas, bem como servia de lugar-comum para depositar as esperanças e os

receios da família, enquanto, igualmente, era recinto para os desejos e a *vanitas* das moças enclausuradas. Na sátira, a tópica foi representada através dos desejos e a vaidade das freiras que mais queriam viver mundanamente em um recinto guardado por paredes sagradas. Registra-se que, no final da década de 1770, quatrocentas escravas asseguravam o ócio das 75 freiras do convento do Desterro em Salvador: o que sem muito esforço matemático nos leva a concluir que havia em média cinco escravas para cada freira (ARAÚJO, 2008, p. 263).

Convém agora realçar outro elemento fundamental que se encontra com frequência na ornamentação da poesia satírica atribuída a Gregório de Matos. Estamos nos referindo à obscenidade como lugar-comum do código linguístico. Cabe lembrar que, na sátira, a obscenidade é uma “técnica moral e política de afetar a vontade com a monstruosidade exemplar” (HANSEN, 2004, p. 389). Nessa clave, não se pode esquecer que, na situação material do gênero poético em questão, a recepção dava-se por meio da leitura em voz alta dos poemas que circulavam anonimamente em folhas volantes. De acordo com a tradição do gênero, havia uma simbiose entre oralidade e escrita nos poemas satíricos. Segundo James Amado (1990, p. 21, v. 1), “no caso do Brasil Colônia, onde a imprensa era proibida pela Coroa portuguesa, a poesia saía às ruas e era uma festa para os marginalizados do rígido sistema”. Nessas condições, a caricatura realizada sobre o eixo imaginário exige uma distância matemática dos sentidos da visão e da audição que, devido à sua generalidade de esboço, é adequada à recepção pública que só a ouve uma única vez quando é falada.

Sintetizando os elementos principais mencionados anteriormente, pode-se inferir que, no âmbito de tal prática poética e de sua recepção, a obscenidade transforma-se em um dispositivo de efeito agudíssimo e mordaz. O discurso obsceno opera para materializar os interesses da

persona satírica. É o caso de outra sátira atribuída a Gregório de Matos revestida de metáforas elegantes de doces que figuram o amor de um freirático, como assim eram designados os homens que alimentavam paixões pelas freiras:

*O que enfim venho dizer,
é, que se à minha ventura
negais comer da doçura,
doces não hei de troca fazer,
mais que a palos me moais,
e se comigo apertais,
que os vossos doces almoce,
é fazer-me a boca doce,*

*quando a mim é por demais.
(MATOS, 2013, p. 187, v. 2).*

Em termos poéticos, a obscenidade funciona como convenção linguística subordinada a critérios morais. Quando bem engendrada, portanto, a doce metáfora dispara faíscas de ambiguidade prontas para serem decodificadas, especificamente, pelo destinatário **discreto**, assim como ser razão de riso para o receptor **vulgar**. Destaquemos um fragmento de um soneto atribuído a Gregório de Matos, em que a *persona* satírica teatraliza a voz de um freirático falando de seu desejo por uma freira:

*Senhora minha: se de tais clausuras
Tantos doces mandais a uma formiga,
Que esperais vós agora, que vos diga,
Se não forem muchíssimas doçuras*

[...]

*O vosso doce a todos diz, comei-me,
De cheiroso, perfeito, e asseado,
E eu por gosto lhe dar, comi, e fartei-me.*

*Em este se acabando, irá recado,
E se vos parecer glutão, sofrei-me
Enquanto vos não peço outro bocado.
(MATOS, 2013, p. 188, v. 2).*

Concentremos nossa atenção nos poemas freiráticos para perceber que, na oscilação dos interesses, o léxico do poema também se reveste de ira e maledicência, irrompendo com o discurso obsceno que, desta vez, não atua mais por meio de metáforas alimentares, que, por operações analógicas, derivam do universo de significados da doçaria. Agora, a verbosidade poética é pautada em objetos e animais que tenham a potência visual de revelar uma semântica agressiva. À guisa de ilustração, destaca-se o seguinte poema em que o **eu** satírico deseja que a freira que o rejeita seja estuprada por um índio **cobé** e tenha um filho mestiço:

*[...]
Assim como isto é verdade
que pelo vosso conselho
perdi eu o meu vermelho,
percai vós a virgindade:
que vo-la arrebate um frade;
mas isto que praga é?
Praza ao demo, que um cobé
vos plante tal mangará,
que parais um Paiaia
mais negro do que um Guiné.
(MATOS, 2013, p. 192, vol. 2).*

Ainda na zona da semântica aborígene, cujo léxico foi amplamente explorado em uma série de poemas dessa ordem temática, importa frisar que impera nesses textos uma condução do olhar do receptor para esse tópico, de modo que aquele que lê/ouve – no contexto luso-brasileiro seiscentista – observe desde então todos os detalhes de um discurso

sempre negativo que repousa sobre a figura dos nativos. É nesse sentido que acentuamos as palavras de Ana Lúcia de Oliveira (2003, p. 42) que, junto com outros críticos, reconhece a incorporação de expressões populares – seja de castelhanos, africanismos e tupinismos –, reiterando ter sido notável no terreno das sátiras baianas esses códigos linguísticos. Leia-se a estrofe abaixo atribuída ao poeta Gregório de Matos:

*A linha feminina é carimá
Moqueca, pitinga, caruru
Mingau de puba, e vinho de caju
Pisado num pilão de Piraguá.
(apud OLIVEIRA, 2003, p. 42).*

Reatemos o fio da questão do discurso obsceno para afirmar que este funciona como uma das convenções da sátira, que é tão padronizada que seus termos são antes peças de um código, como *topoi* do insulto do gênero (HANSEN, 2004, p. 390). A convenção de tempo, de lugar e de imaginário é dada pela instância da sátira que se condensa na rubrica de gênero que “agride com a maledicência sarcástica e obscena, representando o horror dos vícios fortes” (CARVALHO, 2007, p. 354).

Quando interlocutores discretos entram em conflito entre si, atribuem, vorazmente, insultos às mulheres. Para compor o insulto recorrem ao lugar-comum da tópica aristotélica acerca da maledicência, produzindo efeitos poderosos a partir do uso do código da obscenidade, agora compreendida como regra protocolar da composição do poema, como é o caso da sátira na qual é encenada a ira do freirático contra a freira que desdenha do desejo daquele:

*Rogo ao demo, que vos tome,
Por deixar morrer à fome
um pobre faminto velho:*

*rogo ao demo, que ao seu relho
vos prenda com força tanta,
o que a espinha muita, ou pouca,
que me tirastes da boca,
se vos crave na garganta.
(MATOS, 2013, p. 191, v. 2).*

As razões precedentes nos permitem diagramar o fundamental **equilíbrio** que pauta a oscilação entre o leve tom sardônico que se mostra pelas metáforas dos doces e o choque agressivo com o discurso obsceno que põe em cena toda a face da maledicência. Na clave de uma breve sondagem acerca das inconveniências que fazem rir sem dor dos ridículos ao retrato deformado e caricatural injurioso das agudezas satíricas, destacam-se as palavras do renomado preceptista Emanuele Tesauro:

[...] a forma do Ridículo Urbano consiste em uma tal maneira de representá-lo que, se o Mote é Mordaz, que pareça inocente; e se é obsceno, que pareça modesto: podendo-se de tal maneira chamar verdadeiramente deformitas minime noxia (deformidade com mínimo prejuízo). E é isso que ele [Aristóteles] recorda ao seu grande Discípulo: que nas facécias se procure não nomear as coisas sujas, com Vocábulos sujos; mas que se representem como um Enigma. [...] Ora essa artificiosa destreza consiste em cobrir o Mote maledicente, obsceno; com véu modesto, não o deixando nu nos termos próprios, mas figurado e arguto, com a metáfora. (TESAURO, 1992, p. 47).

A *poesis* satírica adota muitas vozes como meio de ferir a *persona* desviante da cena da virtude, e com isso promove deleite ao ouvinte ou leitor, ao mesmo tempo em que corrige contra o vício que postula na *persona* excluída. Como vimos, no tabuleiro dos interesses dos amores freiráticos, a voz do poema é sempre masculina, condenando a freira que prefere os amantes eclesiásticos aos seculares, assim como se

referindo aos contínuos petítórios que aquelas mulheres discretas exigem de seus amantes. Na busca pela definição do “amor freirático”, Adolfo Hansen chega a seguinte conclusão: é um “**amor político**, uma relação erótica excludente, pois não entram no ‘convento conversativo’ os tipos e os modos vulgares da ‘gente baixa’, dos ‘sujos de sangue’ e dos ofícios mecânicos” (2008, p. 588; grifos nossos). Como amor político entenda-se amor de **interesses** que se move pela busca de propósitos que devem ser atingidos. Isto, pois a sociedade ibérica seiscentista demanda um determinado “cálculo da estratégia no convívio com as pessoas” (ELIAS, 2001, p. 122).

Nos poemas freiráticos não há espaço para o mesmo amor que se conjuga e se evidencia na clave poética do petrarquismo, visto que o sentimento amoroso é configurado sob a orientação da (i)lógica do *Eros*, o amor erótico movido no cerne das paixões e dos interesses. Nas mãos das freiras – sempre movidas pelo cálculo – torna-se uma arma poderosa contra os freiráticos, que ficam subordinados às vontades daquelas, visto ser – de acordo com as mesmas tópicas da sátira de frei Lucas de Santa Catarina que circulava na Bahia – um “louco de Cupido” que caça “harpías”. Em muitos casos, o desejo de freiráticos religiosos fica totalmente explícito:

*Em chegando à grade um Frade
sem mais carinho, nem graça,
o braço logo arregaça,
e o trespassa pela grade:
é tal a qualidade
de qualquer Frade faminto,
que em um átimo sucinto
se vê a Freira coitada
como um figo apolegada,
e molhada como um pinto.
(MATOS, 2013, p. 174, v. 2).*

Nitidamente oposto é o sentimento da freira, que, no jogo de vantagens que está inserida, conspira com as outras em prejuízo do freirático. Na poesia atribuída a Gregório de Matos, o imaginário masculino da traição, que faz do freirático um **cornio**, é uma tópica recorrente que se põe no quadro dos temas que mereceram uma formulação irônica de sentença moral. A sátira é, por excelência, antipetrarquista, visto que a figura da mulher é plasmada como uma **sanguessuga** dos bens que possui o freirático. Amarremos a nossa discussão às palavras de Frei Lucas de Santa Catarina sobre essa questão, sublinhadas por Adolfo Hansen:

[a freira] acaba de falar convosco, e vai logo dentro coçar-se com a mana, se não tem mais meia dúzia de amantes, que muitas vezes vós os sustentais à vossa custa; que as freiras são primoras com uns, com as despesas dos outros. (apud HANSEN, 2008, p. 562).

Recolho ou das considerações finais

Para que este trabalho não se estenda demasiadamente, convém tecer algumas considerações finais. Para tanto, reiteremos que o gênero poético aqui em foco é uma autêntica máquina de correção moral que joga com as tipificações para recolocar em cena papéis que são intrínsecos à sociedade de corte. No caso da sátira baiana do século XVII, isto fica ainda mais evidente, nas etapas que aqui percorremos, dado o posicionamento que assume a *persona* satírica masculina contra as mais variadas dos vícios. A sátira não se trata de **inovação**, menos de **criação artística**, mas de produção artificiosa que joga com contrastes de uma **inverossimilhança verossímil** para construir **desproporções proporcionadas** que configurem não discursos indiretos de ordem subjetiva, mas antes práticas textuais que reproduzam, na situação particular de sua ocorrência, uma

jurisprudência dos signos partilhada de maneira coletiva como memória da esfera social de **bons usos**.

Entenda-se que, nas leituras desse gênero poético, é válido considerar a produção das personificações anônimas de uma gama de caracteres que são inerentes a qualquer pessoa, principalmente aos residentes de uma Corte em que – como assinalou Torquato Accetto, em 1641 – predomina a premissa da **dissimulação honesta**, na qual se destacam as técnicas de encobrimento da verdade de maneira que “concede-se às vezes mudar de manto para vestir-se conforme a estação da fortuna, não com a intenção de causar dano, mas de não sofrê-lo” (ACCETTO, 2001, p. 19). Essas técnicas são, por excelência, necessárias para a permanência do aspecto do **moralmente virtuoso** – princípio basilar dos estamentos sociais da hierarquia da Península Ibérica.

A etiqueta ou dispositivo discursivo Gregório de Matos (HANSEN, 2004, p. 31), por sua vez, disponibiliza um retrato da sociedade do século XVII por meio da codificação dos poemas satíricos, à medida que compreendemos no *corpus* da poesia satírica os múltiplos papéis assumidos pela *persona* na concordância das instâncias em que a estrutura do poema prevê para a argumentação e a amplificação que dialogam, a todo instante, entre seus elementos compositores. Recorrendo mais uma vez ao juízo crítico de João Adolfo Hansen (1996, p. 97), é oportuno acentuar que “a vulgaridade da imagem de Gregório talvez seja efeito dessa discrição, pois entre vulgares a maior discrição é o fingimento da sua falta”.

Examinando mais atentamente a passagem anterior, talvez pudéssemos perceber que todos os elementos que, à primeira vista, sinalizam excessos na composição satírica, devem ser postos em seu devido lugar, uma vez que exigem formas de leitura (ou melhor, de escuta) determinadas para a

compreensão plena de sua harmonia interna. Ajustemos nossas lentes ao ler as poesias da “Época Gregório de Matos” a fim de observar as sutis convenções retóricas aplicadas pelo autor ou autores na composição cenográfica da *persona* satírica ou lírica como personagem que tem a **sinceridade estilística** específica do gênero poético o qual se enquadra. As formas sensíveis e toda a sensibilidade que delas se pode retirar são programadas a partir de gêneros plasmados e emulados, *a priori*, por toda uma tradição de poetas que entende a sátira como uma forma fixamente aberta que pressupõe a norma horaciana da arte como simultaneamente *utile et dulci*.

Referências

ACCETTO, T. **Da dissimulação honesta**. Tradução de Edmir Missio. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

AMADO, J. A foto proibida há 300 anos. In: MATOS, Gregório de. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Record, 1990, v. 1.

ARAÚJO, E. **O teatro dos vícios: transgressão e transigência na sociedade urbana colonial**. Rio de Janeiro: José Olympio, 2008.

ARISTOTE. **Poétique**. Paris: Les Belles Lettres, 1975.

CARVALHO, M. do S. F. de. **Poesia de agudeza em Portugal**. São Paulo: Humanitas Editorial; EdUSP; Fapesp, 2007.

----- . Introdução ao caráter misto dos gêneros poéticos e retóricos. In: **Matraga**, n. 33. Rio de Janeiro: UERJ/Instituto de Letras, 2013, p. 111-137.

ELIAS, N. **A sociedade de corte**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

GRACIÁN, B. El Criticón. In: **Obras completas**. Edición, introducción y notas de Santos Alonso. Madrid: Ediciones Cátedra, 2011.

HANSEN, J. A. Autor. In: JOBIM, José Luís (Org.). **Palavras da crítica**. Rio de Janeiro: Imago, 1992, p. 11-43.

----- O discreto. In: NOVAES, Adauto. **Libertinos libertários**. São Paulo: Companhia das Letras, 1996, p. 77-103.

----- **A sátira e o engenho: Gregório de Matos e a Bahia do século XVII**. 2. ed. rev. São Paulo: Ateliê Editorial; Campinas: Editora da UNICAMP, 2004.

----- Questões para João Adolfo Hansen. **Floema**. Caderno de Teoria e História Literária, nº 1, ano I. Vitória da Conquista: Edições Uesb, 2005, p. 11-25.

----- Pedra e cal: o amor freirático na sátira luso-brasileira do século XVII. In: **Destiempos**. México, Distrito Federal, marzo-abril 2008, Año 3, número 14, p. 554-565.

----- **Para que todos entendais: poesia atribuída a Gregório de Matos e Guerra**. v. 5. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013.

----- Autoria, obra e público na poesia colonial luso-brasileira atribuída a Gregório de Matos e Guerra. In: **Ellipsis**, vol. 12. Califórnia: Stanford University, 2014. Disponível em: <http://apsa.us/ellipsis/12/hansen.pdf>. Acesso em: 01 dez. 2015.

HODGART, M. **La sátira**. Madri: Guadarrama, 1969.

KERNAN, A. A theory of satire. In: **The cankered muse: satire of the English Renaissance**. London, New Haven, 1959, p. 164-179.

MATOS, G. **Poemas atribuídos: Códice Asensio-Cunha**. Edição e estudo de João Adolfo Hansen e Marcelo Moreira. Belo Horizonte: Autêntica Editora, 2013, 5 vols.

MINOIS, G. **História do riso e do escárnio**. Tradução de Maria Elena O. Ortiz Assumpção. São Paulo: Editora UNESP, 2003.

OLIVEIRA, A. L. M. de. Breves anotações sobre a musa praguejadora da “Época Gregório de Matos”. In: ROCHA, Fátima C. D. (Org.). **Literatura brasileira em foco**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003, p. 33-47.

PÉCORÁ, A. **Máquina de gêneros**. São Paulo: EdUPS, 2001.

QUINTILIANO. **Instituições Oratórias**. Tradução de Jerônimo Soares Barbosa. São Paulo: Edições Cultura, 1994, 2 vols.

TESAURO, E. **Tratado dos Ridículos**. n. 1 Campinas: IEL-CEDAE-Unicamp, jul/1992.

SONETO COMO VARIAÇÃO FIXA FORMAL

Sonnet as variation fixed formal

Jamesson Buarque
UFG

jamessonbuarque@gmail.com

RESUMO: Este artigo tem como tese o princípio de que o soneto é uma forma fixa porque variável. Esse princípio corresponde ao fundamento da variedade na fixidez como “igualdade na quantidade” (*aequalitas numerosa*). Para demonstrar a validade da proposta, aborda-se o soneto desde suas origens, a partir de Giacomo da Lentini, até a poesia de modernistas brasileiros (Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade e Vinícius de Moraes), passando-se pelo parnasiano Olavo Bilac. A análise investiga a validade do princípio de “igualdade na quantidade” a respeito do soneto atender a um molde, a uma versificação, a uma estrofação, a um esquema de rimas, a um ritmo e sua tonalidade. Para tanto, debate-se sobre a formação do sujeito e sua intervenção na poesia ocidental do século XIII ao XX, distinguindo-se sujeito centrado (anterior a meados do século XVIII) e sujeito autocentrado (posterior). Observa-se que o soneto apresenta um mínimo formal a respeito dos catorze versos em uma progressão textual lógico-discursiva que atende a: apresentação, desenvolvimento e desfecho. Como esse mínimo formal apenas existe *in abstracto*, o soneto tanto varia que chega a ser desrealizado, de suas origens a meados do século XX.

Palavras-chave: Soneto. Forma fixa. “Igualdade na quantidade”. Sujeito centrado. Sujeito autocentrado.

ABSTRACT: This article argues about the sonnet as a fixed form because it is variable. This corresponds to the variety in the fixity as “equal in amount” (*aequalitas numerosa*). To prove this, it is considered the sonnet from its origins, by Giacomo da Lentini, to the poetry of Brazilian modernists (Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade and Vinícius de Moraes), passing by the Parnassian poet Olavo Bilac. The analysis investigates the “equal in amount” considering template, versification, stanzas, rhyme, rhythm and tonality. To this end, lectures up on the formation of the subject and its intervention in the western poetry of the thirteenth century to the twentieth, distinguishing centered subject (prior to the mid-eighteenth century) and self-centered subject (later). It infers that the sonnet has a formal minimum around fourteen verses in a logical-discursive textual progression serving: proposition, development and closing. It is observed that this minimum exists only *in abstract*, because the sonnet varies so much that it's undone, from its origins to the mid-twentieth century.

Keywords: Sonnet. Fixed form. “Equal in amount”. Centered subject. Self-centered subject.

Desde o surgimento, no *Duecento* italiano⁷ (CAMPOS, 1978; LIMA, 2007; BURT, 2011), até a atualidade, o soneto é um gênero poético nucleado em torno de catorze versos de tonalidade ordenada quantitativa e qualitativamente (conforme o idioma) de maneira simultânea ou sucessiva, com variedade estrófica binária e ternária (sendo, a rigor, mais comum o quarteto e o terceto – conforme seu molde de origem, o italiano), e que trata de temas diversos (p. ex.: o amor platônico, em Petrarca; o desconcerto do mundo, em Camões; a visão de mundo metafísica aristotélica, em Hopkins), ainda que em torno de quinhentos anos o amor tenha sido seu tema quase que exclusivo. De imediato, diferentemente do que o simplismo didático costuma pregar, não se trata de um poema estrofaado em dois quartetos e dois tercetos, logo, não se trata de um molde inexoravelmente rígido. É verdade que o tópico de discussão que propriamente pode lidar com o soneto como uma insígnia (de gênero, de categoria ou outra) da poesia diz respeito a sua forma, jamais ao assunto, ao tema ou a outro tópico. Embora isso, flagra-se, desde o século XIII, tal variedade formal que é possível distinguir uma diversidade de tipos de soneto a ponto de causar espécie – p. ex.: o soneto francês distingue-se do soneto italiano (ou petrarquiano) pelo esquema de rima dos tercetos: CDC/DCD neste (à maneira da terça rima) e CCD/EDE naquele, ainda que isso apresente outras variações, pois há sonetos italianos com tercetos em CDE/CDE, e CDC/CDC; outro exemplo diz respeito à métrica: dentre as línguas latinas, distingue-se a recorrência do hendecassílabo no soneto em italiano e em espanhol, do alexandrino no soneto em francês e do

⁷ As informações de base histórica e tipológica sobre o soneto dizem respeito a tais autores. Isso é informado para evitar notificações repetidas.

deca sílaba no soneto em português, além do que, no interior dessas medidas, há, p. ex., o deca sílaba sáfico, o heroico, o de arte maior⁸ etc.

Somente porque variável o soneto pode ser considerado uma forma fixa. Observe-se: em uma amostragem mínima (de três a cinco poemas), se houver distinção total (tanto de forma quanto de tema, e até outra), não se pode deixar de considerar que há no *corpus* em análise uma forma fixa. Mais objetivamente e sob exemplo, o gazel ou gazal é uma forma fixa de origem árabe (advinda do tempo de domínio mulçumano na península ibérica). O gazel é composto de dísticos (estrofes de dois versos) sob um esquema de rima emparelhado no primeiro dístico (AA); e interpolado, tomando-se em conjunto o segundo (BA) e o terceiro dístico (AB). Isso forma dois esquemas binários: um de rima e outro de estrofe, que pode variar as rimas se o gazel se alonga, produzindo CC/DC/CD e assim sucessivamente. Quanto à temática, um gazel apresenta conteúdo amoroso ou místico, senão ambos. À parte isso, um gazel poderá ter apenas três estrofes, mas também seis, nove, doze ou mais (PAGLIARO; BAUSANI, 1980). Novamente: a forma é fixa porque variável. Qualquer amostragem de poemas que apresente esse esquema levará o analista a considerar que todos são gazéis, por mais que se apresentem variações internas (seja de métrica, de prosódia e mesmo do próprio esquema de rima)⁹. Se alguém, como poeta, pratica

⁸ Nesse caso, à parte o heroico, o sáfico, o alexandrino e suas variantes, há sonetos em nove, treze e até quinze sílabas. Note-se que a arte maior varia de língua, pois em italiano e em espanhol um verso de nove sílabas corresponde ao ponto de partida da arte menor e, conforme destacado, o hendecassílabo é, nessas línguas, o ritmo de verso mais praticado na criação de sonetos.

⁹ Na poesia brasileira do Modernismo, um caso variante é o poema “Gazal em louvor de Hafiz” (publicado em *Lira dos Cinquent’anos*, em 1940), de Manuel Bandeira, que apresenta sete dísticos no seguinte esquema de rimas: AA//BA//CA//DA//EA//FA//GA. Neste esquema de Bandeira observa-se que há consonância apenas entre os versos pares do segundo ao sétimo dístico, a partir da rima emparelhada do primeiro.

o soneto sem deixar de fazê-lo conforme a estrofação italiana, em dois quartetos e dois tercetos, sempre empregando o verso decassilábico conforme o padrão da língua portuguesa, e se além disso jamais emprega rimas consoantes nem assonantes, à maneira de Spencer, um soneto desse suposto poeta seria uma espécie de italiano branco. Se somente italiano, mantendo deste tipo o esquema de rima de sua tradição petrarquiana (ABBA/ABBA/CDC/DCD) de modo assonante, o resultado seria uma deriva ou variante.

No século XX, o Nobel chileno Pablo Neruda foi assíduo praticante do soneto, e dentre a variedade de sua produção dessa forma fixa, Neruda recorreu bastante ao soneto livre (ou anisossilábico), i. e., aquele que não apresenta métrica regular (nem heterometria). O soneto livre pode apresentar rimas (a esmo ou segundo um esquema, logo, em duas variantes – que se tornam quatro, considerando-se que a rima pode ser consoante ou assonante), assim como pode ser branco (outra variante). Em tempo, embora por outro exemplo, os poemas “Remissão”, “Tarde de maio”, “Amar” e “A máquina do mundo”, do livro *Claro enigma* (de 1951), de Carlos Drummond de Andrade, são, respectivamente, evidentes casos de: soneto, livres (o segundo e terceiro) e variante de terça rima. Não há como encontrar um padrão (senão próprio do poema apenas) em “Amar” e em “Tarde de maio”, e isso obriga qualquer analista a considerá-los livres. No entanto, embora não dado em uma amostragem com nenhum caso equivalente, qualquer analista identificará que “Remissão” é um soneto com variante do esquema de rima italiano (ABAB/ABAB/CDE/CDE) com predominância de versos heroicos. Isso significa dizer que a forma fixa é assinalável pela variedade mesmo que um dado poema esteja em uma amostragem sem equivalentes, ou seja, a recorrente produção de uma forma fixa desde sua origem funda, *in abstracto*, um modelo que serve tanto à criação quanto à análise. Esse princípio autoriza qualquer

analista a descrever “A máquina do mundo” como um poema em tercetos variantes de terça rima.

O princípio da variedade da fixidez notificado decorre do princípio da “igualdade na quantidade” (*aequalitas numerosa*), advindo do livro VI da obra *De musica*, de Santo Agostinho. A fórmula disso não é de difícil compreensão: algo pode ser categorizado como de determinada forma porque partilha em base de característica fundamental (recorrente) comum em relação a outros objetos, ainda que no conjunto todos os objetos possam ser variáveis entre si – veja-se a dentição dos seres humanos: os dentes de uma pessoa não são iguais, mesmo os sisos, mas são todos identificados como dentes, assim como a dentição de uma pessoa não é igual à de outra. Logo, quando um objeto do mundo não partilha em base de característica fundamental em relação a outro, estes jamais pertencem a uma forma fixa. Por experiência de leitura, qualquer analista pode dizer que a maioria dos poemas escritos dos fins do século XIX até hoje em dia no Ocidente não é de forma fixa, pois aquilo que partilham entre si é próprio da arte, não da forma. No campo formal, o que chama a atenção da crítica quando *Claro enigma* vem a público é o dado de que neste livro Drummond recorre a formas e padrões fixos como jamais havia feito. A formalidade fixa recorrente em *Claro enigma* pode ser identificada entre poemas da obra, no entanto, isso é dispensável para a discussão deste artigo, pois sobretudo a formalidade daquele livro de Drummond é identificável pela quantidade de poemas que são de forma fixa segundo esta categoria da arte poética *in abstracto*. Esse princípio alicerça toda a discussão a ser desenvolvida doravante. A discussão será ilustrada por um *corpus* próprio da poesia brasileira, que inclui o soneto “A um poeta”, de Olavo Bilac (1996, p. 297); o sonetinho “Epitáfio”, de Vinícius de Moraes (1946, s/p); o soneto “Oficina irritada” de Carlos Drummond de Andrade (1967, p. 245); e o poema “O martelo”, de Manuel Bandeira

(2013, p. 25). A análise estará calcada no soneto como forma fixa a partir daquela síntese descrita anteriormente (no início do primeiro parágrafo) em observação de sua variedade formal interna e externa, ou seja, do molde, da versificação, da estrofação, do esquema de rimas, do ritmo e de sua tonalidade. A abordagem crítica considera o movimento cada vez mais dinâmico do soneto como forma fixa na Modernidade, incluindo sua origem no *Duecento* italiano.

O soneto surge em uma época de trânsito, dos fins da Idade Média ao início da Idade Moderna, historicamente marcada no intervalo do Humanismo ao Renascimento, este período que embora tenha sido propriamente um domínio italiano expandiu seus valores para a Europa e, por extensão em coincidência com a máquina ultramarina da empresa de colonização, chega aos “novos continentes”. Um fundamento de valor vindo da antiguidade grecorromana – alicerce canônico da formação civilizacional do Ocidente, sobretudo poética – opera discursivamente o soneto quando surge: trata-se da tríade clássica VERDADE-BELO-BOM, que atende ao princípio de UNIDADE conforme o valor de BEM (de âmbito moral e espiritual). Ainda que à época de surgimento do soneto, bem como no curso de sua formação variável até, pelo menos, à altura do nascimento do Romantismo nos fins do século XVIII, a categoria BELO da tríade clássica não correspondia à *aesthesis* no sentido do sistema das artes, tanto esta quanto as duas demais categorias incidiam nas produções artísticas e intelectuais. A *aesthesis*, *lato sensu*, como percepção do mundo conforme a inteireza entre Humanidade e Natureza, em acordo com o fundamento da tríade clássica, somente correspondia à beleza se correspondesse à VERDADE e ao BOM (ao justo, correto, devido). O soneto, desde sua forma pré-italiana, aquela praticada por seu inventor, Giacomo da Lentini, até o início da segunda metade do século XIX

principalmente tinha o amor como tema. Como o período (primeiro terço do século XIII) de surgimento do soneto, bem como o território (a península itálica) correspondia a um domínio moral e espiritual fundamentalmente cristão católico, o amor somente seria tal – não se admitia relativismo – se de uma pessoa a outra se realizasse em conformidade a Deus, logo, em nome Deste. A percepção (própria do sentir) do amor somente seria devida a este sentimento se o espírito (o ânimo) humano correspondesse ao amor que Deus tem pela e doa à Humanidade, logo, o amor somente existia em um domínio de pureza, à parte dos corpos, embora coincidente com as pessoas. Perceber o amor de tal modo e dizê-lo faria o dizer equivaler ao verdadeiro e, portanto, faria com que fosse justo (BOM). Para responder devidamente àquela tríade, o soneto, devido a seu tema mais recorrente (ou principal), teve de surgir como forma fixa – há no conjunto de uma oitava e dois tercetos de Lentini o embrião da composição em dois quartetos e dois tercetos da apropriação feita do soneto por Guittone d’Arrezzo, composição que toma corpo cerca de trinta anos depois. A oitava e o quarteto correspondiam a formas da poesia popular, enquanto o terceto correspondia à poesia erudita. A junção de um domínio e outro (popular e erudito) a respeito do amor tratava, pois, de dar azo ao amor propriamente dito, porque, do contrário, dizer do amor seria mera quimera. Aquilo que se disse sobre uma forma somente ser fixa porque variável está compreendido nisso, pois toda sorte de variedade do soneto (inglês, francês, estrambótico, acróstico, sintético etc.) jamais se afastou deste princípio mínimo de composição, a respeito de comungar algo pelo sentido que circulava no âmbito corriqueiro (do lugar-comum) com o mesmo algo pelo sentido que circulava no âmbito racional (da *intelligentia*, da erudição) em sua essência de ser, i. é., pelo que há de comum (diga-se, de próprio) naquele algo em relação aos dois âmbitos assinalados. Como se verá adiante, somente a partir da

Modernidade recente – esta do surgimento do sujeito autocentrado, a partir de meados do século XVIII – isso será diferente, e embora isso o soneto ainda manterá um cerne mínimo de composição.

Esse modo de subjetividade que é motriz do soneto desde Lentini ao início do Romantismo é muito distinto de como a subjetividade passa a apresentar-se a partir deste período do pensamento e da estese. No soneto anterior à Modernidade recente o sujeito do enunciado é coincidente ao sujeito da enunciação de modo indelével, pois para dizer o sonetista precisava: dizer a respeito de ser em relação a Deus, uma vez que era de valor tácito entender que a essência humana é divina, dado que é advinda da criação do Pai segundo seu amor (princípio espiritual); e dizer-se a respeito de ser em relação a si, pessoalmente, consoante aos costumes autenticados (princípio moral) – muito embora entre os fins da Idade Média e o início da Idade Moderna a posição do sujeito em relação a Deus deixe, como é de conhecimento, de ser Téo para ser Antropocêntrica¹⁰. Somente de modo anacrônico ou estritamente teórico – e neste caso *in vitro* ou por obra de uma hermenêutica atual de crítica literária – pode-se tratar o sujeito do enunciado de um soneto ou da sonetologia de Dante como uma *persona*, uma deriva subjetiva ou forma de uma discursividade metonímica. Por mais que Beatrice Portinari não tenha sido efetivamente amada por

¹⁰ Exemplar disso é o caso de Guido Cavalcanti, pois em seus sonetos o amor figura como uma perdição que derrui a razão. Embora isso, observe-se que em Cavalcanti e poetas posteriores que assumem essa ou outra posição sobre o amor – Louise Labé e Camões se dão ao amor mais corporalmente, embora tenham sido petrarquistas – é o pecado (queda do ou falta com o princípio espiritual) que está em cena. Logo, porque o pecado macula o amor, este se torna uma perdição, no entanto, uma vez que o pecado estava em debate, logo, a atenção ao Deus não havia se perdido, apenas se deslocado em relação à posição do sujeito, que se era meditativo em poesia (ou reflexivo ou filosófico), como Cavalcanti, deixava de ser teológico, como os poetas anteriores, mais adidos à ideia medieval europeia de mundo.

Dante, e, logo, tenha sido estritamente uma alegoria para o amor, tudo que se refere a ela na poesia dantesca sobre o amor coincide com o próprio sentir e pensar do sujeito da enunciação, o Dante empírico, sujeito civil. À época, e durante muito tempo, poetas não tratavam de um tema conforme o sentir e o pensar alheios, como é frequente na poesia da Modernidade recente. O sujeito autocentrado dessa Modernidade é aquele que, voltado para si mesmo, torna o eu uma figura semântica, um valor de sentido, que varia de dizer-se a não se dizer, uma vez que, em tese, tem o controle sobre a voz do eu que diz eu sobre si mesmo. Já o sujeito anterior, diga-se centrado, diz-se (princípio moral). Isso jamais deu em mero confessionalismo, pois esse dizer-se sempre esteve coadunado ao ser humano porque é ser em Deus (princípio espiritual) – isso, conforme se enfatizou, ocorreu somente a respeito do soneto desde o surgimento até meados do século XVIII. Havia, portanto, uma forja de universalidade ideologicamente operatriz do que era autenticado como moral e espiritual¹¹.

A respeito da composição formal do soneto é relevante considerar também que esse gênero poético já surge com fundamento de fixidez formal pela força histórica da ideologia formativa dos gêneros literários. Tanto a Poética medieval quanto a Poética renascentista, logo, também aquela de trânsito de quando o soneto se refina, a do Humanismo, emulavam fundamentos da antiga Poética grecorromana.

¹¹ No estado da pesquisa, até então não se encontrou nenhum soneto distinto dessa prédica. E, sim, trata-se de uma prédica porque embora o sujeito centrado jamais seja distinto em poesia do que sente e pensa empiricamente, ele estava socialmente formado (educado) a ser assim. Quando aprendia a Poética e por ela tornava-se poeta, e não somente leitor, o sujeito empírico praticava o soneto conforme essa prédica, que, além de autenticar um fundamento moral e espiritual, autorizava o soneto conforme certas regras, à guisa manualesca – incluindo nisso a “igualdade na quantidade”, i. é., o princípio de variedade da forma.

Observe-se a respeito disso que em sua forma original (de Giacomo da Lentini) o soneto era composto de uma oitava e dois tercetos. Isso evidencia, no embrião do soneto, o aspecto ternário do surgimento da estrofe por obra de Íbico – poeta grego arcaico que em meados do século VI a.C. divide, pela primeira vez na história da poesia ocidental, tantos seus poemas eróticos (amorosos dedicados a meninos) quanto seus poemas heroicos (dedicados a mitos menores ou menos frequentados) em três partes. Sabe-se que a antiga poesia grega era para, sobretudo, ser transmitida oralmente (via canto ou rítmica), com isso a divisão de Íbico consistia em: estrofe como o movimento que o coro fazia à direita, dirigindo-se ao público; antiestrofe como o movimento contrário do coro, quer dizer, dirigido à esquerda do público; e epodo como o movimento de união de vozes que fazia o corifeu dirigir-se ao centro em relação ao público. Nisso, tal divisão ternária compunha uma apresentação (estrofe), um desenvolvimento (antiestrofe) e uma síntese como inferência ou desfecho (epodo). Esse princípio performático lógico-discursivo já existia na poesia anterior a Íbico, no entanto torna-se ainda mais racionalizado por obra deste poeta, que substancia em unidades coesas e coerentes em si mesmas cada movimento de um poema. A disposição dos movimentos em partes destacadas que evidenciam uma diferença entre uma e as outras passa a formular, por exemplo, a ode, como se tornou específico da ode pindárica. Além disso, na medida em que a poesia coral se torna infrequente e que a escrita toma o lugar da oralidade em poesia, cada movimento assume restrição formal, pois sua dramaticidade de *performance* se perde. À parte a história da estrofe na poesia ocidental, que inclui como algumas estrofes se tornaram autônomas, quer dizer, constituíram poemas propriamente ditos, por analogia observa-se que o soneto lentiniano traz consigo ecos da origem da estrofe – que, via de regra, conforme o formalismo da escrita poética, assimilou a antiestrofe e o epodo e,

inclusive, perdeu o princípio de movimento. Isso ocorreu – é uma conjectura, pois como tese exigiria uma pesquisa etimológica e filológica – porque em grego *στροφή* foi transliterado em *strophe* pelo latim, termo que é correspondente a “estância” em português pelo termo *stanza*, do italiano. Em tempo, apresentação (virtude da estrofe), desenvolvimento (virtude da antiestrofe) e síntese como inferência ou desfecho (virtude do epodo) se observa nas estâncias do soneto lentiniano: a oitava é a apresentação, o primeiro terceto é o desenvolvimento e o segundo terceto é a síntese. De Lentini a d’Arezzo essa progressão lógico-discursiva do soneto não se perde, embora este poeta tenha reestrofaado o soneto em dois quartetos e dois tercetos, conforme já foi observado. Não dá para saber exatamente qual foi o motivo disso, no entanto, pode-se conjecturar que decorreu de a apresentação parecer muito extensa, pois, a partir d’Arezzo – e principalmente a partir de Petrarca –, o primeiro quarteto corresponde à apresentação; o segundo quarteto e o primeiro terceto, ao desenvolvimento; e o segundo terceto, à síntese¹². No caso do Parnasianismo – certamente devido às bases filosóficas deterministas do Naturalismo – os dois primeiros versos do segundo terceto correspondem a algo equivalente a um clímax, como na prosa de ficção, e o último verso à síntese originalmente correspondente a todo o segundo terceto. A este verso final do último soneto o Parnasianismo chamou de chave-de-ouro. Vale notificar que no soneto inglês (em três quartetos e um dístico, seja no modelo branco de Spencer ou no modelo distintamente rimado entre as estrofes de Shakespeare

¹² Empiricamente, esta conjectura se sustenta porque toda sorte de gênero textual de natureza argumentativa ou parcialmente argumentativa (caso dos sonetos e da poesia meditativa) sempre apresenta o desenvolvimento de modo mais extenso do que a apresentação, bem como apresenta esta de modo mais extenso do que o desfecho.

ABAB/CD/EF/FG) a apresentação do soneto lentiniano coincidente na oitava retorna à forma de oito versos, pois equivale no caso inglês aos dois primeiros quartetos. Não foi o caso de nossa investigação, mas decerto vale a pena pesquisar se a chave-de-ouro parnasiana tem relação com o dístico final do soneto inglês, que é correspondente à síntese¹³.

Chega-se, com a discussão do parágrafo anterior, ao ponto em que se identifica a base do soneto, mantida desde seu surgimento até a atualidade: poema de ritmo e harmonia equilibrados quase restritamente a catorze versos cujo tema responde a uma progressão equivalente a: apresentação, desenvolvimento e síntese, de sorte que o sentir se expressa de modo jamais separável do pensar. Embora essa unidade tão coesa e coerente da textualidade estética do soneto tenha sido formada pela força ideológica da deferência de um cânone – o qual propagou principalmente Petrarca e Shakespeare, e, ressalte-se, Camões, no caso da língua portuguesa –, a recepção geral assimila a forma do soneto como algo preciso e exato, ainda que se reconheça, no mínimo, o molde italiano e o molde inglês – até porque o terceiro molde mais canônico varia em relação ao italiano apenas pela métrica e pelo esquema de rimas dos tercetos, é o caso do molde francês. A discussão desenvolvida até então reforça que não há precisão nem exatidão no soneto senão *in abstracto*. Em depoimento pessoalmente dirigido a mim durante uma entrevista em 2008 em seu apartamento na Rua Tonelero em Copacabana, Rio de Janeiro, o poeta Gerardo Mello Mourão comparou o soneto a um violão, asseverando que este instrumento é análogo a sua

¹³ A chave-de-ouro pode ser entendida como advinda do Classicismo, considerando este termo como uma espécie de redução de toda a Idade Clássica, ou seja, do Renascimento ao início do Iluminismo. No entanto, não é observável que dos renascentistas – e até mesmo de seus predecessores no soneto, Dante e Petrarca – adiante o último verso do segundo terceto seja uma síntese do soneto, diferentemente do que ocorre nos sonetos parnasianos.

formalidade fixa, para finalmente dizer que se alguém não souber “tocar” um soneto que não o “toque”. Isso faz bastante sentido, pois, além de diversas peças musicais as mais distintas (isso é análogo à variação temática e estilística do soneto), há tipos diferentes de violão: o clássico, o TH5, o Folk, o ETN 10, o Jumbo etc. (isso serve de modo análogo à variedade métrica e de rima do soneto). Em suma, independentemente do tipo e das composições musicais, se o instrumento é um violão há nisso a pertinência do princípio de “igualdade na quantidade”. O mesmo vale para o soneto, salvo a restrição a respeito de a matéria do soneto (como de toda a poesia) ser um idioma, ou *lato sensu*, a linguagem verbal, e isso torna o debate sobre o soneto mais complexo, pois a materialidade própria da engenharia musical é muito mais concreta e, logo, não torna possível tantas variedades desse instrumento em relação à linguagem verbal, dado que todo idioma é muitíssimo mais variável, a ponto de sê-lo não somente de nação a nação, de região a região e de comunidade a comunidade, mas também de pessoa a pessoa.

Na Modernidade recente, por força do Iluminismo com sua filosofia pragmática de política liberal e economia pré-capitalista, a tríade clássica VERDADE-BELO-BOM como UNIDADE do valor de Bem é cambiada por LIBERDADE-FELICIDADE-PAZ, cuja base teórica pode responder a esta fórmula pronominal: OUTRO-EU-NÓS. O OUTRO deve ser livre; EU em relação ao OUTRO, por não deixar de ser um “eu mesmo”, é igualmente OUTRO, e ambos, EU e OUTRO, constituem NÓS. Assim, a LIBERDADE é de cada um; a FELICIDADE equivale a EU, se este é livre; e a PAZ, no conjunto, somente é possível se OUTRO é livre e se EU é feliz, o que resulta em OUTRO e EU serem NÓS. O modo de subjetividade decorrente dessa tríade iluminista é bem distinto daquele decorrente da tríade clássica,

sobretudo porque jamais será singular. Quer dizer, se alguém apenas pode ser feliz sendo livre, e alguém é sempre EU e OUTRO, logo, na expressão poética o sujeito do enunciado necessariamente não coincidirá com o sujeito da enunciação, uma vez que ambos serão independentes, ainda que jamais indiferentes – daquele a este e vice-versa. Isso significa que o ser no eu inculcado por força de um controle conjunto em forjada unidade entre moralidade e espiritualidade deixa de ser mutuamente integrante para ser paralelamente diametral. Por isso o sujeito autocentrado da Modernidade recente tanto se diz dizendo-se quanto diz sem dizer-se. Isso assume uma propagação de tal modo exponencial que, por exemplo, atualmente é possível flagrar-se modos distintos de subjetividade em um único livro de poesia de um mesmo poeta. Tudo que do Romantismo ao Modernismo correspondia a uma distinção de modos de subjetividade de um mesmo poeta de uma época a outra (no Romantismo) a uma distinção não somente de época a época, mas também de livro a livro (no Modernismo), atualmente se torna uma distinção de poema a poema, quando anteriormente – no caso do soneto, de Lentini a meados do século XVIII – limitava-se no máximo à maturidade do poeta, dado que na obra deste o sujeito do enunciado e o da enunciação eram coincidentes. De Petrarca mais jovem a mais velho, a concepção platônica de amor que assume em seus sonetos se torna tanto mais bem resolvida porque mais bem expressada esteticamente, logo, jamais distinta. Sonetos à parte, para que fique mais evidente essa observação, entre os poemas “Marabá” e “Se se morre de amor”, de Gonçalves Dias, a concepção de amor do sujeito do enunciado varia, pois enquanto naquele poema homônimo ao nome da personagem que monologa no texto o amor jamais será possível, porque Marabá tem forma materialmente exógena dos demais membros de sua tribo; já em “Se se morre de amor” toda a exposição sobre quando se morre de amor e quando não se morre leva a entender que o amor

propriamente dito é indistinto à diferença material entre os corpos, diga-se à etnia. Além do que, em “Se se morre de amor” há duas concepções de amor: a deste sentimento de fato, que se é presente poderá, sim, levar à morte; e a deste sentimento em uma espécie de pseudo-forma – dir-se-ia, mais contemporaneamente, se confundido com paixão ou com tesão – que, como tal, jamais levará à morte. No segundo poema referido de Gonçalves Dias a dicotomia “amor e amor” não existe por obra do poeta, mas porque este capta essa discussão do mundo. Uma vez que tal discussão estava no mundo, diga-se entre o *lato* e o *stricto sensu*, logo, já era próprio da época a autocentração do sujeito inclusive no âmbito corriqueiro, do lugar-comum.

A categoria LIBERDADE da tríade iluminista no lugar de VERDADE da tríade clássica é uma espécie de escorpião enclacrado, um palito de fósforo aceso dentro da caixa dentre os demais palitos. O princípio de UNIDADE da tríade clássica, embora isto seja obra de um controle ideológico, é equivalente à categoria de VERDADE, assim como às demais, pois o uno é aquilo que por inculcamento de valores que se tornam tácitos coaduna todos em um todo. Já a LIBERDADE é variada por princípio: começa em um indivíduo e neste termina porque também começa em outro, tornando-se algo que ilusória, porque jamais universal, uma vez que sempre restrita, pois isso não permite que alguém vá até outrem efetivamente, quer dizer: alguém é livre em si, mas, se intervir no outro, tira deste a condição de ser livre e dá ao mesmo a possibilidade de igualmente ser intervindo, tirando de si sua condição de ser livre. A VERDADE da tríade clássica vai a todos, mas há força de poder nisso; a LIBERDADE não deixa de responder a uma força de poder, no entanto, pressupõe que o poder é cambiável, e, de câmbio em câmbio, ela cada vez mais é algo somente no horizonte, e o horizonte, se alcançado, sempre aponta a outro horizonte. Nisso, o soneto a partir do Romantismo varia em sua já variante forma

originária, varia em tema – inclusive em um mesmo tema –, bem como, conforme aconteceu à poesia em geral, varia em distinguir sujeito do enunciado de sujeito da enunciação. Tal fator leva a ter tornado possível aplicarem-se os fundamentos da poesia verbi-voco-visual sobre o soneto e também a encontrarem-se poemas que mantêm certa relação com o soneto, que parecem dele advir, porém, expressivamente por força de desrealização do gênero, apresenta-se de modo bem diferente, como é o caso do poema “O martelo”, de Manuel Bandeira, conforme será abordado. Segundo já se insinuou, a FELICIDADE e a PAZ são igualmente individuais, até porque, se não fossem, não formariam uma tríade. Se alguém é livre em si, somente consigo poderá ser feliz e, por sua vez, somente entre os demais de acordo consigo estará em paz. Os regimes autoritários e os regimes democráticos formados a partir dos fins da segunda metade do século XIX são prova disso. Para os regimes nacionalistas totalitários (franquismo, fascismo e nazismo, por exemplo), a felicidade do povo levaria à paz somente se os outros povos se rendessem à identidade da nação sob ordem despótica, e, internamente, se algum indivíduo discordasse dessa política, deveria ser reprimido, pois a tríade iluminista foi lida em tais regimes com base na unidade da nação e não na unidade do indivíduo, segundo a concepção política de mundo do déspota e de seus seguidores – nisso, é patente um controle político público a partir de uma concepção individual de mundo, fazendo com que a tríade iluminista, embora muito mais para mal do que o previsto, esteja autenticada. No excedente, o anarquismo é diametral a isso, e como uma abóbada fragmentada – quer dizer, apenas com vestígio do que fora abóbada –, na vida comum hodierna cada indivíduo exige para si autonomia na mesma medida em que exige dos demais a aceitação dessa autonomia, como se ignorasse que os demais são igualmente indivíduos que, por sua vez, um a um também exigem para si autonomia e aceitação dessa autonomia.

Embora seja possível desdizer-se que o poema “Áporo”, do livro *A rosa do povo* (de 1945), de Drummond, não é um soneto, é bastante flagrante que o é, pois a composição estrófica é do soneto, bem como o ritmo em tetrassílabos (terço prosódico do decassílabo) é do sonetinho (soneto em arte menor, i. é., de métrica igual ou inferior a oito sílabas poéticas, no caso da língua portuguesa). A rima assonante de disposição irregular diz respeito àquilo que foi dissertado a respeito dos efeitos da tríade iluminista sobre a Modernidade recente. Por sua vez, o tema alegoriza na polissêmica figura do áporo o indivíduo reprimido por força da política de um regime de exceção, mas que, mantendo-se militante na marcha subversiva contra o regime despótico, consegue brotar sua liberdade, tornando-se feliz, o que o faz encontrar a paz. A escolha da figura alegorizada é bem inteligente, pois áporo é tanto um problema difícil de se resolver, conforme está dado no primeiro quarteto; quanto um inseto himenóptero (a exemplo das vespas), que escava um espaço em busca de um lugar próprio, segundo está dado no segundo quarteto e no primeiro terceto; como também um gênero da família orquídeacea, imagem que toma forma no último terceto. Embora temas políticos não sejam estranhos ao soneto – a exemplo do tema do “desconcerto do mundo”, da poesia de Camões –, o sujeito do enunciado em “Áporo” é facetado em terceira pessoa singular, uma forma de não se dizer dizendo-se, e se faz expressivamente sensível na figura alegorizada, chamando a atenção não para o eu que diz eu sobre si mesmo, mas para o eu que se alheia, que se desinteressa de si para se interessar pelo outro, uma vez que na base teórica da tríade iluminista que ilustra o surgimento dos modos de subjetivação da Modernidade recente há a fórmula pronominal anteriormente comentada OUTRO-EU-NÓS, na qual OUTRO e EU são ambos, entre si, recíprocos e reversíveis. Isso jamais é observável seja em Camões ou outro sonetista do período quando o sujeito era centrado, porque a tríade clássica foi

forjada idealmente a partir de fora dos indivíduos, diz respeito ao ser e ao dever ser na existência, e não ao estar como dever estar. A fórmula iluminista, ainda que também seja obra de uma forja idealizada, tem o indivíduo como ponto de partida. Ela é falha nessa base, pois é (como foi) passível de interpretação variada (como no caso dos regimes autoritários) como uma potência explosiva, que dilacera a subjetividade una em diversos modos subjetivos.

Considerem-se os sonetos “A um poeta” e “Oficina irritada”, respectivamente de Olavo Bilac e Carlos Drummond de Andrade:

Longe do estéril turbilhão da rua, [4-8-10]
Beneditino escreve! No aconchego [4-6-10]
Do claustro, na paciência e no sossego, [2-6-10]
Trabalha e teima, e lima, e sofre, e sua! [2-4-6-8-10]

Mas que na forma se disfarce o emprego [4-8-10]
Do esforço: e trama viva se construa [2-4-6-10]
De tal modo, que a imagem fique nua [2-6-8-10]
Rica mas sóbria, como um templo grego [4-6-8-10]

Não se mostre na fábrica o suplício [3-6-10]
Do mestre. E natural, o efeito agrade [2-6-10]
Sem lembrar os andaimes do edifício: [3-6-10]

Porque a Beleza, gêmea da Verdade [2-4-6-10]
Arte pura, inimiga do artifício, [3-6-10]
É a força e a graça na simplicidade. [2-4-6-8-10]

(BILAC, 1996, p. 267)

Eu quero compor um soneto duro [2-5-8-10]
como poeta algum ousara escrever. [4-7-10]
Eu quero pintar um soneto escuro, [2-5-8-10]

seco, abafado, difícil de ler. [4-7-10]

Quero que meu soneto, no futuro, [6-10]
não desperte em ninguém nenhum prazer. [3-6-8-10]
E que, no seu maligno ar imaturo, [4-6-10]
ao mesmo tempo saiba ser, não ser. [2-4-6-8-10]

Esse meu verbo antipático e impuro [4-7-10]
há de pungir, há de fazer sofrer, [4-8-10]
tendão de Vênus sob o pedicuro. [2-4-6-8-10]

Ninguém o lembrará: tiro no muro, [2-6-7-10]
cão mijando no caos, enquanto Arcturo, [3-6-8-10]
claro enigma, se deixa surpreender. [3-6-10]

(DRUMMOND, 1967, p. 245)

Observe-se que em ambos os sonetos o molde é italiano. Contudo, em formato, apenas “A um poeta”, de Bilac, é propriamente italiano propriamente, pois além de conservar o molde em catorze versos divididos em dois quartetos e dois tercetos, e além de o ritmo ser decassilábico (como é de tradição em português), o esquema de rimas é petrarquiano: ABBA/ABBA/CDC/DCD, ou seja, os quartetos rimam de modo interpolado sempre nas duas mesmas rimas, os tercetos estão compostos conforme o modo alternado da terça rima. Além do molde da divisão estrófica italiana, o soneto de Drummond também conserva o ritmo decassilábico, no entanto, seu sistema de rimas é composto do primeiro quarteto ao segundo terceto conforme a terça rima, contudo, mantém apenas duas rimas: ABAB/ABAB/ABA/AAB, em vez de fazer, como seria esperado de um soneto em terça rimas: ABAB/CBCD/CDC/DEE – tendo-se em atenção que os dois versos finais desse tipo de soneto são emparelhados porque a terça rima é um modelo estrófico ternário enquanto o soneto é um gênero poético

binário no que diz respeito à quantidade dos versos e à maneira de harmonizá-los.

Em “Oficina irritada”, conforme destacado ao lado dos versos, a tonalidade não é sempre equivalente ao decassílabo mais recorrente em português, o heroico. O primeiro quarteto do soneto de Drummond apresenta cesura média em sílabas ímpares de modo alternado (5-7-5-7) em consonância ao esquema de rimas. Os versos pares daquele quarteto são decassílabos em gaita galega (ou moinheira), que é uma variante do decassílabo sáfico, deste se distinguindo pelo deslocamento da cesura da oitava para a sétima sílaba. O ritmo sáfico de certo modo se mantém no quarteto porque os versos ímpares apresentam pós-tônica na oitava sílaba. Já o segundo quarteto tem a tonalidade do heroico, e, embora isso, ainda de modo alternado, os versos pares apresentam pós-tônica na oitava sílaba. Há um refinamento nisso, pois o segundo verso é um martelo com pós-tônica e o quarto verso é um decassílabo pentâmetro iâmbico. Também alternadamente os versos ímpares são heroicos, sendo o primeiro uma variante com pré-tônica na quarta sílaba. No primeiro terceto, sequencialmente, o soneto apresenta: um decassílabo em gaita galega, um sáfico e um pentâmetro iâmbico, mantendo, na média, a tonalidade do sáfico. No segundo terceto, todos os versos são heroicos, mas observa-se que o primeiro verso tem pós-tônica na sétima e o segundo na oitava sílaba, fazendo ecoar novamente o verso sáfico, enquanto que o terceiro verso é um martelo. Equilibradamente no conjunto, as estrofes ímpares têm predominância sáfica, e as estrofes pares, heroica. De maneira bastante complexa, “Oficina irritada” é produto de uma engenharia poética binária duplamente duplicada da estrofação ao esquema de rimas, destes ao ritmo e à tonalidade. O poema de Drummond apresenta um eu lírico que declara com severidade o desejo de escrever um soneto difícil de ser lido enquanto o próprio soneto progride, ou seja, o eu lírico diz o que deseja fazer enquanto faz, pois o sistema métrico e prosódico do soneto é de difícil leitura e, mais

ainda, de difícil vocalização, devido a, conforme foi analisado, a variação cambiada entre versos de tonalidade sáfica e heroica, isso leva em conta, a mais, que o sistema de pontuação gráfica empregado por Drummond é formal, respeita a norma gramatical, o que torna tanto a leitura quanto a vocalização ainda mais difícil, uma vez que a pontuação gráfica marca pausas lógicas distintas das pausas de cesura, pois engendra a coesão e a coerência do texto. Dizer que deseja fazer um soneto difícil de ler enquanto o faz assinala um modo de subjetividade próprio da Modernidade recente, pois isso identifica um sujeito que recorre a um gênero da tradição poética – à altura de *Claro enigma*, livro onde “Oficina irritada” foi publicado, o soneto tinha um pouco mais de setecentos e vinte anos que fora inventado – contra o qual esse sujeito fala enquanto o produz. Além disso, somente a partir do século XX, tendo como marco o Modernismo, identificam-se peças poéticas advindas da tradição submetidas a variantes tão peculiares – uma pesquisa que buscasse de meados do século XVIII somente em português qualquer soneto com engenharia similar ao de Drummond seria exaustiva e, quiçá, improdutiva, e uma pesquisa que fizesse o mesmo da primeira metade do século XVIII até 1526, quando Sá de Miranda introduziu o soneto na língua portuguesa, seria indubitavelmente improdutiva. Logo, dentro da Modernidade recente, apenas a partir da mais próxima, aquela que se inicia com o Modernismo, ampliou os modos de subjetividade a ponto de a variação do soneto deixar de ser somente sublinhada entre moldes (italiano, inglês e francês), estilos (lentiniano, petrarquiano, spenceriano, shakespeariano, cervantino etc.) e estruturação (soneto estrambótico, acróstico, glosado, sintético, alternado, interpolado etc.) para receber um tratamento particular – e nisso, único, pois o modo de composição de “Oficina irritada” não é retomado por Drummond em sua obra.

De volta ao soneto de Bilac, é visível que, diferentemente de Drummond, o poeta parnasiano defende uma ideia de prática poética que responde aos princípios clássicos da clareza e da concisão, chegando a

evocar as categorias VERDADE e BELO (por “Beleza”) e a deixar implícita a categoria BOM da tríade clássica – neste caso, os dois versos finais do soneto implica naquilo que é justo porque verdadeiro e belo. Como essa concepção poética advém do Classicismo, a composição de “A um poeta” responde mais diretamente à tradição italiana de estilo petrarquista do soneto em língua portuguesa. Além do que já foi assinalado sobre o esquema de rima, o ritmo decassilábico do soneto de Bilac é predominantemente heroico. Destacam-se em diferença o primeiro verso de cada quarteto, pois são sáficos. No primeiro quarteto há duas variantes de heroico, uma com pré-tônica na quarta e outra na segunda sílaba, e, no mais, o quarto verso é um pentâmetro iâmbico. O segundo e o terceiro verso do segundo quarteto também são variantes heroicas, apresentando-se o segundo com duas pré-tônicas (na segunda e na quarta sílaba) e o terceiro com pré-tônica na segunda e pós-tônica na oitava sílaba. A ocorrência de vestígio rítmico sáfico está distribuída irregularmente nos dois quartetos, considerando-se o primeiro e quarto verso do primeiro, e o primeiro, o terceiro e o quarto verso do segundo, e no último do soneto, que é um pentâmetro iâmbico. Vale acrescentar que no primeiro terceto os versos ímpares são martelos, bem como no verso par do segundo terceto. Embora sem apresentar a mesma engenharia de Drummond, Bilac também operou seu soneto de modo binário entre a tonalidade heroica e sáfica do ritmo decassílabo. A ausência de um engenharia tão delicada como a de Drummond no soneto de Bilac se entende pelo estado de mundo da Modernidade recente, uma vez que, embora moderno, o Parnasianismo elege o soneto como gênero poético por excelência a serviço da expressão lírica, i. é., a própria escola parnasiana que faz a eleição, e não um poeta em específico. Drummond vive uma época em que não há gênero em específico eleito para a expressão lírica, logo, quando este poeta decide escrever um soneto, pode modalizar-se subjetivamente de maneira muito mais livre do que um poeta como Bilac, que responde a um estatuto estético de escola fundamentada em pressupostos bastante rígidos,

fechados, restritos. Um consideração importante é que a expressividade metapoética de “Oficina irritada” é bastante própria do século XX, quando mais frequentemente se fez poesia sobre poesia tratando-se do poetar pelo gênero, pela textualidade, pelo estilo ou por uma concepção poética¹⁴. Já em Bilac a metapoesia é dada a partir do poeta mesmo, como classe artística da arte verbal, alegorizado na figura do monge (Beneditino) que implica metaforicamente em isolamento, claustro. O poeta da metapoesia de Drummond, por sua vez, é aquele que diz eu sobre si mesmo, como se o próprio sujeito empírico dissesse: eu quero fazer, eu estou fazendo e eu fiz um soneto de tal maneira. Embora as considerações sobre “A um poeta”, na sonetologia anterior à segunda metade do século XVIII será pouquíssimo frequente o emprego de uma tonalidade diferente, como Bilac faz ao cambiar heroicos com sáficos. Logo, Bilac já é de um período em que uma variação mais intensa do soneto é possível, desde que não haja comprometimento do ritmo. Nisso, observe-se que vocalizar um soneto que em uma mesma estrofe (caso do primeiro quarteto) lê-se um sáfico e depois um heroico com pré-tônica na quarta sílaba, para em seguida ler-se um heroico com pré-tônica na segunda sílaba e logo após um pentâmetro iâmbico, não é nada elementar, ainda que o ritmo do primeiro verso ecoe no segundo e no quarto, e o do terceiro ecoe no quarto, o qual, de resto, inclui todos os ritmos anteriores, pois um decassílabo em pentâmetro iâmbico em português acentua todas as sílabas pares – e são pares todas as sílabas acentuadas na

¹⁴ Sabe-se que a metapoesia é bem antiga, embora no século XX tenha quase que se tornado a protagonista da poesia ocidental. No sentido de elogio às palavras, ou expressão do sujeito centrado enquanto canta, ou da desconfiança ou crítica sobre a poesia ou sobre o poeta, pode-se, a título de exemplo, em um recorte do século I a.C. ao século XVI, considerar: Horácio (65-8 a.C., “Exegi monumentum aere perennius”, *Odes*, III, 30); Arnaut Daniel (1180-1210?, “Noigandres”); Dante Alighieri (1265-1321, *Vida nova*); Guillaume de Machaut (1300-1370, *De toutes flours*); e Luís Vaz de Camões (1524-1579 ou 80, “Cesse tudo que a musa antiga canta / que outro valor mais alto se alevanta”, vv. 23-24, *Os lusíadas*).

estrofe em análise –, ou seja, o pentâmetro iâmbico em português inclui o heroico e o sáfico, além disso, pode-se acrescentar, inclui dois terços do movimento rítmico do martelo e da gaita galega, bem como todos os casos pares de arte menor que produzem: sonetinhos octossilábicos, em heroico quebrado e tetrassilábicos.

Mesmo tendo sido não somente sonetista frequente, mas também praticado o soneto segundo os rigores italianos desta tradição em língua portuguesa, Vinícius de Moraes arroja ainda mais a variação desse gênero poético, como é o caso de “Epitáfio”:

*Aqui jaz o Sol
Que criou a aurora
E deu a luz ao dia
E apascentou a tarde*

*O mágico pastor
De mãos luminosas
Que fecundou as rosas
E as despetalou.*

*Aqui jaz o Sol
O andrógino meigo
E violento, que*

*Possuiu a forma
De todas as mulheres
E morreu no mar.
(MORAES, 1946, s/p)*

Esse poema é um sonetinho – um soneto em arte menor, quer dizer, em versos iguais ou inferiores a oito sílabas poéticas, conforme já foi observado. No passado, quando praticado, o sonetinho apresentava métrica regular, e esse não é o caso de “Epitáfio”, que varia de modo heterométrico irregular entre cinco e seis sílabas. Irregular, sobretudo,

porque são pentassilábicos (ou rendodilhos menores) os versos 1, 2, 6, 8, 9, 10, 12 e 14, enquanto são hexassilábicos (ou heroicos quebrados) os versos 5 e 13, e os demais (3, 4, 7 e 11) se lidos com sinalefa forçada são rendodilhos menores, mas se lidos com a devida dialefa, são heroicos quebrados. Evidentemente, por haver maior recorrência de redondilhos menores, o ritmo do sonetinho de Vinícius de Moraes é pentassilábico. Outra observação importante é que, embora em molde italiano, “Epitáfio” não apresenta um sistema de rimas regular: o segundo e o terceiro verso de ambos os quartetos rimam de maneira assonante. Pela distância, não se pode propriamente dizer que o primeiro verso do segundo terceto é assonante em relação a esses de ambos os quartetos, no entanto, o quarto verso do segundo quarteto e o segundo verso do primeiro terceto são assonantes entre si. De maneira consoante rimam entre si o primeiro verso do primeiro quarteto e o primeiro verso do primeiro terceto. Apesar da distância, como o verso é o mesmo, a sonoridade da coda do verso ecoa, à guisa de estribilho. Os demais versos não rimam. Logo, assim como a heterometria rítmica é irregular no sonetinho, também é irregular o sistema de rima, de modo a haver uma espécie de câmbio entre versos assonantes e brancos. Uma nota importante é que, embora Vinícius seja um poeta de geração modernista posterior a Drummond, “Epitáfio” é de 1939, logo, é anterior a “Oficina irritada”, de 1951¹⁵. Essa observação sobre a época de criação de “Epitáfio” e de “Oficina irritada” é importante para

¹⁵ Isso quanto ao ano de publicação de *Claro enigma*, pois não foi realizada a pesquisa genética do soneto. De todo modo, como os quatro livros imediatamente anteriores a *Claro enigma* são *Novos poemas* (de 1948), *A rosa do povo* (de 1945), *José* (de 1942) e *Sentimento do mundo* (de 1940), fica evidente que “Oficina irritada” é posterior a “Epitáfio” em pelo menos aproximadamente uma década. Embora isso, o sonetinho de Vinícius de Moraes foi publicado originalmente em *Poemas, sonetos e baladas*, em 1946, e depois em *Livro de sonetos*, de 1957, que teve sua republicação ampliada em 1967.

assinalar que, *lato sensu*, o modo de subjetividade de Drummond e de Vinícius de Moraes são cambiáveis no domínio da Modernidade recente em trânsito da primeira para a segunda metade do século XX na poesia brasileira. Ainda a respeito dos modos de subjetividade, embora Bilac reclame a tríade clássica, a prática do soneto por parte dos poetas parnasianos é resultado de um sufrágio política e esteticamente pensado, com base no Naturalismo, em adversação ao Romantismo – sobretudo tendo-se o conhecimento que o soneto quase não foi praticado pelos poetas românticos, os quais, também com base em um sistema de pensamento político e estético reagiram ao sistema predicativo de criação poética do Classicismo. Neste período que, por redução ou *lato sensu* pode ser assinalado do Humanismo ao Iluminismo, a prática frequente do soneto como gênero poético de excelência resulta de uma formação ideológica e estética que vai se constituindo progressivamente a partir da canonização efetiva de Dante e de Petrarca no século XVI. Antes disso, o soneto é quase que praticado na península itálica e apresenta algumas incursões na França. Logo, enquanto a prática do soneto anteriormente à segunda metade do século XVIII é obra de um construto civilizacional da cultura poética, no Parnasianismo sua prática é obra de um programa político e estético e, por isso, de um estado de ampliação da subjetividade.

Essa ampliação apresenta um extremo – que aqui não é defendido pela gênese do poema a destacar, mas por uma hermenêutica de análise – em ano aproximado à primeira publicação de “Epitáfio” (1939) e “Oficina irritada” (1951). Esse é o caso do poema “O martelo”, de Manuel Bandeira, publicado em *Lira dos cinquent’anos*, em 1940. Não se trata de um soneto – não apresenta nenhum de seus moldes, ritmos e tonalidades, bem como nenhum de seus esquemas de rimas, à parte que esteja estruturado em versos brancos, assim como à parte seu tema, pois

isto e aquilo estão incluídos nas variações do soneto em seus mais de setecentos e oitenta anos de existência na poesia ocidental. Eis o poema:

O Martelo

As rodas rangem na curva dos trilhos

Inexoravelmente.

Mas eu salvei do meu naufrágio

Os elementos mais cotidianos.

O meu quarto resume o passado em todas as casas que habitei.

Dentro da noite

No cerne duro da cidade

Me sinto protegido.

Do jardim do convento

Vem o pio da coruja.

Doce como arrulho de pomba.

Sei que amanhã quando acordar

Ouvirei o martelo do ferreiro

Bater corajoso o seu cântico de certezas.

(BANDEIRA, 2013, p. 25)

Não se pode dizer, diante de “O martelo” que, apenas por apresentar-se em catorze versos, lembra um soneto. Embora isso, dados os quase oitocentos anos desse gênero poético na cultura literária ocidental, é bastante convincente que, em geral, leitores e críticos se lembrem do soneto diante de poemas de catorze verso – e isso tem uma razão histórica provavelmente relativa à chegada do *strambotto* italiano a outras nações entre os séculos XIII e XVI. Contudo, em “O martelo”, os cinco primeiros versos correspondem a uma apresentação (à guisa de proposição) do tema, os seis versos seguintes (já na segunda estrofe) correspondem a um desenvolvimento do tema, assim como os três versos finais correspondem a um desfecho – no caso, na forma de inferência. Ora, catorze versos organizados segundo o sistema de

progressão textual lógico-discursivo do soneto implicam em motivo suficiente para provocar um analista a pensar no poema de Bandeira em relação ao soneto. Em sua formação poética, Manuel Bandeira tem de imediato o Simbolismo e o Parnasianismo, tanto francês quanto português e brasileiro, e, à distância, o Classicismo português. A esse respeito, é flagrante no conjunto da obra de Bandeira após sua adesão ao Modernismo o frequente emprego direto de formas da tradição – em conformidade a sua poesia anterior – e o frequente desfazer dessas formas para se coadunar aos modos de composição da poesia modernista. Nesse sentido, ainda que hermeneuticamente, pode-se dizer que “O martelo” corresponde a uma desrealização do soneto. Do que é um soneto, como se assinalou, há o embrião: os catorzes versos progressivamente em conformidade com uma apresentação, um desenvolvimento e um desfecho. Visto que há o embrião do soneto latente no poema de Bandeira, à parte hipótese e conjectura, é possível, sem equívoco, pensar “O martelo” como tal desrealização, quer dizer, com um desfazer de um gênero da tradição poética muito marcante na formação de Manuel Bandeira em relação a sua obra poética a respeito de sua adesão ao Modernismo na fase inicial desse período histórico da estética verbal no Brasil. Flagra-se nessa perspectiva que os modos de subjetividade da Modernidade recente levou os poetas do Alto Modernismo a esse tipo de prática porque eles foram educados, antes de desenvolverem sua obra, em uma época que, no caso de algumas nações do Ocidente – França e Brasil, por exemplo –, o antinômio Parnasianismo e Simbolismo correspondia ao que havia de moderno em poesia, poetas de tais escolas estéticas praticaram o soneto largamente, e no período pressupostos do Classicismo integravam a formação básica dos poetas. Isso não significa dizer que “O martelo” – conforme destacado anteriormente – seja um soneto, mas que os modos de subjetividade da Modernidade recente levaram os poetas até o ponto de

desrealização de certos gêneros literários. Hoje em dia, diante de um poeta contemporâneo, essa é uma consideração menos válida, pois é mais possível que um poeta de hoje venha a escrever um soneto no mínimo em um molde de tradição do que venha a escrever um poema que desrealize o soneto.

Não somente resistente ao tempo, no sentido de resistir a mudanças de valores e da ordem regente do poder (político, econômico, legislativo, jurídico e de ofícios), pois o soneto não é uma entidade nem uma espécie natural, ele parece em seus quase oitocentos anos coadunar-se muito bem ao gosto, tanto da prática quanto do estudo e da fruição poética. No entanto, o soneto atravessa os séculos por outras razões que merecem crédito. O soneto foi produzido em uma corte decorrente de uma articulação imperial que influiu e ainda influi, o Império Romano-Germânico, pois Roma foi o império de controle ideológico do imaginário que incide na cultura literária, o território germânico esteve diretamente implicado na queda do Império Romano, Itália e Alemanha engendraram dois grandes períodos da formação estética ocidental, O Renascimento e o Romantismo – à parte toda a relação intrínseca que a Alemanha teve com a formação do Barraco –, assim como Itália e Alemanha não somente integraram dois terços da Triáde Aliança durante a Segunda Guerra Mundial, como também foram duas nações responsáveis, respectivamente, por um dos mais terríveis e pelo mais terrível regime de exceção da recente História Moderna do Ocidente, o fascismo e o nazismo. O soneto foi tratado pela muito influente *Arte Poética* (de 1674), de Boileau-Despreaux, como a excelência da poesia, a ponto de ser comparado, ainda que *in abstracto*, ou melhor, *in virtua*, com a tragédia e a epopeia – a afirmação é famosa: “un sonnet sans défaut vaut seul un long poème” (um soneto bem feito equivale a um poema longo”. Os nomes mais canônicos da poesia

ocidental do século XIII aos fins do XVII foram sonetistas, ainda que não tenham todos sido canonizados por esse motivo – a saber: Dante, Petrarca, Boccaccio, Shakespeare e Cervantes. Depois do Romantismo, o soneto serviu como principal gênero da poesia ocidental da ordem parnasiana e simbolista, as quais, de resto, atuaram diretamente na formação do Modernismo – aquela tanto porque já não respondia às necessidades variantes nem às derivações do sensível quanto porque integra a formação da poesia como forma do pensamento abstrato, e esta porque seu princípio decadentista e seu gosto místico por uma percepção sugestiva de mundo incidiram profundamente no Modernismo.

É razoável compreender o curso valorativo do soneto ao longo de seus quase oitocentos anos muito mais por essas razões que têm base no princípio ideológico da formação dos gêneros literários do que entendê-lo como uma espécie de excelência em si, algo que por natureza. Além disso, como se defendeu do início ao fim deste artigo, o soneto é uma forma fixa e tais formas são variáveis. No ocidente, juntamente com o rondó, o soneto é a forma fixa de maior rigor formal, pois gazel, terça rima, canção, balada, vilancete e outras não têm extensão mínima nem máxima. E, ainda que divida essa cena com o rondó, esse basicamente deixou de ser praticado desde os fins do primeiro terço do século XVIII – ele não pareceu ao gosto dos neoclássicos nem dos árcades, assim como já não estava no gosto dos barrocos, e não está no gosto tem implicação direta com a propagação que o gênero recebe, ou seja, com a relação que a política de controle das Letras exerce para autenticar formas de expressão do sensível. Para que se tenha uma ideia disso, no Brasil o caso mais canônico decorre de uma retomada modernista, trata-se do “Rondó dos cavalinhos”, de Manuel Bandeira, originalmente publicado em *Estrela da manhã* (de 1936). De certo modo, isso inclusive reforça o que falamos sobre Bandeira a respeito de frequentar assiduamente formas da tradição a

ponto de desrealizá-las, como no caso de “O martelo”, segundo a argumentação apresentada.

Ainda hoje o soneto não somente é largamente conhecido e reconhecido, como também é praticado por poetas que alcançam respaldo de público e de crítica especializada. É o caso da obra poética de Paulo Henriques Britto e de Glauco Mattoso. De *Liturgia da matéria* (de 1982) a *Formas do nada* (de 2012), Paulo Henriques pratica recursivamente o soneto, e se destaca como poeta do soneto simétrico (dístico-terceto-quarteto-terceto-dístico), tipo anterior ao século XVIII, infrequente e de origem desconhecida. A versatilidade de Paulo Henriques na prática dessa forma fixa é tal que pode-se dizer que este poeta possui hoje uma sonetologia: além do simétrico e do italiano, pratica soneto inglês, bloqueado e, inclusive, idílio em forma de soneto. Já Glauco Mattoso (Pedro José Ferreira da Silva), pelo menos a partir de 1999, quando publica *Centopeia: sonetos nojentos & quejandos*, torna-se basicamente um sonetista, muito embora sua prática quase que se resume ao molde italiano e variações – chama a atenção pelo senso crítico, pelo despojamento da linguagem e por recorrer a mênios de escrita do português antigo.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. Oficina irritada. In: _____. *Obra Completa*. 2. ed. Rio de Janeiro: José Aguilar Editora, 1967. p. 245.

BANDEIRA, Manuel. O martelo. In: _____. *Lira dos cinquent'anos*. São Paulo: Global, 2013. p. 25.

BILAC, Olavo. *A um poeta*. In: _____. *Obra reunida* (org. Alexei Bueno). Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1996, p. 267.

BURT, Stephen; MIKICS, David (orgs.). *The art fo sonnet*. Cambridge: Havard UP, 2011.

CAMPOS, Geir. *Pequeno dicionário de arte poética*. 3. ed. São Paulo: Cultrix, 1978.

LIMA, Renira Lisboa de Moura. *A forma soneto*. Maceió: Edufal, 2007.

MORAES, Vinícius de. Epitáfio. In: _____. *Poemas, sonetos e baladas*. São Paulo: Gaveta, 1946. s/p.

PAGLIARO, A.; BAUSANI, A. Pagliaro e A. Bausani: *Storia delle letteratura del persiana* (1960) Inder Jit Lall: “Ghazal as a Form of Poetry and Music”, *Indian and Foreign Review*, 1, 14 (1980).

OS SONETOS INGLESES DE MANUEL BANDEIRA

Manuel Bandeira's english sonnets

Wilson José Flores Jr.

UFG

wfloresjr@gmail.com

Resumo: Este artigo visa a analisar os dois sonetos ingleses de Manuel Bandeira, nos quais repontam a expressão de uma *visão de mundo* recorrente na obra do poeta pernambucano: a de que “a vida não vale a pena e a dor de ser vivida”. Nos sonetos ingleses, podem ser reconhecidos certo tom altivo que evita o sentimentalismo, o lamento e o “gosto cabotino da tristeza”. Neles deparamos o enfrentamento e a aceitação sem enfeites da vida no que ela tem de irremediável e de incontornável. Essa atitude difere fundamentalmente de outra, mais conhecida, em que o poeta sente chegar “ao apaziguamento” das suas insatisfações e das suas “revoltas pela descoberta de ter dado à angústia de muitos uma palavra fraterna”.

Palavras-chave: Manuel Bandeira. Sonetos ingleses. Frustração. Agressividade. Altivez.

ABSTRACT: Manuel Bandeira wrote only two English sonnets, in which a quite recurring worldview in the work of the brazilian poet can be recognized: life is worth neither living nor the pain of being lived. In the poems, a certain tone of pride, wich avoids sentimentality and lament, refusing self-deception can be found. In Bandeira's English sonnets, we confront and accept life for what as it irremediably and unavoidably is. This attitude differs from another, better known, in which the poet feels to get appeasement of his dissatisfactions after discovery of having given a fraternal word to the anguish of many.

Keywords: Manuel Bandeira. English sonnets. Frustration. Agressiveness. Pride.

Entre as principais matrizes da lírica bandeiriana contam-se o simbolismo francês e o lirismo português, aos quais se combinaram outras referências decisivas, com destaque para Apollinaire. Isto está bem estabelecido pela crítica. Otto Maria Carpeaux, por exemplo,

chega mesmo a se referir a Bandeira como “o Apollinaire brasileiro”, “em virtude [da] purificação do sentimento e da língua, com que conseguiu a sublimação do lugar-comum sentimental em mística íntima do coração” (CARPEAUX, 1999, p. 437). As referências francesas poderiam ser muito estendidas e compreender nomes tão diversos como Blaise Cendrars, Baudelaire, Verlaine, Théodore de Banville, Paul Éluard, Mallarmé, Sully Prudhome, entre vários outros que o poeta brasileiro referiu diretamente em mais de uma ocasião.

Assim, é fácil conceber, ao lado do poeta interessado na língua e no cotidiano local, o francófilo que não apenas tinha na literatura francesa um de seus maiores interesses, como chegou a escrever dois poemas em francês, em meio a poemas que subvertiam a linguagem literária e procuravam aproximá-la da fala brasileira. Além disso, traduziu vários poetas franceses e acompanhou de perto algumas traduções de poemas seus para a língua de Mallarmé, quando não se traduzindo ele próprio.

Já as literaturas de língua inglesa possuem para o poeta associações diferentes. Num primeiro momento, é difícil associá-lo ao inglês, diferentemente do que ocorre, por exemplo, com Carlos Drummond de Andrade cuja raiz inglesa de seu humor e de alguns de seus procedimentos poéticos já foi bastante apontada. Para ficar ainda uma vez com Carpeaux, Drummond seria “o primeiro grande ‘poeta público brasileiro’ do Brasil e do ‘vasto mundo’, o único comparável à moderníssima corrente da poesia inglesa, o mais inglês dos poetas brasileiros” (CARPEAUX, 1999, p. 438). O crítico estabelece ainda uma relação fundamental entre Bandeira e Drummond. Carpeaux considera que, um tanto à maneira da “poesia personalíssima, privadíssima de Apollinaire”, da qual teriam se originado “todas as tentativas de reencontrar politicamente a vida, para transformá-la violentamente” (CARPEAUX, 1999, p. 431), Manuel Bandeira seria “o

pai do poeta que é seu digno filho, embora representasse a mais perfeita oposição à poesia privada do mestre” (CARPEAUX, 1999, p. 438). Há, por certo, um fundo provocador e polêmico nas afirmações de Carpeaux, mas, de qualquer forma, o crítico sintetiza aí uma relação literária da maior importância com consequências ainda a serem exploradas.

Embora a crítica não tenha desenvolvido essa aproximação, ficando mais no reconhecimento da importância de ambos e vendo o modernismo como um denominador comum, mas particularizado em cada caso pela tendência mais intimista e elegíaca de Bandeira em contraste com a tendência mais pública e política de Drummond, os poetas, eles mesmos, nutriam um respeito e admiração um pelo outro que está bem representada na imagem feita por Carpeaux. Bandeira, por exemplo, afirma em certo momento do *Itinerário de Pasárgarda*:

Em “Chanson des petits esclaves” e “Trucidaram o rio” aparece pela primeira vez em minha poesia a emoção social. Ela reaparecerá mais tarde em “O martelo” e “Testamento” (Lira dos Cinquent’Anos), em “No vosso e em meu coração” (Belo Belo), e na “Lira do Brigadeiro” (Mafuá do Malungo). Não se deve julgar por essas poucas e breves notas a minha carga emocional dessa espécie: intenso é o meu desejo de participação, mas sei, de ciência certa, que sou um poeta menor. Em tais altas paragens só respira à vontade entre nós, atualmente, o poeta que escreveu o Sentimento do Mundo e a Rosa do Povo. (BANDEIRA, 1966, p. 103)

Há certa autodepreciação um pouco afetada, ainda que sincera, na declaração, atitude em que Bandeira algumas vezes escorregava, ainda que procurasse evitar. De qualquer modo, em mais de uma ocasião, Bandeira parecia ver em Drummond a realização de algo que ele admirava, mas sentia não poder realizar, o mesmo valendo para o amigo

mais jovem. Analogamente, a tradição francesa é aquela com que a sensibilidade e a inteligência de Bandeira mais se afinam, mas é a tradição inglesa, como veremos, que se lhe apresenta como um contraponto admirável a algumas de suas “inclinações naturais”:

[...] devo confessar que sou bastante fundo no inglês. Fundo no sentido que a palavra tem na gíria. Todas aquelas soluções julgadas tão felizes pelo crítico, por mais cavadas ou sutis que pareçam, devem se ter processado no subconsciente, porque as traduções me saíram quase ao correr do lápis. Antes, houve, sim, o que costume fazer sempre quando traduzo: deixar o poema como que flutuar por algum tempo dentro do meu espírito, à espera de certos pontos de fixação. Aliás, só traduzo bem os poemas que gostaria de ter feito, isto é, os que exprimem coisas que já estavam em mim, mas informúladas. Os meus “achados”, em traduções como em originais, resultam sempre de intuições. (BANDEIRA, 1966, p. 123)

A afirmação aponta na direção que estamos enfatizando: o inglês, ao contrário do francês, não é uma língua com a qual Bandeira sinta ter tanta afinidade. De todo modo, observe-se que, ao afirmar “ser fundo” na língua, o poeta, ao mesmo tempo, utiliza suas traduções do inglês para enfatizar um procedimento que lhe é bastante caro: o alumbramento como momento decisivo do fazer poético, o “subconsciente” como elemento fundamental da criação literária. Ainda que, duas páginas à frente, ele afirme:

A primeira edição dos Poemas Traduzidos trazia uma advertência em que eu explicava que a maioria das traduções apresentadas não as fizera eu “em virtude de nenhuma necessidade de expressão própria, mas tão-somente por dever de ofício, como colaborador do Pensamento da América, suplemento mensal d’A Manhã, ou para atender à solicitação de um amigo”. [...] Há tantos grandes poemas que admiro de todo o coração e que traduziria “sem nenhuma

necessidade de expressão própria”. As Soledades de Góngora, por exemplo. Mas é-se levado a pensar que o fato de traduzir inculca certa preferência. Era meu direito, sem sombra de orgulho, dar a entender que no meu caso não o havia. (BANDEIRA, 1966, p. 125)

A incongruência entre os trechos faz pensar. Mais do que mudança de ênfase, estão aí combinadas orientações contraditórias que, com os devidos cuidados, podem ser estendidas para o conjunto da reflexão de Bandeira a respeito de sua poética. Em certa medida, esses trechos podem ser tomados como índices de uma ambivalência constitutiva da reflexão poética bandeiriana, que tende a adernar constantemente entre a defesa de um lirismo sentimental e intuitivo e a ênfase na construção rigorosa, pautada num domínio técnico bastante consistente, atitude, aliás, que vincula Bandeira ao “paradoxo simbolista entre espontaneidade e cálculo” (BALAKIAN, 2007, p. 71). Há momentos em que as duas dimensões coexistem e iluminam-se reciprocamente; sua poesia é repleta de exemplos desse tipo. Mas sua exposição argumentativa tem mais dificuldade de imbricá-las de modo consistente. É como se a reflexão teórica tropeçasse em algo que a poesia confrontou de maneira mais consistente.

De todo modo, voltando à questão que aqui nos interessa, deixa de surpreender que o poeta se refira à língua inglesa, de maneira francamente elogiosa, em cerca de seis passagens do *Itinerário de Pasárgada*, ligadas a contextos diferentes e com implicações diversas. Logo no início, no mesmo parágrafo (amplamente conhecido) em que afirma ter descoberto com o pai que a “poesia estava tanto nos amores quanto nos chinelos, tanto nas coisas lógicas quanto nas disparatadas” (BANDEIRA, 1966, p. 11), o poeta menciona certo espanto que algumas palavras exerciam sobre ele e refere-se especificamente a um caso que certa vez encontrou num texto em inglês:

O próprio meu pai era um grande improvisador de nonsenses líricos, o seu jeito de dar expansão ao gosto verbal nos momentos de bom-humor. Spender falou-nos certa vez da atração que sobre nós exercem certas palavras. “Bragadoccio”, por exemplo. Quando li essa coisa no inglês, fiquei estupefato, pois a palavra “bragadoccio” sempre me invocara e um mês antes eu a introduzira num poema onomástico feito para Master Anthony Robert Derham. (BANDEIRA, 1966, p. 11)

O inglês foi ainda para ele um idioma em que confrontou certas soluções formais e temáticas que buscou aplicar em sua poesia:

Rima é igualdade de som. Tanto se rima consoantemente como toantemente e de outras maneiras. Só muito mais tarde vim a saber que os ingleses rimam “be” com “eternity”. [...] Mas quanta coisa eu ignorava! (BANDEIRA, 1966, p. 17)

As sutilezas da rima, como se sabe, era assunto do interesse de Bandeira, o “ouvido mais afinado de toda a moderna poesia brasileira”¹⁶. Imediatamente antes do trecho citado, referindo-se a essa sua “aprendizagem” da rima, o poeta recorda que, ainda bastante jovem, em sua época de ginásio, perguntou “muito encalistrado” a seu tio Cláudio se “Vésper” rimava com “cadáver”: “a sua resposta negativa me inutilizou um soneto. Hoje vejo que quem tinha razão era o meu ouvido” (BANDEIRA, 1966, p. 17).

Em outro momento, comentando seu gosto em se ver traduzido, Bandeira se refere a uma tradução de “Mozart no céu” feita pelo norte-americano Dudley Poore:

¹⁶ O reconhecimento foi feito por Antonio Candido e Gilda de Melo e Souza na Introdução (escrita em 1965) a *Estrela da vida inteira* (CANDIDO; MELO E SOUZA, In BANDEIRA, 1993, p. 9) e, anos depois, em contexto diferente, por José Guilherme Merquior (1990, p. 285; artigo originalmente publicado em 1984).

Ficou melhor que o original. O “fazendo piruetas extraordinárias sobre um mirabolante cavalo branco” foi transformado em “turning marvelous pirouettes on a dazzling white horse”. Que força de expressão nesse “dazzling”. (BANDEIRA, 1966, p. 85-86)

Na sequência, faz uma afirmação contundente e, em boa medida, inesperada: “De resto sempre achei que *dos idiomas que conheço o inglês é por excelência a língua da poesia: tudo se pode dizer em inglês, e a ternura mais desmanchada nunca mela*” (BANDEIRA, 1966, p. 86; grifos meus). O elogio aqui não é exagero retórico. Essa era, de fato, uma questão para Bandeira, pois o poeta sentia-se inclinado a um “sentimentalão” que buscava diligentemente contornar e depurar. A passagem do *Itinerário* em que Bandeira se refere a isso é bastante conhecida: “Fui menino turbulento, nada sentimental. A doença, porém, tornara-me paciente, ensinara-me a humildade, o que estava muito certo. Infelizmente gerou também em mim um sentimentalão que nunca mais consegui corrigir de todo” (BANDEIRA, 1966, p. 66).

Nesse sentido, depurar o “sentimentalão” era, a um só tempo, uma exigência literária e pessoal, algo que o inglês, como idioma, parecia-lhe realizar espontaneamente, revelando-lhe uma naturalidade diversa e desejada, que superava sem esforço uma inclinação pessoal que o incomodava.

*

Bandeira tinha um gosto especial pelo soneto. O poeta mais de uma vez (a começar por “Os sapos”) ironizou “certos ridículos do post-

parnasianismo” (BANDEIRA, 1966, p. 59), porém nunca atacou “publicamente os mestres parnasianos e simbolistas” nem repudiou “o soneto nem, de um modo geral, os versos metrificados e rimados” (BANDEIRA, 1966, p. 72), chegando mesmo a afirmar que, quando menino, acostumado que estava “ao ritmo quadrado”, “a aceitação da forma soneto” teria sido em poesia sua “primeira vitória contra as forças do hábito” (BANDEIRA, 1966, p. 12)¹⁷.

Ao longo de sua produção, Bandeira publicou 43 sonetos: treze em *A cinza das horas*, cinco em *Carnaval*¹⁸, sete em *Lira dos cinquent’anos*, um em *Belo belo*¹⁹, também um (“Noturno do morro do Encanto”) em *Opus 10*, onze em *Estrela da tarde*, e outros cinco no *Mafuá do malungo*. Note-se que nas três reuniões de poemas publicadas entre 1924 e 1936 (respectivamente, *O ritmo dissoluto*, *Libertinagem e Estrela da manhã*), momento em que o poeta estava mais próximo do Modernismo, não há nenhum soneto. Apesar disso, Bandeira considerou intitular de “Soneto” seu “Noturno da Mosela”, de *O ritmo dissoluto*. De fato, o poema não é um soneto, embora seja possível, de

¹⁷ Vale citar o parágrafo todo: “O meu mais antigo sinal de interesse pela poesia escrita data dos oito ou nove anos. Lembro-me de por esse tempo andar procurando no *Jornal do Recife* a poesia que diariamente vinha na primeira página. E até me recordo de dois nomes que frequentemente apareciam assinando esses versos - Áurea Pires e Henrique Soído. Lembro-me ainda muito bem da estranheza, do mal-estar que me dava quando a poesia era soneto e eu, até então só afeito ao ritmo quadrado, me sentia desagradavelmente suspenso ao terceiro verso do primeiro terceto. A aceitação da forma soneto foi em poesia a minha primeira vitória contra as forças do hábito” (BANDEIRA, 1966, p. 12).

¹⁸ “Sob o pretexto de que no carnaval todas as fantasias se permitem, admiti três ou quatro sonetos que não passam de pastiches parnasianos (‘A ceia’, ‘Menipo’, ‘A morte de Pã’ e mesmo ‘Verdes mares’, que este até o Pedro Dantas, meu fã nº 1, considera imprestável) e isto ao lado das alfinetadas dos ‘Sapos’.” (BANDEIRA, 1966, p. 58-59).

¹⁹ Trata-se de “O lutador”, composto, segundo declara o poeta, inteiramente em sonho, com todas as características estruturais exigidas pela forma (BANDEIRA, 1966, p. 130-131).

forma livre, reconhecer nele algo do arranjo estrutural e do tom filosófico que caracterizam muitos sonetos. De todo modo, é sugestivo que sejam o primeiro e o último livros de poesia de Bandeira aqueles a concentrar o maior número de sonetos, como a indicar uma inclinação pessoal forte e recorrente que percorre sua produção de uma ponta a outra, com um *intermezzo* ligado a um momento decisivo de seus vínculos com o Modernismo.

De todos os sonetos escritos por Bandeira, apenas dois são ingleses. O poeta afirma que ambos, além de “Cossante” e de “Cantar de amor” (todos da *Lira dos cinquent’anos*), resultaram de sua “atividade de professor de Literatura no Colégio Pedro II”, cargo para o qual foi nomeado em 1938, aos 52 anos, por intermédio de Carlos Drummond de Andrade, por Gustavo Capanema. Foi apenas nessa época e em função das disciplinas que ministrava que o poeta afirma ter tomado contato com “a admirável forma lírica da canção paralelística” e com “a não menos admirável combinação estrófica (*abab cdcd efef gg*) derivada por Wyatt e Surrey do soneto petrarquiano” (BANDEIRA, 1966, p. 120). Para Bandeira, embora a forma inglesa do soneto seja “aparentemente menos dificultosa”, ela seria, de fato, “bem mais incômoda de manejar por causa da passagem da quadra para o dístico, o mesmo buraco da oitava rima”, e imagina “que estupendos sonetos ingleses não teria feito o Camões, tão grande virtuose da oitava, se tivesse conhecido a forma, levada à maior perfeição pelo seu contemporâneo Shakespeare!” (BANDEIRA, 1966, p. 120).

Os sonetos ingleses, ao lado do “Soneto italiano”, compõem uma série de três sonetos coligidos na *Lira dos cinquent’anos* que foi o título que enfeixou os poemas acrescentados em uma edição de seus versos feita à época de sua candidatura à Academia Brasileira de Letras, em 1940. A esse respeito, Bandeira registra: “um amigo meu, aliás inteligentíssimo e muito da minha admiração, viu nesse título já um

primeiro sinal de lamentável academização” (BANDEIRA, 1966, p. 119). Entre o poeta “sem escolas”, o “modernista”, o professor e o futuro acadêmico, Bandeira se moveu com discrição e desenvoltura, dificultando acusações fáceis ou defesas apaixonadas.

O primeiro poema da série, “Soneto italiano”, é uma espécie de exemplo modelar dessa forma poética tão decisiva para a literatura em língua portuguesa e para o próprio Bandeira. Nesse sentido, opera em contraste com os demais, nos quais o poeta aplica a forma inglesa, ainda que guarde com eles importantes associações. Vejamos:

Soneto Italiano

*Frescura das sereias e do orvalho,
Graça dos brancos pés dos pequeninos,
Voz das manhãs cantando pelos sinos,
Rosa mais alta no mais alto galho:*

*De quem me valerei, se não me valho
De ti, que tens a chave dos destinos
Em que arderam meus sonhos cristalinos
Feitos cinza que em pranto ao vento espalho?*

*Também te vi chorar... Também sofreste
A dor de ver secarem pela estrada
As fontes da esperança... E não cedeste!*

*Antes, pobre, despida e trespassada,
Soubeste dar à vida, em que morreste,
Tudo – à vida, que nunca te deu nada!
28 de janeiro de 1939*

(BANDEIRA, 2009, p. 150)

O poema apresenta a organização estrófica mais recorrente em Camões e nos demais grandes sonetistas da língua portuguesa, no que se alinham ao modelo petrarquiano: *abba abba cdc dcd*.

A primeira estrofe, uma “sequência figurada de modo direto, sem os elementos ostensivos da comparação” (CANDIDO, 2006, p. 119), elabora uma imagem de mulher que associa imagens relacionadas a conforto, frescura, graça, alegria e pureza, as quais, por sua vez, carregam associações ambivalentes que apontam tanto para a força e a potência quanto para a delicadeza e a fragilidade. A mulher é, assim, uma espécie de bastião para o sujeito lírico que, sem ela, teve seus antigos “sonhos cristalinos” destruídos, e, ao mesmo tempo, carrega certas marcas do sublime, do elevado no que este tem de frágil diante da mesquinhez do mundo. Além disso, se a primeira estrofe se dedica à caracterização da mulher, na segunda, o sujeito lírico dirige-se diretamente a ela, e a ênfase recai nele.

Na passagem dos quartetos para os tercetos, como é convencional, há uma mudança na direção das imagens que agora voltam-se a uma identidade entre a mulher e o Eu: ambos viram “secarem pela estrada as fontes da esperança”. Mas, a partir desse ponto, o poema passa a enfatizar exclusivamente a fibra moral da mulher que não cedeu diante do esgotamento da esperança nem das privações e dores que lhe foram impostas, acabando por “dar tudo” à vida que “nunca lhe deu nada”.

Apesar da recorrência da dor e da perda, “Soneto italiano” não resulta em lamento nem em algum arranjo conciliatório e amenizador, mas sim na afirmação de integridade e dignidade por parte de alguém que, mesmo diante da perda de suas mais caras referências, não cede e não se dobra diante do sofrimento. Essa abnegação aponta para certo estoicismo que remete à imagem do mártir cristão em seu desprendimento diante das coisas e sua oposição ética e firme diante do

mundo, sem, no entanto, pressupor qualquer transcendência ao sofrimento. Trata-se de uma espécie de “novo santo sem fé num mundo além do mundo”, como afirma um verso do “Soneto inglês nº 2”. A vida, tal como expressa no poema, é essencialmente marcada pela frustração e pela perda. É um deserto que nenhum orvalho, por mais fresco e elevado que seja, é capaz de amenizar, restando, de todo modo, a atitude insubmissa como demonstração de dignidade, altivez e de coragem no enfrentamento da vida.

Na sequência encontra-se o “Soneto inglês nº 1”:

Soneto inglês nº 1

*Quando a morte cerrar meus olhos duros
– Duros de tantos vãos padecimentos,
Que pensarão teus peitos imaturos
Da minha dor de todos os momentos?
Vejo-te agora alheia, e tão distante:
Mais que distante – isenta. E bem prevejo,
Desde já bem prevejo o exato instante
Em que de outro será não teu desejo,
Que o não terás, porém teu abandono,
Tua nudez! Um dia hei de ir embora
Adormecer no derradeiro sono.
Um dia chorarás... Que importa? Chora.
Então eu sentirei muito mais perto
De mim feliz, teu coração incerto.*

1940

(BANDEIRA, 2009, p. 151)

A organização do “Soneto inglês nº 1” exige alguns comentários. Embora o arranjo estrófico seja o mencionado por Bandeira no *Itinerário de Pasárgada* (abab cdcd efef gg) note-se que o soneto sugere

outro. Os quatro primeiros versos, de fato, sugerem um quarteto, mas Bandeira une pelo *enjambement* os versos daquele que seria o segundo e os três primeiros versos do que seria o terceiro quarteto. Isso pode ser observado no fato de que o leitor fica como que em suspenso após o oitavo verso e o encadeamento entre os versos tende a se alongar além da dinâmica sugerida pela forma e pela própria estruturação da primeira estrofe. Desse modo, ao invés do dístico final, temos um terceto conclusivo. É como se o poeta, neste primeiro soneto inglês, hesitasse ao configurar a forma, que acaba por ficar, em certo sentido, a meio caminho entre a forma italiana e a inglesa.

Quanto à situação construída no poema, nota-se que a relação entre o eu e a amada não é de identidade e complementação, mas de desencontro e frustração: a mulher mostra-se volúvel e indiferente aos sentimentos do sujeito lírico que sofre, por isso, de modo vão. A desforra do Eu, simbólica, advém de duas considerações feitas por ele: 1) tanto a volubilidade quanto a isenção da mulher não se dirigem propriamente ao sujeito lírico, mas surgem como uma espécie de incapacidade de amar, de desejar com alguma assertividade por parte da mulher; 2) quando o Eu morrer, o choro da mulher não mais importará, mas, ao menos nesse momento, ele a sentirá mais perto dele. Assim, a volubilidade e a indiferença da mulher encontram na impassibilidade final do Eu seu complemento: ambos destituídos de desejo hão de encontrar-se, ainda que de modo negativo, na morte do sujeito, quando o choro da amada, embora sem comovê-lo, fará com que ele sinta “mais perto de [si] feliz, [o] coração incerto” dessa mulher. O amor surge como desencontro e o poema enfatiza o falhado e a frustração, base da agressividade contida que imanta todo o soneto.

A série se encerra com aquele que é uma das grandes realizações da lírica bandeiriana:

Soneto Inglês no. 2

¹ *Aceitar o castigo imerecido,*

² *Não por fraqueza, mas por altivez.*

³ *No tormento mais fundo o teu gemido*

⁴ *Trocar num grito de ódio a quem o fez.*

⁵ *As delícias da carne e pensamento*

⁶ *Com que o instinto da espécie nos engana*

⁷ *Sobpor ao gênero sentimento*

⁸ *De uma afeição mais simplesmente humana.*

⁹ *Não tremer de esperança nem de espanto.*

¹⁰ *Nada pedir nem desejar, senão*

¹¹ *A coragem de ser um novo santo*

¹² *Sem fê num mundo além do mundo. E então,*

¹³ *Morrer sem uma lágrima, que a vida*

¹⁴ *Não vale a pena e a dor de ser vivida.*

(BANDEIRA, 2009, p. 151)

O “Soneto inglês nº 2” é uma realização peculiar. Primeiramente, salta à vista sua qualidade literária. O próprio sentimentalismo é aqui de outra natureza. Nos anteriores, a intensidade e certo tom agressivo convivem com algo mais convencional, que, se não lhes determina a expressão, produz certa oscilação na composição, como a revelar um esforço, um desconforto não inteiramente superado. Em comparação, o segundo dos sonetos ingleses é mais fluido, com os três quartetos e o dístico final cuidadosamente estruturados, mas com ares de espontaneidade, o que lhe garante um arranjo mais harmônico, ainda que tenso e raivoso. Não se trata, por certo, da decantada espontaneidade de alguns dos mais conhecidos poemas de Bandeira, mas de certa naturalidade vinda da firmeza, da pontual convicção de quem sabe o que diz e como quer dizer: um poema intenso e sem afetação, dolorido sem escorregar para a lamentação, altivo, vigoroso.

É, ao mesmo tempo, um caso particular na produção de Bandeira e um dos poemas centrais de sua lírica.

No que se refere à estruturação dos versos, predomina a bipartição do decassílabo, com emprego do heroico (com exceção dos versos 8, 10 e 12, nos quais o poeta emprega o sáfico), que, no contexto, enfatiza os choques e contrachocos entre sujeito e o outro ou o mundo/vida, com ênfase posta nos termos: *castigo* e *imerecido*; *fraqueza* e *altivez*; *fundo* e *gemido*; *ódio* e *fez*; *carne* e *pensamento*; *espécie* e *engana*; *generoso* e *sentimento*; *esperança* e *espanto*; *ser* e *santo*; *lágrima* e *vida*; *dor* e *vivida*.

No geral, o poema expressa, assim como os outros dois sonetos da série, certo estoicismo imanente que visa à afirmação individual, em que o sujeito, em seu desejo de integridade (vibrante, mas precário), posta-se diante da vida como desafio a tudo o que nela implica afetação, pose, amenização ou conciliação.

O verso final, um belo “fecho de ouro”, sintetiza uma *visão de mundo* bastante cara a Bandeira, “um dos espíritos mais trágicos que jamais habitaram a poesia brasileira” (IVO, 1955, p. 55). A esse respeito, ao analisar a estrofe a seguir do poema “Água forte”,

*No escuro recesso
As fontes da vida
A sangrar inúteis
Por duas feridas*

(BANDEIRA, 2009, p. 152)

Lêdo Ivo argumenta:

A estrofe liga-se a mais de um instante lírico de Manuel Bandeira, casando-se com todos aqueles em que o cantor reflete a sua particular concepção de existência: a de que a vida não vale a pena e a dor de ser vivida (IVO, 1955, p. 56)

O crítico menciona, como outros instantes líricos em que essa concepção de existência encontra expressão, “Momento num café”, citando os versos: “... que a vida é uma agitação feroz e sem finalidade / Que a vida é traição”, e “A morte absoluta”: “Morrer sem deixar porventura uma alma errante... / A caminho do céu? / Mas que céu pode satisfazer teu sonho de céu?”, para então concluir: “Sem dúvida, Pasárgada é menos matinal do que se imagina, e em seu chão existem abismos e sombras que denunciam um drama em que há decênios se debate o poeta” (IVO, 1955, p. 57).

A seu modo, o “Soneto inglês nº 2” antecipa também os quatro poemas que Bandeira, em *Estrela da tarde*, enfeixou sob o título de *Preparação para a morte* e que Stefan Baciú (1966, p. 19), num estudo literário-biográfico intitulado *Manuel Bandeira de corpo inteiro*, afirma constituírem “o *Weltanshauung* de Bandeira”. Entre eles, cabe citar o poema que dá nome à série:

Preparação para a morte

A vida é um milagre.

Cada flor,

Com sua forma, sua cor, seu aroma,

Cada flor é um milagre.

Cada pássaro,

Com sua plumagem, seu voo, seu canto,

Cada pássaro é um milagre.

O espaço, infinito,

O espaço é um milagre.

O tempo, infinito,

O tempo é um milagre.

A memória é um milagre.

A consciência é um milagre.

Tudo é milagre.

Tudo, menos a morte.

– Bendita a morte, que é o fim de todos os milagres.

(BANDEIRA, 2009, p. 261)

Outro exemplo da recorrência dessas atitudes pode ser encontrada na crônica “O heroísmo de Carlito”, reunida em *Crônicas da província do Brasil*, na qual Bandeira, questionando certas interpretações desfavoráveis ao grande personagem de Chaplin, rebate:

Em vez de um fraco, de um pulha, de um inadaptável, posso eu interpretar Carlito como um herói. Carlito passa por todas as misérias sem lágrimas nem queixas. Não é força isso? Não perde a bondade apesar de todas as experiências, e no meio das maiores privações acha um jeito de amparar a outras criaturas em aperto. Isto é pulhice? Aceita com estoicismo as piores situações, dorme onde é possível ou não dorme, come sola de sapato cozida como se se tratasse de alguma língua do Rio Grande. É um inadaptável? (BANDEIRA, 2006, p. 221).

Voltando ao “Soneto inglês nº 2”, note-se que a afirmação de que “a vida não vale a pena e a dor de ser vivida” não implica, como poderia se pressupor, em desistência. Bandeira parece caminhar próximo a uma formulação célebre de Freud: “suportar a vida continua a ser o primeiro dever dos vivos”²⁰. Não se trata, assim, de caminhar na direção do vazio existencial, mas de uma afirmação de descontentamento e agressividade contra os desencontros e frustrações da vida. Não é esta, por certo, a atitude que predomina na parte mais conhecida da produção do poeta, mas também não se trata de algo pontual, sem grande impacto no conjunto, ao contrário. De fato, trata-se de uma recorrência importante que se pode verificar sobretudo naqueles poemas em que deparamos a expressão da vida como “perene frustração”²¹, raiz da agressividade que

²⁰ Em “Considerações atuais sobre a guerra e a morte”, texto escrito em 1915 (FREUD, 2011, p. 182).

²¹ A expressão é de José Guilherme Merquior: “Bandeira sempre cantou os prazeres mais simples como *quimera fugidia*; e sempre viveu a renúncia e o recolhimento dolorosos como *estados naturais*” (MERQUIOR, 1990, p. 284), condição que estaria concentrada no “*leitmotiv* bandeiriano” da “perene frustração” (MERQUIOR, 1990, p. 286). Antonio

reponha em todo o lirismo de Bandeira²².

Assim, o que se pretende destacar é a recorrência e a relativa centralidade desse ponto de vista na produção de Bandeira. Relativa porque a obra do poeta não possui um único centro de gravidade, mas algumas centralidades que se associam, ora se contradizendo, ora se complementando. E a que estamos discutindo difere fundamentalmente daquela em que o poeta sente chegar “ao apaziguamento” das suas insatisfações e das suas “revoltas pela descoberta de ter dado à angústia de muitos uma palavra fraterna” (BANDEIRA, 1966, p. 139).

Em suma, nos sonetos ingleses (assim como no “Soneto italiano”) não há consolo ou apaziguamento ou “humildade fraterna”. O movimento é outro. Não é conforto o que se oferece, mas tampouco é desespero. É uma versão do “sentimentalismo depurado” alcançado pelo poeta, em que a ternura é suplantada pela

Candido e Gilda de Melo e Souza, na “Introdução” à *Estrela da vida inteira*, também enfatizam a frustração na bela análise que fazem da “Canção das duas Índias”: “O pungente sentimento de frustração é, aliás, um de seus [de Bandeira] temas obsessivos, podendo afetar as formas mais diversas e dar origem inclusive ao tema da evasão, de que ‘Vou-me embora pra Pasárgada’ é o exemplo clássico.” (CANDIDO; MELO E SOUZA, p. 12).

²² A recorrência da frustração, num primeiro momento, pode ser associada ao longo período de convalescença da tuberculose, mas também pode ser vista como um sentimento social, ligado, por sua vez, à derrocada do poder das famílias tradicionais e de certas relações sociais experimentadas com força crescente em função dos diversos momentos de modernização da economia brasileira que, em si mesmos, são fontes de frustração na medida em que se realizavam (e se realizam) de forma violenta e desigual, adiando sucessiva e indefinidamente as promessas de uma sociedade mais igualitária e democrática. Bandeira era um sujeito urbano, solitário e moderno e, ao mesmo tempo, um aristocrata por herança familiar. Esta discussão será desenvolvida em outro ensaio, mas pode ser encontrada, em boa parte, em minha tese de doutorado: FLORES JR., W. J. *Ambivalências em Pasárgada: a poesia de Manuel Bandeira em suas tensões*. 2013. 283 f. Tese (Doutorado em Ciência da Literatura) – Faculdade de Letras, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

altivez, agressividade e frustração. É marca de uma obra que não se reduz a algumas poucas linhas de força, atitudes ou temas e permanece aberta, como desafio e convite, a quem dela se aproximar.

Referências

BACIU, Stefan. **Manuel Bandeira de corpo inteiro**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1966.

BALAKIAN, Anna. **Simbolismo**. São Paulo: Perspectiva, 2007.

BANDEIRA, Manuel. **Crônicas da província do Brasil**. São Paulo: Cosac Naify, 2006.

_____. **Itinerário de Pasárgada**. 3.ed. Rio de Janeiro: Editora do Autor, 1966.

_____. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 2009.

CANDIDO, Antonio. **O estudo analítico do poema**. 5. ed. São Paulo: Humanitas, 2006.

_____; MELLO E SOUZA, Gilda. Introdução. In BANDEIRA, Manuel. **Estrela da vida inteira**. 25. ed. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1993. p. 3-17.

CARPEAUX, Otto M. Última canção – vasto mundo; Bandeira. In: _____. **Ensaio reunidos: 1942-1978**. Rio de Janeiro: UniverCidade; Topbooks, 1999. (Vol. I; p. 429-438; p. 663-664).

FREUD, Sigmund. Considerações atuais sobre a guerra e a morte. In: _____. **Introdução ao narcisismo, Ensaio de metapsicologia e outros textos (1914-1916)**: Obras completas Vol. 12. Tradução de Paulo César de Souza. São Paulo: Companhia das Letras, 2010. p. 156-184.

IVO, Lêdo. **O preto no branco**: exegese de um poema de Manuel Bandeira. Rio de Janeiro: Livraria São José, 1953.

MERQUIOR, José G. O modernismo e três de seus poetas; Comportamento da musa: a poesia desde 22. In: **Crítica**: 1964-1989. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990. p. 261-298.

DANTE MILANO: AS ÁGUAS TENEBROSAS NOS “SONETOS PENSATIVOS”

Dante Milano: gloomy waters in “Sonetos pensativos”

Sérgio Fuzeira Martagão Gesteira
UFRJ
martagaogesteira@uol.com.br

Rafael da Silva Mendes
UFRJ
rafazmendes@gmail.com

RESUMO: Dante Milano é um poeta brasileiro do século XX pouco conhecido do grande público, mas de admirável qualidade literária e lirismo reflexivo. Neste trabalho, à luz da obra *A água e os sonhos*, do filósofo francês Gaston Bachelard, propomos uma leitura crítica de três poemas da seção “Sonetos pensativos” da *Obra reunida* do autor, publicada em 2004 pela ABL, organizado pelo Prof. Sérgio Martagão Gesteira. A partir da “psicologia da água” como elemento cósmico engendrador de uma poética própria, investigamos os sonetos “A fonte”, “Passagem do Aqueronte” e “O naufrago”. Temos, assim, a intenção de verificar a relação entre a forma poética e o seu conteúdo em cada caso, observando as variações de tom sugeridas pelas diversas “feições psicológicas” das águas – sempre com aspecto sombrio e fúnebre, nesta poesia.

Palavras-chave: Dante Milano. Gaston Bachelard. Poética da água. Soneto.

ABSTRACT: Dante Milano is a twentieth century Brazilian poet. Though not very well-known as yet, his is a thoughtful lyricism and an oeuvre of admirable literary quality. In this paper, guided/inspired by “A água e os sonhos,” a work by the French philosopher Gaston Bachelard, we propose a critical reading of three poems from “Sonetos pensativos,” part of Milano’s “Obra reunida”, organized by Prof. Sérgio Martagão Gesteira, published in 2004 by ABL. Premised on the psychology of water as a cosmic element that creates its own poetics, we analyze the sonnets: “A fonte”, “Passagem do Aqueronte” and “O naufrago”. Our aim is to investigate in each case the relationship between the poetic form and its content, highlighting the tone variations suggested by the distinct “psychological features” of water – always bearing a gloomy and funeral aspect in this poetry.

Keywords: Dante Milano. Gaston Bachelard. Poetics of water. Sonnet.

1. Introdução

Apesar da publicação tardia das suas *Poesias* (1948), Dante Milano publicou poemas esparsos desde 1920. Tendo em vista este dado cronológico, o poeta é frequentemente referido como adepto do movimento modernista brasileiro, apesar de ser, de fato, um representante daquelas “formações poéticas bastante alheias ou até hostis ao modernismo central”, como afirma José Guilherme Merquior em “Comportamento da musa: a poesia desde 22” (1990, p. 316). Neste ensaio, o crítico agrega Milano a poetas como Cecília Meireles, Augusto Frederico Schmidt, Henriqueta Lisboa e Jorge de Lima, enquanto figuras marginais em relação à tradição da contratradução que se estabelecia nos anos de 1920.

Tratando de outros poetas, como Ribeiro Couto e Mário Quintana, Merquior defende a tese de que “o despotismo do cânon de vanguarda em nossa estética literária oficial – e oficialmente ensinada – tem inibido bastante a apreciação dessa corrente intimista” (MERQUIOR, 1990, p. 310). Ainda que Milano não possa ser reconhecido nesta vertente, o juízo se aplica também a ele. Milano traz em sua obra uma carga considerável de subjetividade, diluída, porém, em doses de lirismo “objetivo”, “reflexivo” ou “filosófico”, como coloca Merquior ao referir-se ao conceito da “desegoização da voz lírica”, cunhado por Hugo Friedrich. Esta tendência concomitantemente “objetivante” o mantém, ainda, em certa medida, atrelado à tradição moderna – sem que se desconsiderem suas tendências classicizantes, expressivamente evidenciadas por Ivan Junqueira em diversos estudos e entrevistas.

Ainda segundo Merquior, porém, à medida que a “musa” se distancia de 22, a “erosão vanguardista vai possibilitando algumas perspectivas de revisão crítica até mesmo de nossa poesia ‘modernista’

não moderna” (MERQUIOR, 1999, p. 311). Nisto se enquadra, enfim, esta proposta de retorno à poesia um tanto moderna, mas outro tanto clássica, conforme explicitaremos mais adiante, que nos oferece Dante Milano.

2. “Sonetos pensativos”

Milano é poeta de um só livro, publicado em 1948, ao qual se seguiu uma série de reedições, em 1958, 1971, 1979 e 1994. A cada uma delas, em maioria, o poeta acrescia novas composições. Deste modo, todo novo livro de Dante era sempre sua obra poética completa²³, culminando na publicação do volume *Obra reunida* (2004).

“Sonetos pensativos” compreende uma das partes de *Poesias*, acrescida à segunda edição da obra. É o soneto, de fato, um desses indícios classicizantes da obra milaniana. Ainda que diversos poetas modernos tenham se reconciliado com as formas fixas no decorrer das décadas posteriores ao advento do primeiro momento modernista – e com louvor, como Drummond e Bandeira, sendo que este último já o fazia desde suas primeiras composições, anteriores a 22 –, ou que, mais contemporaneamente, partir de formas fixas (para desmantelá-las) tenha se tornado uma atitude moderníssima, como em José Paulo Paes (cf. “Meio soneto”) ou Paulo Henriques Britto (cf. “Até segunda ordem”), Dante Milano trabalhou muito com métrica regular e esquemas rítmicos bastante rígidos, em concomitância com o verso livre. Era, sobretudo, exímio sonetista, cultivando a forma, inclusive, durante o período da mais eufórica desconstrução formal. Em seus sonetos, porém, se observa o “lirismo objetivo” a que se referia Merquior, e ainda a “idealidade vazia” sobre a qual versou Hugo

²³ A edição de 1979 reúne a poesia e a prosa do autor.

Friedrich na *Estrutura da lírica moderna*, como verificaremos no *corpus* selecionado.

Interessa ainda observar o próprio título da referida seção de Poesias, “Sonetos pensativos”, considerando que Dante realizava o que Sérgio Buarque de Holanda batizou uma poética do “pensamento emocionado”, expressão retomada e corroborada por Ivan Junqueira, ou extremamente meditativa. O primeiro desta leva de sonetos, “Divagações”, já explicita tal postura. O vocábulo em si, que nomeia o poema, abriga certa carga de ambivalência dinâmica, tendo em vista que uma divagação não se refere a uma reflexão profundamente absorta, admitindo certo descompromisso intelectual, bem como não resvala para o sentimentalismo puro ou derramado. Isto “não significa que sua expressão haja renunciado à emoção. Quem nele sente, porém, é o pensamento” (JUNQUEIRA, 2004, p. xxii).

3. As águas tenebrosas

Do segmento citado acima, constituído por dez poemas, destacamos três, que irão compor o *corpus* sobre o qual se deterão estas ponderações. “A fonte”, “Passagem do Aqueronte” e “O naufrago” são composições que guardam certas peculiaridades comuns. A mais evidente é o fato de todos estarem envoltos por uma atmosfera aquosa – as águas da fonte, do rio e do mar. Estas águas são, mais do que simples ambiência ou assunto, motivos de profunda reflexão e índices metafóricos de grandes dramas da alma humana.

Os três poemas se erigem sobre uma obscuridade fúnebre e desesperançosa – mas não desesperada; comedida – muito cara a Milano, verificável em grande parte de sua obra. A água, enquanto elemento simbólico, entra em perfeita consonância com esta atmosfera.

Suscitando a potência lírica das águas, Milano se aproxima da imaginação material e dinâmica como a defende Gaston Bachelard, provando que “a água torna-se pesada, entenebra-se, aprofunda-se, materializa-se” (BACHELARD, 1997, p. 22) de diferentes maneiras, conforme veremos nos poemas selecionados. Cada um deles nos permite explorar as significações das *águas dormentes*, das *águas correntes* e das *águas violentas*.

4. Os sonetos e os pensamentos

Feitas as reflexões preliminares acerca do nosso objeto de estudo, passaremos à leitura dos sonetos selecionados para compor o *corpus* deste trabalho. Apresentaremos cada composição na íntegra e a isto se seguirá sua consideração crítica.

4.1. “A fonte” e as águas dormentes

*Espelha-te na fonte de Narciso,
Olha bem para a forma de teu corpo,
Vê a tua figura refletida
E parecida com teu corpo morto.
Não és mais que uma sombra nua e fria,
Tremulamente aparecendo à tona
D'água, reflexo desmaiado, imagem
Afogada, boiando sobre uma onda.
Namora-te da tua formosura
E não tremas de ver no fundo espelho
Aquela verdadeira face tua,
Aparência sem luz, nulo fantasma,
Qual se estivesses morto. É o teu aquele
Sorriso que extasia a face da água.
(MILANO, 2004, p. 90).*

O primeiro soneto a ser aqui trabalhado já indicia um aspecto caro ao poeta e recorrente em sua obra: a presença mitológica de origem greco-latina como modelo arquetípico. Neste caso, o poeta recorre ao mito de Narciso, o homem que se apaixona pelo seu reflexo, o que resulta em sua própria ruína: a irresistível contemplação de si próprio no espelho d'água o leva ao afogamento.

Motivo para inúmeras expressões artísticas, tanto no âmbito literário quanto nas artes plásticas, como no *Retrato de Dorian Gray* de Oscar Wilde ou no *Narciso* de Caravaggio, este mito permanece no imaginário do ser humano ainda hoje, pois deita fundas raízes na psique humana. Dante Milano parece captar a essência da atitude autocontemplativa ao compor um soneto que apreende as reverberações sentimentais, sensoriais e intelectuais dela, submetidas ao juízo crítico do eu-lírico sobre seu interlocutor.

Segundo Gaston Bachelard,

Não foi um mero desejo de fácil mitologia, mas uma verdadeira presciência do papel psicológico das experiências naturais que determinou a psicanálise a marcar com o signo de Narciso o amor do homem por sua própria imagem, por esse rosto que se reflete numa água tranquila. Com efeito, o rosto humano é antes de tudo o instrumento que serve para seduzir (1997, p. 23).

Daí depreendemos alguns pontos norteadores de nossa leitura: a instauração do conceito psicanalítico de narcisismo, a precisão das águas tranquilas para que a situação autocontemplativa se estabeleça – o menor estremecimento distorce a imagem – e, por fim, a perigosa sedução das mesmas águas.

A despeito de toda a beleza, este elemento, “substância de vida, é também substância de morte para o devaneio ambivalente”

(BACHELARD, 1997, p. 75), e nisto reside o risco do mistério das águas dormentes. Bachelard as associa a uma célebre personagem do teatro inglês ao cunhar o “Complexo de Ofélia”, que define a morte irresistível, a “morte jovem e bela”, em alusão ao suicídio pela água que está em *Hamlet*. Como “as águas imóveis evocam os mortos porque as águas mortas são águas dormentes” (BACHELARD, 1997, p. 67), para que haja a autossedução de Narciso e o afogamento de Ofélia é preciso haver o límpido espelho d’água.

Quanto à interlocução não nomeada que o poema evoca, trata-se, na realidade, de um problema e uma solução a um só tempo. Não se sabe a quem se refere a segunda pessoa gramatical introduzida por “Espelha-te”, o que permite a esta voz estar se dirigindo a qualquer um: ao leitor hipotético, ao próprio eu-lírico, em atitude coerentemente reflexiva, ou a todo o mundo: todos os homens e toda a existência. Bachelard também corrobora a hipótese, ao fazer a seguinte ressalva ao narcisismo, que pode soar estritamente egocêntrico:

Mas Narciso, na fonte, não está entregue somente à contemplação de si mesmo. Sua própria imagem é o centro de um mundo. Com Narciso, para Narciso, é toda a floresta que se mira, todo o céu que vem tomar consciência de sua grandiosa imagem. [...] Um narcisismo cósmico [...] continua, pois, com toda naturalidade, o narcisismo egoísta (BACHELARD, 1997, pp. 26-7 - grifos nossos).

Também a isto se relaciona o conceito de “idealidade vazia” apresentado por Hugo Friedrich em *Estrutura da lírica moderna*, a partir da leitura da poesia de Charles Baudelaire, então referido como “o poeta da modernidade” – de quem Dante Milano foi tradutor e cujos poemas conhecia de cor.

A experiência autocontemplativa, tanto no soneto milaniano quanto ainda na interpretação bachelardiana do mito, assume caráter transcendental. Para Bachelard, é algo expansivo, de modo que

O espelho da fonte é, pois, motivo para uma imaginação aberta. O reflexo um tanto vago, um tanto pálido, sugere uma idealização. Diante da água que lhe reflete a imagem, Narciso sente que sua beleza continua, que ela não está concluída, que é preciso concluí-la (BACHELARD, 1997, p. 24 - grifos do autor).

Mas em que plano se daria esta conclusão? A questão é análoga à que Friedrich coloca: “Ela usa conceitos como ‘ardente espiritualidade’, ‘ideal’, ‘ascensão’. Mas ascensão aonde?” (FRIEDRICH, 1978, p. 47). Disto, o crítico conclui que, na lírica moderna, a partir de Baudelaire,

não se fala de Deus. [...] A meta de ascensão não só está distante, como vazia, uma idealidade sem conteúdo. Esta é um simples polo de tensão, hiperbolicamente ambicionado, mas jamais atingido (FRIEDRICH, 1978, p. 48).

De maneira semelhante, no soneto milaniano em apreço, há uma tensão ascensional. Olhar a face da água é transcender; é olhar a face da morte. Assim, o poeta preenche o vazio, mas, de fato, não com uma figura divinal, mas com a própria profundidade misteriosa e letal das águas.

Significativo desde o título, “A fonte” aponta para o caráter seminal do elemento aquático, para o dinamismo cíclico da existência, de modo que se possa encontrar o princípio da vida no vislumbre da morte, e para o arquétipo mitológico, princípio mítico de toda uma tradição autocontemplativa; o culto da vaidade. Há, neste soneto, certa

velada prescrição moral; um aviso de perigo velado em discurso imperativo. Assim se apresenta o juízo crítico da postura autocontemplativa já aludido por nós anteriormente. Vejamos o ameaçador e sombrio primeiro quarteto:

*Espelha-te na fonte de Narciso,
Olha bem para a forma de teu corpo,
Vê a tua figura refletida
E parecida com teu corpo morto.*

O imperativo aí flutua entre o conselho irônico e a ordem penitente, instauradora do terrível castigo, ao mesmo tempo em que é crítica da atitude narcisista. Fica explícito, no segundo verso, que o que se vê é a forma do corpo e não o corpo, estabelecendo a distinção entre realidade e representação. Isto se reafirma nas expressões “figura refletida” e “parecida com teu corpo”, e ainda nas repetições, em sugestão de espelhamento: no estrato fônico das aliterações de “figura refletida” e na reincidência de “teu corpo”. É sutil a diferença: “a forma de teu corpo” se parece “com teu corpo”, mas “teu corpo morto”, ou seja, mais do que representação do real, é representação transcendente e fúnebre. Enquanto “corpo” é já possível sinônimo para “cadáver”, a expressão “corpo morto” potencializa esta imagem.

A segunda quadra sugere o apequenamento deste suposto interlocutor:

*Não és mais que uma sombra nua e fria,
Tremulamente aparecendo à tona
D’água, reflexo desmaiado, imagem
Afogada, boiando sobre uma onda.*

Estabelecer, agora, a identidade entre o reflexo e o real significa o rebaixamento do ser real; como uma punição moral pela adoração da imagem. Se se pretende enamorar por um simulacro de si mesmo, pois que se torne o próprio, mas que se aceite o ônus de ser simulacro, com todas as suas conseqüentes carências: ser apenas “sombra nua e fria”; ter aspecto “desmaiado”; ser uma “imagem / afogada, boiando sobre uma onda” – como se fosse propriamente um cadáver abandonado à fonte. A água torna-se, então, barreira para o mundo real, ao qual este ser não mais pertence. Em “tremulamente aparecendo à tona”, está representada, isomorficamente, o repentino desejo de insurgir-se contra a linha d’água e superá-la. Corrobora esta hipótese a presença do *enjambement* que leva o verso a se concluir, sintática e semanticamente, apenas no verso seguinte, em transbordamento incontível. Reforçando ainda as tremulações das águas, tremulam também as rimas; em toda a composição, estas são toantes e alternadas. O esquema, porém, se quebra nesta estrofe, cujos primeiro e terceiro versos não rimam entre si.

*Namora-te da tua formosura
E não tremas de ver no fundo espelho
Aquela verdadeira face tua,
Aparência sem luz, nulo fantasma,
Qual se estivesses morto. É o teu aquele
Sorriso que extasia a face da água.*

Os tercetos explicitam o castigo; enamorar-se da própria imagem é, de fato, ver no “fundo espelho”, na profundidade obscura das águas dormentes, “aquela verdadeira face tua”: uma face turva, disforme, aparência morta. A vida real não está no reflexo do corpo e não deve ser procurada nele, mas no próprio corpo, portanto. Nas águas, não há luz; nelas, reside a negação da vida; o “nulo fantasma”.

Ao contemplar a morte, o ser é por ela contemplado de volta, e a face da água lhe sorri sinistramente. Através da relação de identidade

preestabelecida, porém, isto significa tanto o ser sorrir de si para si mesmo quanto a morte sorrir de si para si mesma: o movimento narcisista é duplicado e reversível. Assim, o sorriso da morte gera o do ser “vivente”, que, por sua vez, comove e revolve a face da fonte de Narciso – que então é tenebrosamente outra e a mesma face.

4.2. “Passagem do Aqueronte” e as águas correntes

*A barca negra sob a ventania
E o barqueiro gritando: “Ide, malvados,
Esconder vossos crimes e pecados
Na treva onde jamais desponta o dia!”
E os mortos em confusa gritaria,
Retorcendo os pescoços esticados,
Os olhos sem visões e revirados...
Habitado aos horrores, ele ria,
Entre ondas de cadáveres, batendo
Uns contra os outros, num marulho horrendo...
E bradava, cruel: “Destino justo!”,
Sem indagar origens nem motivos.
E ria na hora do terrível susto,
Pensando, não nos mortos, mas nos vivos...
(MILANO, 2004, p. 96).*

Tendo explicitado e aplicado o narcisismo e o Complexo de Ofélia ao soneto anterior, é forçoso, agora, expor outro conceito bachelardiano: o Complexo de Caronte. Segundo este,

a função de um simples barqueiro, quando encontra seu lugar numa obra literária, é quase fatalmente tocada pelo simbolismo de Caronte. Por mais que atravesse um simples rio, ele traz o símbolo de um além. O barqueiro é guardião de um mistério (BACHELARD, 1997, pp. 80-1).

Milano, para compor seu poema, e Bachelard, sua teoria, retomam novamente uma mesma figura mitológica arquetípica, o barqueiro do

rio Aqueronte, o rio dos mortos, cuja função era transportar os mortos ao mundo inferior. Ainda que não nomeie o barqueiro, Milano nomeia o rio. Isto contribui para a formação de uma aura de vagueza espectral, turva, em torno do barqueiro, enquanto a situação da travessia se mantém clara e límpida. E é mesmo o que deve estar em evidência, afinal, o assunto do poema não é nem barqueiro nem rio, mas o ato de atravessá-lo.

Ainda que este rio não fosse o Aqueronte, levaria, também, ao outro mundo, pois todos os rios possuem esta potência místico-simbólica e transcendente, desde o instante do embarque para a partida:

A Morte é uma viagem e a viagem é uma morte. "Partir é morrer um pouco." Morrer é verdadeiramente partir, e só se parte bem, corajosamente, nitidamente, quando se segue o fluir da água, a corrente do largo rio. Todos os rios desembocam no Rio dos mortos. Apenas essa morte é fabulosa. Apenas essa partida é uma aventura (BACHELARD, 1997, p. 77).

A aventura da morte nas águas correntes está presente no soneto de Milano, mas é evidente a desventura.

*A barca negra sob a ventania
E o barqueiro gritando: "Ide, malvados,
Esconder vossos crimes e pecados
Na treva onde jamais desponta o dia!"*

Não há aí um navegador lançando-se destemido ao rio ou ao mar, tão direta que é a referência mítica, mas sim o drama trágico da travessia do último rio: toda uma atmosfera sombria e apocalíptica se tece em torno dessa ideia, atrelada a um tom profético.

*E os mortos em confusa gritaria,
Retorcendo os pescoços esticados,
Os olhos sem visões e revirados...
Habitado aos horrores, ele ria,*

O barqueiro, então, é mais que mero atravessador de almas, contribuindo para a realização do espetáculo da condenação eterna; é um personagem ativo, com ares demoníacos. Compõe a cena, de aspecto quase teatral, o coro dos lamentos desesperados dos mortos. Seus corpos se contorcem em agonia horrenda. Diferente da tensão vida-e-morte que residia nos olhos de Narciso, nos olhos dos condenados não há mais brilho; não há visão, pois a lei dos portões infernais é incontornável e inapelável conforme nos recorda o Dante Alighieri de “Lasciate ogni speranza, voi ch’entrate”.

*Entre ondas de cadáveres, batendo
Uns contra os outros, num marulho horrendo...
E bradava, cruel: “Destino justo!”,*

A construção teatral da cena é cuidadosamente trabalhada por Milano, e esse caráter dramático entra em confluência com a composição do poema, considerando que um espetáculo teatral se compõe de ações, bem como a uma ação se refere o soneto. Entremeadas às vozes e às ações, portanto, surgem, a todo instante, dados indicativos do cenário.

*Sem indagar origens nem motivos.
E ria na hora do terrível susto,
Pensando, não nos mortos, mas nos vivos...*

Em última instância, a respeito de “Passagem do Aqueronte”, importa atentar para os risos e juízos de Caronte. Apesar da matriz greco-latina do mito, coexiste nele uma moral de base cristã, segundo a

qual todo homem é pecador e deve penitência. Assim, torna-se compreensível que o barqueiro não indague “origens nem motivos” e considere que todos estes mortos que agonizam padecem um mesmo “Destino justo”. Bachelard ratifica esta integração das bases mítico-alegóricas afirmando que “se o peso que sobrecarrega a barca é tão grande, é porque as almas são culpadas. A barca de Caronte vai sempre aos infernos. Não existe barqueiro da ventura” (BACHELARD, 1997, p. 82). O guia dos mortos tem, portanto, autoridade sobre os crimes e as culpas daqueles que transporta – e é certo: não há mais, para eles, qualquer esperança.

O descompasso irônico de suas atitudes pilhéricas em relação ao destino e ao desespero dos mortos ressalta o caráter transcendente, superior deste barqueiro. Ele não apenas não está sujeito ao mesmo fim como não se importa com o sofrimento dos embarcados – diverte-se com isso.

Ao fim do poema, nos deparamos outra vez com questões semelhantes às de Hugo Friedrich a respeito do poema “Elévation”:

Em Baudelaire, a chegada é apenas uma possibilidade que, embora conhecida, não lhe será concedida pessoalmente [...]. De modo vago, fala-se de “poção divina”, da “profunda imensidade”, dos “espaços límpidos”. Não se fala de Deus. Tampouco ficamos sabendo qual seria a linguagem das flores e das coisas que aí se chegaria a compreender (FRIEDRICH, 1978, p. 48).

A mesma vagueza, em Milano, envolve a “hora do terrível susto”. Não se dá ao leitor saber que momento fatal é este; que susto é este. O fim da travessia? E, então, o que há além? E ainda: se o barqueiro se ri “pensando, não nos mortos, mas nos vivos”, esse é outro riso; não pelo destino com que se deparam os condenados, mas pela sina inescapável de todos os viventes e sua condição insuspeita. A graça, para Caronte,

é justamente essa ignorância – o próprio vazio, para os homens, desta idealidade à qual nunca terão acesso, senão quando não mais houver esperança e for imperativo deparar-se com ela.

4.3. “O naufrago” e as águas violentas

*Gestos inúteis que não deixam traços
Faço, e as ondas me afogam no seu seio.
Uma parece que me parte ao meio,
Outra parece que me arranca os braços.
Sinto o corpo quebrado de cansaços,
E num exausto, sufocado anseio,
Sem ter a que amparar-me, cambaleio,
Sem ter onde pisar, falseio os passos.
Minha tristeza mede-se por léguas
Que venço, não em terra, mas nadando
No caminho do mar que não dá trêguas,
Batendo-me de peito contra mágoas,
Sófrego, trôpego, gesticulando,
Como um naufrago em vão se agarra às águas...
(MILANO, 2004, p. 97).*

Estas novas águas – violentas – impõem nova reflexão sobre as manifestações do elemento líquido. Aqui, temos o embate físico direto do corpo contra a água, o que exige do ser que a enfrenta também uma nova postura, uma coragem.

É isto a morte como a enfrentam os marinheiros e os heróis do mar. Atiram-se às águas revoltas e aos mistérios velados por elas. A luta contra o mar tem raiz na aventura corajosa da navegação:

Para enfrentar a navegação, é preciso que haja interesses poderosos. Ora, os verdadeiros interesses poderosos são os interesses quiméricos. São os interesses que sonhamos, e não os que calculamos. São os interesses fabulosos. O herói do mar

é um herói da morte. O primeiro marujo é o primeiro homem vivo que foi tão corajoso como um morto (BACHELARD, 1997, p. 76).

Evidenciando o perigo das águas violentas, o soneto de Dante Milano se intitula “O naufrago”; o marujo destituído de sua embarcação tentando sobreviver em meio à fúria aquática das forças naturais. “A água violenta é um dos primeiros esquemas da cólera universal. Por isso não há epopeia sem uma cena de tempestade.” (BACHELARD, 1979, p. 184). Dante não escreveu uma epopeia, mas um drama humano íntimo e universal, em que se circunscreve a imagem das águas violentas.

O poema se estrutura a partir de dois movimentos básicos e complementares: o primeiro se edifica em torno de imagens do confronto físico com o mar, e o segundo, do qual o primeiro é uma construção metafórica e no qual ainda penetra eventualmente, explicita o confronto do espírito consigo mesmo. À primeira parte, referem-se os quartetos, e à segunda, os tercetos, tal a minúcia organizacional das composições milanianas.

Examinemos, então, o movimento inicial:

*Gestos inúteis que não deixam traços
Faço, e as ondas me afogam no seu seio.
Uma parece que me parte ao meio,
Outra parece que me arranca os braços.
Sinto o corpo quebrado de cansaços,
E num exausto, sufocado anseio,
Sem ter a que amparar-me, cambaleio,
Sem ter onde pisar, falseio os passos.*

Observa-se que o soneto principia *in media res*, característica comum tanto às epopeias, reforçando o caráter “aventureiro” do texto, quanto aos sonhos, estabelecendo a atmosfera onírica. Em um mesmo

verso, o primeiro, o sujeito lírico afirma e reafirma a nulidade dos gestos, já instituindo uma aura aparentemente desesperançosa em torno do poema. Os três seguintes concentram o registro da dilaceração do corpo pelas ondas, brutalmente reforçado pela proeminência da recursividade do movimento das mesmas. Assim, temos “me afogam”, “me parte”, “me arranca”; soma-se a isto a sugestão anafórica em “Uma parece” e “Outra parece”. A despeito, porém, da inutilidade da resistência, esta é surpreendentemente empreendida, o que se exprime pelo *enjambement* que dá destaque ao verbo “Faço”, arremessado para o segundo verso.

Apresenta-se a seguir o resultado do ataque das águas violentas, explícita e expressamente avultando “o corpo” – que aparecera, na primeira estrofe, em representações metonímicas –, agora “quebrado de cansaços”. Apesar da exaustão e do sufocamento, o anseio ainda persevera. Adiante, os empecilhos e a certa resistência repetitiva das vagas estão expressos a partir de uma nova anáfora, a reiteração do signo da carência: “sem ter a que amparar-me”; “sem ter onde pisar”. Isto não impede o movimento, porém. Ainda que cambaleantes e falseados, o sujeito lírico procura dar seus passos; o anseio persevera.

Observemos, agora, como este falseamento dos passos estabelece a transição do primeiro para o segundo movimento do poema: é uma experiência humana relativamente comum, quando se dorme, sonhar que se está pisando em falso. O vazio inesperado sob o pé gera um sobressalto que, por vezes, devolve o sujeito ao estado consciente, ao mundo real. É isto que ocorre ao final da segunda quadra do soneto: após “falseio os passos”, passa-se ao segundo movimento, relacionado não mais ao **plano físico sonhado**, mas ao **plano espiritual vivenciado**. Quando o corpo para de sofrer em sonho, a alma começa/continua a sofrer em vida, o que evidencia a reversibilidade e a

interpenetração dinâmicas que há entre ambos os planos, contrários, em primeira instância.

O poema segue, então, para o segundo e derradeiro movimento:

*Minha tristeza mede-se por léguas
Que venço, não em terra, mas nadando
No caminho do mar que não dá tréguas,
Batendo-me de peito contra mágoas,
Sôfrego, trôpego, gesticulando,
Como um náufrago em vão se agarra às águas...*

O sujeito lírico passa agora a referir-se às suas inquietações, que têm lugar no plano real da existência, e o caráter onírico/simbólico das águas violentas é corroborado pelo estabelecimento da comparação explícita, no último verso, e implícita, ao longo das duas estrofes.

Nas palavras de Bachelard, o enfrentamento do mar revoltado é uma “façanha sonhada pela vontade, eis a experiência cantada pelos poetas da água violenta. Ela é feita menos de lembranças que de antecipações. A água violenta é um esquema de coragem.” (BACHELARD, 1997, p. 175). Soma-se a isto, afinal, que “para Dante Milano, a realidade da vida somente se *realiza*, enquanto floração fenomênica, na medida em que se *irrealiza*” (JUNQUEIRA, 2004, p. xxx). O desafio do sujeito lírico de “O náufrago” é, de fato, um sonho de superação das ondas infundáveis da agonia e da tristeza.

Se dissemos, anteriormente, que há neste poema uma “aura aparentemente desesperançosa”, e não nos espraíamos neste comentário, isto se deve ao fato de que esta falsa aparência somente se desvela ao se contemplar todas as partes, em conjunto, do todo do soneto. Torna-se, então, perceptível que “na exaltação das águas violentas, sadismo e masoquismo estão a princípio, como convém a uma natureza complexual, muito misturados” (BACHELARD, 1997, p. 175). Alternam-se, portanto, a todo tempo, o esmorecimento e o vigor,

e a mera reincidência contínua deste último é já indício da imortalidade da esperança, ainda que se faça presente de maneira muito sutil e se reitere frequentemente a inutilidade da resistência. É assim justificável que haja ainda no sujeito lírico a coragem de ir batendo-se “de peito contra mágoas”, nesta imagem física de quem se bate contra as águas.

A sutileza da esperança, já indiciada em alguns pontos no decorrer destas elucubrações, parece inverter-se em certos versos desta segunda parte, mas é apenas reforçada: “Minha tristeza mede-se por léguas/ Que venço, não em terra, mas nadando”. Há, aí, uma aparente certeza de se poder subjugar a tristeza, o que entraria em desacordo com o tom comedido do poema. O verbo “vencer” apresenta, entre suas acepções, o significado de “percorrer, ultrapassando; cobrir”, dizendo respeito a uma determinada distância espacial. Assim, o sujeito lírico não nos diz, aí, que “triumfa sobre sua tristeza, que se mede por léguas”; mas que “percorre, avança sobre as léguas de tristeza que possui”, não chegando necessariamente a sobrepujá-la, e o faz pela água e não por terra para aludir à dificuldade de locomoção imposta por este último elemento.

Uma série de obstáculos se coloca no poema, através do próprio discurso, mas também na expressividade do estrato fônico. A partir de “No caminho do mar”, ou seja, apresentado o itinerário, o fonema plosivo /t/ e os encontros consonantais /tr/ e /fr/, que, em certa medida, obstruem o fluir da leitura, invadem o texto, produzindo aliterações que estabelecem a conexão entre forma e sentido. Basta observarmos os vocábulos seguintes: “tréguas”, “batendo”, “peito”, “contra”, “sôfrego”, “trôpego”, “gesticulando”, “náufrago”. Já no último verso, “Como um náufrago em vão se agarra às águas...”, a própria forma reintroduz a esperança com a devida sutileza, afogada em desespero. Se o náufrago agarra-se às águas, o eu-lírico agarra-se aos fonemas fluentes e abertos que compõem “água”: /a/ e /g/. Reparemos como estes são recorrentes nos vocábulos “náufrago”, “agarra”, “às” e “água”.

Mesmo “sôfrego”, ainda que “trôpego”, o sujeito lírico segue “gesticulando”, inutilmente, “como um náufrago em vão se agarra às águas...”, sem mais a que se agarrar; sem vislumbre de salvação. Isto é mesmo a própria vida – que se vive sempre apesar dos apesares, sempre imperfeitamente – e também a própria morte – como a experienciam as almas do rio Aqueronte, sem escape à eternidade dos seus suplícios. Como indício isomórfico de todas as agruras infindáveis de que padece o homem, o soneto se encerra inconcluso, na vaga sugestão das reticências...

5. Considerações finais

Através das leituras destes três poemas, constantes da série “Sonetos pensativos”, cremos ter contemplado o que há de meditativo – em complexa e dinâmica integração com o emotivo – na poesia de Dante Milano. Ainda que não seja possível abarcar todas as nuances de uma poética partindo-se de *corpus* tão reduzido, selecionamos o que acreditamos ser, pelo menos, uma amostra bastante concentrada e consistente.

Para Ivan Junqueira, “é sobre esse tripé temático – a morte, o amor e o sonho – que se articula, basicamente, o discurso poético milaniano” (JUNQUEIRA, 2004, p. xxvii). Os sonetos “A fonte”, “Passagem do Aqueronte” e “O náufrago” não apenas se constroem em torno desses temas elementares para o poeta, como ainda realizam uma bem-sucedida integração entre os mesmos. Claro que nem todos os poemas abarcam todos os temas; porém, em macroperspectiva, conseguem dar conta dos três eixos. “A fonte” versa sobre o movimento autocontemplativo, que engendra um duplo devaneio: o enamorar-se pela própria imagem e morbidez ameaçadora do reflexo nas águas dormentes; “Passagem do Aqueronte” apresenta um vislumbre da

travessia mí(s)tica das águas correntes do rio dos mortos, guiada pela figura aterrorizante e obscura do barqueiro; em “O naufrago”, o risco de morte pelas águas violentas é o sonho que realiza, no plano corpóreo, os dramas do espírito.

Para realizar estas integrações, a potência imaginante da água, através desta amostra, confirma-se como artifício imprescindível à formulação de uma poética milanesa e revela-se perfeita congregadora dos matizes temáticos da obra, que é tão tenebrosa quanto reflexiva.

Referências

BACHELARD, G. **A água e os sonhos: ensaio sobre a imaginação da matéria**. Tradução de Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1997.

BRITTO, P. H. **Trovar claro**. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.

FRIEDRICH, H. **Estrutura da lírica moderna: da metade do século XIX a meados do século XX**. Tradução do texto por Marise M. Curioni; tradução das poesias por Dora F. da Silva. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

HOLANDA, S. B. de. Mar enxuto. In: **Cobra de vidro**. 2. ed. São Paulo: Perspectiva, 1978.

JUNQUEIRA, I. Dante Milano: o pensamento emocionado. In: MILANO, D. **Obra reunida**. (Organização de Sérgio Martagão Gesteira). Rio de Janeiro: ABL, 2004.

MERQUIOR, J. G. **Crítica 1964-1989**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1990.

MILANO, D. **Obra reunida**. (Organização de Sérgio Martagão Gesteira). Rio de Janeiro: ABL, 2004.

PAES, J. P. **Poesia completa**. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

FIOS DA TRAMA POÉTICA DE ADRIANO ESPÍNOLA

The poetic plot strands of Adriano Espínola

Antônio Donizeti Pires
UNESP/Araraquara – UnB
adpires@fclar.unesp. br

Resumo: Este ensaio pretende, na primeira parte, proceder a uma apresentação crítica da obra em progresso do poeta Adriano Espínola, inclusive levando em consideração a discussão atual sobre os caminhos da poesia brasileira contemporânea. O ensaio completa-se com uma segunda parte analítica de duas formas tradicionais caras ao poeta: o soneto e o haikai.

Palavras-chave: Poesia brasileira contemporânea. Crítica. Adriano Espínola. Soneto. Haikai.

ABSTRACT: This essay intends, in a first part, to undertake a critical presentation of the work in progress of the poet Adriano Espínola, including taking into account the current discussion on the ways of Brazilian contemporary poetry. The text is completed with a second analytical part of two traditional ways guys to the poet: the sonnet and the haiku.

Keywords: Brazilian contemporary poetry. Critical. Adriano Espínola. Sonnet. Haiku.

O poeta, a tradição e a fortuna: apresentação crítica

Adriano Espínola nasceu em 1952, em Fortaleza, mas vive no Rio de Janeiro. Formado em Letras, é doutor pela UFRJ com tese defendida sobre Gregório de Matos, recentemente publicada: *As artes de enganar*: uma análise das máscaras poéticas e biográficas de Gregório de Matos (Rio de Janeiro: Topbooks, 2000). Professor universitário, lecionou na UFC, na Université Stendhal Grenoble III (França) e na UFRJ. Como poeta, estreou em 1981 com *Fala, favela*, longo poema dramático-narrativo, de cunho social, concluído em

1979 (em homenagem aos moradores da favela José Bastos, de Fortaleza, despejados de seu *habitat*, em dezembro de 1978, pelo poder público e pela especulação imobiliária). Encenado entre 1980 e 1981, em Fortaleza, Mossoró e João Pessoa, o longo poema mereceu uma segunda edição em 1998 (bilingue português-francês, *Fala, favela / Voilà favela*, traduzido por Silvia Rouquier), com a seguinte observação do poeta: “Embora o poema tenha sido escrito em 1979 e publicado dois anos depois, a problemática social – a dos sem-teto e sem-terra –, que motivou a criação do texto, continua infelizmente atual no Brasil.” (ESPÍNOLA, 1998, p. 12).

Para além da questão social, que de um modo mais sutil perpassará a produção posterior de Espínola, já se vislumbra neste primeiro livro o universo caótico da cidade moderno-contemporânea, tema fundamental da poesia do cearense (de Fortaleza ao Rio de Janeiro; e destas a algumas cidades europeias e norte-americanas, como Paris e Nova York, mas com ancoragens necessárias em outras emblemáticas metrópoles brasileiras – São Paulo ou Salvador)²⁴. Por esta razão é que Domício Proença Filho, na antologia *Concerto a quatro vozes* (2006), o qualifica de “A voz da urbe”.

A produção poética de Espínola prossegue com *O lote clandestino* (1982; 2. ed. 2002, com substanciais modificações); *Trapézio* (1984); *Táxi* (1986) e *Metrô* (1993) – ambos, revistos em 1996, foram publicados juntos, em segunda edição, no volume *Em trânsito (Táxi/Metrô)*. Após, tem-se *Beira-sol* (1997), *Praia provisória* (2006) e a antologia pessoal *Escritos ao sol* (2015), além do instigante

²⁴ Segundo Pedro Lyra, em *Sincretismo: a poesia da Geração 60*, Adriano Espínola publicara em 1976, em Fortaleza (Ed. do A.), sob o pseudônimo de Pedro Gaia, o livro *Cidade*. Ainda que indisponível nas livrarias, bibliotecas e rede virtual de “sebos” brasileiros, tal primeiro livro (talvez renegado, pois jamais republicado pelo poeta) já no título corrobora seu interesse temático.

Malindrânia (2009), cujos textos em prosa (de estofado onírico-fantástico) o poeta nomeia de “(Relatos)”.

A pequena obra de Adriano Espínola (composta, até agora, de nove livros) tem merecido a atenção da crítica brasileira e estrangeira. Um de seus primeiros críticos, Wilson Martins, em *Pontos de vista 11* (19 e 26/2/1983), já saúda o poeta de *O lote clandestino*: “Não destaco esse volume por ser o pior, mas antes por ser um dos melhores na massa dos que se publicam” (MARTINS, 1995, p. 206). A apreciação do crítico continua pelos anos seguintes, acompanhando a produção do poeta: em 14/12/1996 (*Pontos de vista 14*), comenta *Em trânsito (Táxi/Metrô)*, colocando a poesia de ambos os livros sob a égide expressionista/futurista:

*[...] o que nos interessa no momento é estabelecer a genealogia estilística e mental de Adriano Espínola [...], cujo **expressionismo**, raro em nossa literatura [...], responde ao programa **futurista** de 1909: ‘a poesia deve ser uma sequência ininterrupta de imagens novas’ [...]; além disso, é preciso orquestrá-las ‘dispondo-as segundo um máximo de desordem’. [...] Adriano Espínola é o último rebento dessa família, menos temporão do que pareceria à primeira vista, não só pelo **vigor sugestivo dos seus versos**, mas também, em aparente paradoxo, como representante de uma **renovação literária** ainda mal percebida. (MARTINS, 2002, p. 314; aspas do autor; grifos meus).*

Os termos grifados evidenciam que o poeta, ainda vincado por certos “trejeitos marginais” no livro de 1982, amadurece consideravelmente nos dois subsequentes, agora definindo sua posição entre os renovadores da poesia brasileira dos anos 80/90. No texto seguinte, “Famílias de sensibilidade”, de 11/10/1997 (*Pontos de vista 14*), Martins apresenta *Beira-sol* e assim se reporta ao poeta Adriano Espínola:

[...] este último entrega-se às virtualidades expressivas dos jogos vocabulares e idiomáticos [...] Adriano Espínola, como se sabe, é o nome exponencial de sua geração, a geração que teve 20 anos na década de 70 e pôde **instintivamente** superar tanto o artifício neoclássico de 45 quanto os exercícios tipográficos do concretismo e o ‘protesto’ gratuito que se seguiu em reação previsível. É o homem para quem a substância da poesia é a língua, mundo de vogais e consoantes, veículo da aventura espiritual em que buscamos, e os poetas encontram, a chave das perguntas irrespondíveis. (MARTINS, 2002, p. 471-472; aspas do autor; grifo meu).

Enfim, Wilson Martins, em 10/2/2001 (*O ano literário 2000-2001*), chega a tecer ácidas críticas à tese de doutoramento de Espínola, cujas ideias sobre as máscaras poéticas de Gregório de Matos não endossa e com as quais não concorda em absoluto. Porém, como a tese doutoral de Espínola não está em discussão aqui, avancemos a partir dos anteriores postulados do crítico, cuja avaliação geral é importante porque enfatiza a maneira pela qual Espínola, nutrindo-se de várias tradições, mas ultrapassando-as (talvez não tão “instintivamente”, como quer o crítico), vem construindo sua poética bastante pessoal. É o que ressaltam, inclusive, os vários outros críticos brasileiros (Antônio Carlos Secchin, Glauco Ortolano, César Leal, Fernando Py, André Seffrin, Waly Salomão, Antonio Cicero...) e estrangeiros (Charles A. Perrone, Catherine Dumas, Elizabeth Lowe...), cujas apreciações o poeta, conscienciosamente, faz publicar nas “orelhas” e nas contracapas de seus livros (sem contar os prefácios – de um Eduardo Portella, por exemplo – e as “Notas de oficina – I e II”, que o poeta inseriu no volume *Em trânsito*), numa espécie de revivescência do “Poema-orelha” drummondiano, na abertura de *A vida passada a limpo* (1959): “Esta é a orelha do livro / por onde o poeta escuta / se dele falam mal / ou se o amam. / Uma orelha ou uma boca / sequiosa de palavras? [...]” (ANDRADE, 2015, p. 290).

No exterior, além da participação em antologias poéticas em Portugal, Espínola tem poemas traduzidos e publicados em vários florilégios da Itália, México e Espanha. Porém, a tradução mais importante de um trabalho seu deu-se em 1992, quando o brasilianista Charles A. Perrone traduziu *Táxi* e o fez publicar pela Garland Publishing (Londres e Nova York), na prestigiosa coleção *World Literature in Translation*.

No Brasil, além das duas antologias citadas, Adriano Espínola aparece em várias outras, como *Antologia da nova poesia brasileira* (1992), de Olga Savary; *Pedras de toque da poesia brasileira* (1996), de José Lino Grünwald; *Outras praias/Other shores: 13 poetas brasileiros emergentes/13 emerging Brazilian poets* (1998), de Ricardo Corona; *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21* (2006), de Manuel da Costa Pinto; *Antologia comentada de literatura brasileira: poesia e prosa* (2006), de Magaly Trindade Gonçalves, Zélia Thomaz de Aquino e Zina C. Bellodi; *Contos cruéis: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea* (2006), de Rinaldo de Fernandes; *Roteiro da poesia brasileira: anos 80* (2010), de Ricardo Vieira Lima.

Antologias, como se sabe, podem ser muito pessoais, arbitrárias e reducionistas, e às vezes se travestem de meros veículos do mercado livreiro/editorial. Porém, podem funcionar para a divulgação deste ou daquele autor, deste ou daquele grupo, e com isto buscam a demarcação/imposição estética de autores e grupos, ou mesmo das posições pessoais, éticas e estéticas, do próprio antologista. Outra questão, não menos relevante, é que as antologias também servem de termômetro da aceitação/projeção crítica deste ou daquele autor. Com isto, quer-se dizer que a fortuna crítica de Adriano Espínola, em construção, passa necessariamente pelas antologias citadas (além de outras, claro), e tal movimento nos leva a

questionar alguns procedimentos de divulgação/apreciação da obra em progresso do poeta.

A primeira dessas antologias a chamar a atenção é a de Pedro Lyra (1995), que, através do substantivo qualificador “Sincretismo”, pretende estudar e estabelecer as características daqueles poetas (estreados majoritariamente na década de 1960) que a historiografia e a crítica literária, de fato, têm nomeado cada vez mais como poetas da “Geração 60”, a exemplo do que fazem os poetas-críticos Álvaro Alves de Faria e Carlos Felipe Moisés em *Antologia poética da Geração 60* (2000), esta mais voltada para os poetas que estrearam nos anos 60 num contexto paulistano, conforme alertam os antologistas: “‘Geração 60’ designa tão-somente poetas surgidos naquele período – em São Paulo, convém frisar.” (FARIA; MOISÉS, 2000, p. 11), ao contrário do alcance nacional que a antologia de Lyra procura rastrear. Obviamente, não está em discussão a poesia “sincrética” da “Geração 60”, mas o fato de Pedro Lyra inserir Adriano Espínola (nascido em 1952 e com estreia em livro em 1981!) como poeta pertencente a tal geração, por mais que ele explique seus motivos na longa e utilíssima “Introdução” (LYRA, 1995, p. 15-172) com que abre o livro, e por mais que assim considere os três longos poemas de Espínola (*Metrô*, 1993; *Táxi*, 1986; “Minha gravata colorida...” – fecho de *O lote clandestino*, 1982): “Essa trilogia, centrada na vigorosamente sugestiva simbologia da viagem, é a autêntica epopeia brasileira da pós-modernidade” (p. 109). Sim (tende a concordar o poeta e toda a sua fortuna crítica), mas os três são poemas dos anos 80-90, o que por si só nos levaria a qualificar o trabalho de Espínola entre o daqueles poetas (de evidente pluralismo estético) que começaram a publicar nos anos 80, tal como efetivamente o faz Ricardo Vieira Lima em *Roteiro da poesia brasileira: anos 80* (2010), em que procura estudar “os quatro tipos” da “lírica multifacetada”, de “saudável polifonia de vozes em que se transformou a poesia brasileira

contemporânea, sobretudo a partir do início da década de 1980” (LIMA, 2010, p. 7). Tais quatro linhas, inspiradas em Benedito Nunes²⁵, seriam:

²⁵ O ensaio de Benedito Nunes em questão é “A recente poesia brasileira: expressão e forma”, publicado em 1991 (*Novos estudos CEBRAP*) e depois recolhido em livro (2009). Entre outras questões fulcrais para a compreensão da poesia brasileira dos anos 80 (o foco do estudo) – e depois –, Nunes ressalta que esta “é pouco ruidosa e nada polêmica” (NUNES, 1991, p. 175), se comparada com a de décadas anteriores; atém-se mais ao livro do que ao suplemento literário dos jornais; sua crítica está enfaticamente ligada à Universidade; apresenta “dicções várias” (p. 178), vários níveis de hibridismo e “pluralismo estético” (p. 178), pois “em nosso tempo, a arte poética não pode ter uma só medida; ela não é mais canônica, é uma composição de cânones” (p. 178), uma vez que foi ultrapassada a “urgente pressão da busca do novo – o império da poesia moderna” (p. 178). Ainda segundo Nunes, a década de 80 – e depois – aparece vincada pelo que chama de “*esfolhamento das tradições*, inclusive da própria tradição moderna.” (p. 178; grifos do autor). Em palavras do filósofo: “**Esfolhamento** das tradições quer dizer: a conversão de cânones, esvaziados de sua função normativa, em fontes livremente disponíveis com as quais incessantemente dialogam os poetas. Depara-se-nos a **convergência**, o entrecruzamento dos múltiplos caminhos por eles percorridos, que são outros textos, de tempos e espaços diferentes, na cena literária móvel do presente” (p. 179; grifos meus). [Na edição em livro consta “**enfolhamento**” (NUNES, 2009, p. 167-168), porém o organizador não esclarece se Nunes preferiu a mudança (mantendo a conceituação acima) ou se foi um lapso (uma gralha) da editora.] Enfim, esboçado o panorama geral, o crítico-filósofo sintetiza “certas constantes ou linhas características, que configuram o híbrido perfil poético” (NUNES, 1991, p. 179) da cena contemporânea (p. 179-183), dentre as quais: a “tematização reflexiva da poesia”; a “técnica do fragmento”; o “estilo neo-retórico”; a “configuração epigramática”; a “tendência mitogônica”; o “lúdico”. Acima, grifei a palavra **convergência** porque ela é o sustentáculo, também, do poeta-crítico Octavio Paz, em texto datado de agosto de 1986 (“Ruptura e convergência”, em *A outra voz*): “Uma vez chamei a poesia deste tempo que começa de arte da convergência. Assim a coloquei do lado oposto à tradição da ruptura. [...] ‘A estética da mudança acentuou a natureza histórica do poema; agora nos perguntamos: não há um ponto em que o princípio da mudança se confunde com o da permanência?... A poesia que começa neste fim de século – não começa realmente nem tampouco volta ao ponto de partida: é um perpétuo recomeço e um contínuo regresso. A poesia que começa agora, sem começar, busca a interseção dos tempos, o ponto de convergência. Diz que entre o passado esmaecido e o futuro desabitado, a poesia é o presente.’ Escrevi estas frases faz 15 anos. Hoje acrescentaria: o presente se manifesta na presença e esta é a reconciliação dos três tempos. Poesia da reconciliação: a imaginação encarnada num agora sem datas.” (PAZ, 2001, p. 56-57; aspas do autor.) Penso que as proposições dos dois críticos respectivamente se iluminam (e iluminam toda a discussão posterior, crítico-teórica, sobre

a) “Lírica de tradição”; b) “Lírica de transgressão”; c) “Lírica vitalista”; d) “Lírica de síntese ou unificadora” (LIMA, 2010, p. 16-18). Se a primeira procura “promover a chamada ‘tradição renovada’” (p. 16) a partir do “diálogo com as fontes clássicas da poesia brasileira e estrangeira (sobretudo as culturas grega, francesa, portuguesa e inglesa)” (p. 16), a segunda busca, através de novos códigos e linguagens, “a chamada ‘poesia de invenção’” (p. 17), de aposta vanguardista, enquanto a terceira, herdeira da poesia marginal, está calcada “no binômio ‘arte/vida’” (p. 17) e defende “as políticas do corpo e da ideologia” – em suma, a “*poesia das tribos*” (p. 17; grifos do autor). Enfim, a quarta linha, “Lírica de síntese ou unificadora”, segundo Lima, “é a vertente pluralista por excelência” (p. 18) e, “conforme o próprio nome expressa, sintetiza ou unifica as vertentes anteriores, mesclando tradição, ruptura e vitalidade” (p. 18). Evidente que o antologista insere neste quarto tipo o trabalho de Adriano Espínola, numa tentativa clara de compreender os vários caminhos plurais que sua poesia em progresso vem trilhando.

Quatro anos antes, Domício Proença Filho, no prefácio que escreve (“Poesia brasileira contemporânea: multiplicidade e dispersão”) para *Concerto a quatro vozes*, também considera: “A **marca** da poesia brasileira, **desde os anos 70**, é a multiplicidade de tendências. Configura-se o que me permito chamar de ‘Movimento de dispersão’” (PROENÇA FILHO, 2006, p. 7; aspas do autor; grifos meus)²⁶. Depois

poesia, notadamente no Brasil), bem como clareiam a nossa compreensão da poesia contemporânea (dos anos 80 a esta parte), em geral, e a compreensão particular do poeta Adriano Espínola, cujo trabalho “enfolha” e “esfolha” tradições variadas, em busca de uma poética convergente, pessoal.

²⁶ Na antologia organizada por Ricardo Corona também há referência à “multiplicidade de ideias” e à “diversidade de dicções” (CORONA, 1998, p. 13) na poesia brasileira contemporânea. Outros antologistas, ainda que não enfoquem a poesia de Espínola, também se reportam à “[...] atual pluralidade –

de percorrer os principais “movimentos” poéticos dos anos 50/60/70, o crítico chega aos 80/90/00 e constata que aqueles “movimentos” se dispersaram “num universo de individualidades.” (p. 14). Porém, “no âmbito da dispersão, é possível perceber quatro tendências dominantes, cuja maior ou menor incidência aguarda [reconhece o crítico], para sua configuração, o rigor da pesquisa” (p. 14), uma vez que chega aos milhares, de norte a sul do Brasil, os poetas e as individualidades poéticas em ação, neste começo de século XXI. As quatro tendências seriam, resumidamente: a) “A tradição revitalizada”; b) “A tradição modernista revisitada”; c) “Ecos das vanguardas dos anos 50/70”; d) “A emergência de segmentos preocupados com a afirmação da identidade cultural” (p. 14-16). Não é preciso um exercício agudo de inteligência para aproximar as quatro vertentes arroladas por Vieira Lima das quatro pressupostas por Proença Filho: “Lírica de tradição” é igual a “tradição revitalizada”; “Lírica de transgressão” equivale a “Ecos das vanguardas dos anos 50/70”; assim como “Lírica vitalista” corresponde ao que o segundo considera “A emergência de segmentos preocupados com a afirmação de identidade cultural”. Por fim, a pluralista “Lírica de síntese ou unificadora” reflete-se em “A tradição modernista revisitada”, se considerarmos que esta também é plural e contém desde a figura dessacralizadora de um Oswald de Andrade, que bem ensinou a seus pósteros a lição antropofágica, até poetas fundamentais como Manuel Bandeira, Carlos Drummond de Andrade, João Cabral de Melo Neto, Murilo Mendes etc. É nesta vertente que Proença Filho situa a poesia de Espínola, avaliando-a do seguinte modo:

de vozes, estilos, linguagens.” (MIGUEL, 2009, p. 9); “[...] a produção poética contemporânea se mostra como uma confluência de linguagens, um emaranhado de formas e temáticas sem estilos ou referências definidas. Nesse conjunto, salta aos olhos uma surpreendente pluralidade de vozes, o primeiro diferencial significativo dessa poesia.” (HOLLANDA, 1998, p. 11).

É o poeta da cidade e sua vertigem, que também empresta sua palavra aos desvalidos. Cultor de uma poesia inquietamente multifacetada, marcadamente original, feita de imagens e ritmos múltiplos, inscreve-se no que me permito chamar a tradição modernista revitalizada. (PROENÇA FILHO, 2006, p. 17).

Aliás, um rápido percurso pela obra altamente intertextual de Adriano Espínola daria a ver, realmente, a demarcação da “família” estética e espiritual a que ele pertence: a primeira edição artesanal de *O lote clandestino* (1982) abre-se com uma epígrafe de Mário de Andrade (realocada, na edição de 2002, para abertura da segunda seção do novo livro, “Urbs”), enquanto o autor confessa, no explicativo texto final “Dívida externa” (suprimido na edição de 2002), as muitas relações dialógicas e intertextuais que seus poemas estabelecem:

Embora não considere originalidade alguma a utilização de versos alheios na composição do poema – recurso que os críticos mais recentes denominam de intertextualidade – o autor, na falta de maior criatividade, passa aqui a referendar sua dívida para com aqueles que lhe emprestaram a ideia-forma, ou a forma-ideia, no todo ou na parte, de alguns dos poemas que compõem este livreto, escrito, como diria Machado, com a caneta da galhofa e a tinta da melancolia (ESPÍNOLA, 1982, p. 65).

Entre os “credores”, ressalte-se a presença de poetas modernistas brasileiros, em sua maciça maioria (Bandeira – onipresente –, Drummond, Cassiano Ricardo, João Cabral, Ascenso Ferreira, Vinicius de Moraes, Oswald de Andrade, bem como o poeta popular Patativa do Assaré, o romântico Juvenal Galeno e os desconhecidos poetas – ao menos a este que escreve – Artur Eduardo Benevides e Horácio Dídimo), além de referências ao prosador Machado de Assis e aos compositores Caetano Veloso e John Lennon. Além deste, os outros estrangeiros que comparecem são portugueses (Fernando Pessoa –

ortônimo e heterônimo – e Sá-Carneiro); franceses (Baudelaire, Mallarmé, André Gide e Sartre); um espanhol (García Lorca); um alemão (Brecht); um russo (Maiakóvski) e uma anglo-americana (Gertrude Stein).

O exercício pode ser estendido a livros posteriores de Espínola, mas frisemos apenas *Metrô* (aberto com epígrafes de Gregório de Matos, Paul Éluard e Sófocles), também vincado pelo intertexto apologético ou ironicamente desconcertante, porém com um repertório mais alargado de autores, em relação aos trabalhos anteriores do poeta. Claro que neste ainda estão presentes, maciçamente, os modernistas (Bandeira, Joaquim Cardoso, Drummond, Vinicius, Mário de Andrade, Cecília Meireles, Jorge de Lima, Murilo Mendes, Raul Bopp, Ferreira Gullar...), alguns românticos e um parnasiano (José de Alencar – uma das obsessões de Espínola –, Gonçalves Dias, Olavo Bilac...), bem como compositores, cordelistas/repentistas e poetas populares nossos (Chico Buarque, Catulo da Paixão Cearense, Sivuca, Cazuzza, Luiz Melodia, Caetano Veloso, Chiquinho do Pandeiro, Azulão...). Todavia, há lugar para os clássicos greco-latinos (Virgílio, Catulo, Homero – em várias ocasiões, e assim desconstruído nos versos “a aurora com seus dedos poluídos / me puxando para mais uma batalha.” (ESPÍNOLA, 1996, p. 73), ou nos versos “A aurora com seus dedos rosa-mangueira abre de vez / a Enseada de Botafogo” (p. 142)...); para alguns mitos gregos (Orfeu e Odisseu – o poeta e o viajor exemplares, respectivamente); e também para poetas estrangeiros de tempos e lugares variados (Baudelaire, Rimbaud, Pablo Neruda, Walt Whitman, Ginsberg, Burroughs, Luís de Camões, Dante Alighieri...).

Tal enumeração de autores talvez seja excessiva e gratuita, por um lado, mas por outro faz exacerbar tanto as relações metapoéticas e intertextuais de Espínola com autores da tradição clássica, da tradição modernista (sobretudo) e, claro, da tradição oral-popular do Nordeste

brasileiro, às quais se juntam, ainda, a relação de nosso poeta com certa cultura massiva, urbana, tanto musical (MPB) quanto pictórica – as pichações das grandes cidades, que têm equivalência, na poesia de Espínola, no modo por que ele vai “pichando”, ao longo de poemas como *Táxi* e *Metrô*, por exemplo, versos em tipos variados, em itálico e em negrito, como a manchar e a esculpir o branco da página em soluções visuais interessantes (a segunda e a terceira partes da segunda versão de *O lote clandestino*, “Urbs” e “Grafites”, também são exemplares do que aqui se afirma). Enfim, todas essas fontes são de suma importância para o “estilo ‘nômade’” (PINTO, 2006, p. 191; aspas do autor) de Adriano Espínola, conforme o qualifica o crítico Manuel da Costa Pinto, pois o cearense “se apropria de diferentes formas e dicções poéticas – o que inclui desde o soneto clássico e o poema em prosa até o cordel e a poesia visual” (p. 191), passando pelo haicai e o poema em versos livres e brancos há muito consagrado pelo Modernismo brasileiro e internacional. O risco de tal estilo, segundo Pinto (p. 191), “seria cair no ecletismo, na mera demonstração de virtuosismo técnico”, mas o antologista reconhece que sempre “existe uma motivação de fundo para essa poética feita de mutações” (p. 191), uma vez que Espínola, dependendo do livro e/ou do tema a desenvolver, busca explorar uma forma condizente com o assunto (a toada popular e o improviso repentista em *Fala, favela*, por exemplo; ou o verso longo e espreado, de estofado épico e caleidoscópicas imagens urbanas, de *Táxi* e *Metrô*; ou a exploração do soneto clássico em *Beira-rio*, de reflexão lírica mais pessoal; ou os poemas densos em versos curtos, de rara concisão construtivo-polissêmica, de *Praia provisória*). Por outra via (mas complementar), Espínola (poeta essencialmente urbano) “faz da multiplicação de poéticas uma forma de dar conta da pluralidade de experiências que caracteriza a vida na cidade.” (PINTO, 2006, p. 192). Em outros termos, a assertiva crítica ressalta que a multiplicidade de

tendências que se observa na lírica brasileira contemporânea, como um todo, encontra na poética de Adriano Espínola, de *per si*, uma corroboração válida das muitas preocupações semânticas e construtivas, éticas e estéticas, que fomentam e fundamentam nossa poesia atual. Assim, frise-se que não seria difícil encontrarmos, nas quatro linhas esboçadas por Proença Filho e por Vieira Lima, uma espécie de interpenetração de todas no trabalho em andamento de Adriano Espínola, claro que sob a égide do que o primeiro considera “A tradição modernista revisitada”.

Em outro diapasão, considerando com Costa Pinto que a obra de Espínola é “feita de mutações” (PINTO, 2006, p. 191), penso que tais “mutações” atingem inclusive as várias edições de um mesmo livro, pois este pode apresentar, conforme já apontado, “substanciais modificações” em sua estrutura geral e, igualmente, na estrutura e no significado de cada poema, conforme atestam as duas edições de *O lote clandestino*: dos 30 poemas da primeira, 9 foram suprimidos na segunda (ora acrescida de 5 novas composições), sendo que vários dos 21 reaproveitados tiveram seus títulos, sua forma e seus versos ligeira ou drasticamente alterados. Por exemplo: “Sapataria” (ESPÍNOLA, 1982, p. 13), em versos livres e brancos, teve o título mantido, mas foi transformado num poema em prosa (ESPÍNOLA, 2002, p. 47); “Velho tema” (ESPÍNOLA, 1982, p. 40) sofreu cortes drásticos em seu amontoado de versos livres e brancos, teve o título alterado para o conhecido e apreciado “Prateleiras” (ESPÍNOLA, 2002, p. 81-82), em dísticos econômicos, mas a epígrafe de Heráclito foi mantida nas duas versões; “Poemário” (ESPÍNOLA, 1982, p. 24), um bom poema em versos na edição original, mas um tanto poluído visual e graficamente, teve o título mantido na nova edição, mas ganhou uma elegância enxuta e exata em sua nova forma de poema em prosa, com a sutil referência a Mário de Andrade e certo tônus metalinguístico:

*Eis as palavras soltas no poemário da cidade: bêbados noturnos, putas fluorescentes, bichas sonoras, **pivetes** (oh, minha delicada compaixão pelos **vocábulos cedo assassinados!**) e carros em disparada na madrugada, imprevisíveis, todos, na branca avenida do papel.*

(Não éguas ruças no cio, nem lebres saltitantes do invisível, nem o touro das marés.)

Mas tudo ali acenando/piscando para mim: neon & pálpebras, sinais & estrelas, boquetes & raptos, bundas & êxtases, coxas & línguas – anúncio iluminado – alta fantasia – de sílabas sonhando sentido – pelas esquinas malfaladas da poesia. (ESPÍNOLA, 2002, p. 71; itálico do poeta; grifos meus).

O grifado nos reporta ao poema de 1982, cujo verso original era: “**pixotes** (oh, minha delicada compaixão pelos **vocábulos cedo abandonados!**)” (ESPÍNOLA, 1982, p. 24; grifos meus), em que o tônus metalinguístico reverbera a questão social (os menores abandonados e assassinados na grande cidade, a exemplo do exposto no filme *Pixote*, de Hector Babenco).

Mas as tais “mutações” são requeridas pelo próprio poeta, que em praticamente todas as novas edições de seus livros assina alguma nota informativo-explicativa sobre os percalços por que passaram tais ou quais livros ou poemas. No “Prólogo” de *O lote clandestino*, o poeta, depois de explicar o surgimento da primeira edição artesanal do livro, em 1982 (que foi, literalmente, lançado do alto de um edifício no centro de Fortaleza, o Hotel Savannah), justifica-se:

Depois de 20 anos, a releitura, o arrependimento ou talvez a experiência o levaram a eliminar ou a reelaborar, na presente edição, algumas passagens da obra, simulacro da vida ou do passado, os quais restam, no entanto, intocáveis. No processo, alguns novos poemas e versos surgiram. [...]

Duas novas seções de poemas foram aqui adicionadas: ‘Urbs’ e ‘Grafites’. Embora concebidos, quase todos, na mesma época, ficaram de fora da edição original, devido à impossibilidade técnica de reproduzi-los. De feição gráfico-espacial, esses ambíguos exercícios de simetria verbal pretendem servir de contraponto à primeira parte do livro.

Com a publicação agora do poema ‘Minha gravata colorida’, completa-se a trilogia lírico-épica urbana, ao lado de Táxi ou poema de amor passageiro (1986) e Metrô ou viagem até à última estação possível (1993) [...] (ESPÍNOLA, 2002, p. 7).

Com a nova edição conjunta de *Táxi* e *Metrô* não é diferente, segundo as palavras do autor: “*Em trânsito* reúne dois poemas, *Táxi* e *Metrô*. O primeiro, publicado em 1986; o segundo, em 1993. // Cortes, acréscimos, reelaboraões foram inevitáveis no processo de releitura e preparo da atual edição.” (ESPÍNOLA, 1996, p. 7). Vejam-se também, nesta edição, as “Notas de oficina – I e II” que o poeta pospõe aos poemas, e em que esclarece, a pedido de seu editor, as “circunstâncias superficiais de surgimento” (p. 151) dos dois longos textos, além de enumerar os muitos intertextos que as viagens de táxi e metrô lhe foram suscitando.

Mesmo na antologia pessoal do autor, *Escritos ao sol*, ele salienta: “No preparo desta antologia, fiz alterações em alguns poemas [...]” (ESPÍNOLA, 2015, p. 137).

A meu ver, todo este conjunto de notas pessoais, explicativas e/ou justificativas, é de suma importância porque dá a ver os andaimes da obra em processo de Adriano Espínola. E, se as diferentes versões de um dado poema causam dificuldade ao analista, penso que o jogo lúdico do poeta deve interessar como manifestação de sua arte poética; de sua autocrítica e metacrítica; de seus lances metapoéticos, intertextuais, intratextuais e mesmo intersemióticos; e, no total, suas muitas notas ultrapassam o mero papel de explicações circunstanciais para

desvelarem o verdadeiro projeto estético (e ético) de Adriano Espínola, cujas pelepas com a própria poesia (e a alheia) estão sempre em contínuo movimento, numa espécie de mimetização/atualização da aventura quixotesca e/ou da flecha de Iracema, este outro mito sempre desejado por Espínola, e que por certo se corporifica na amada mulher-musa Moema, “esta mulher marinha e moema” (ESPÍNOLA, 1996, p. 69), água primordial de todos os livros do poeta.

No próximo tópico tentar-se-á apreender um pouco mais desse movimento incessante, agora a partir da análise e da interpretação de duas formas fixas privilegiadas pelo cearense: o soneto e o haicai.

O poeta, o soneto e o haicai: apontamento de casos

Adriano Espínola tem um livro inteiro de haicais, *Trapézio* (1984), mas nenhum dedicado apenas ao soneto, esta outra forma fixa de sua predileção. Assim, a presente análise centrar-se-á em um haicai extraído do livro *Metrô (Em trânsito)*, 1996) e em alguns outros aparecidos em *Trapézio* e republicados na antologia de 2015, *Escritos ao sol*. Quanto aos sonetos, será privilegiado o conjunto de *Beira-sol* (1997) e também o único soneto de *Metrô*, sempre em busca dos muitos fios que entramam a poesia do cearense²⁷. Antes, porém, algumas palavras sobre ambas as formas fixas.

A palavra **soneto**, como se sabe, procede de “som” (*son*, desde o provençal), daí o diminutivo em italiano, *sonetto*, significando, segundo

²⁷ Infelizmente, para o momento não será possível a apreciação de *Praia provisória* (2006), mas ao menos fique registrado que neste livro o poeta preocupou-se, amiúde, com a desconstrução métrica, rítmica e gráfico-visual do soneto tradicional, chegando a explorar, por exemplo, em “Sousândrade”, o metro de apenas uma sílaba poética: “yea! / na / lín / gua // por / tu / guesa / a // por / tou / er // rante / um / guesa” (ESPÍNOLA, 2006, p. 63).

o *Dicionário de termos literários* de Massaud Moisés, “melodia, canção” (MOISÉS, 1995, p. 480). O soneto, “sol e sal da pura forma”, segundo o qualifica José Lino Grünewald (1987, p. 19) em sua antologia dedicada aos melhores da língua portuguesa, é uma forma poética fixa nascida na Idade Média e conceituado pelos dicionários do seguinte modo: “Composição poética de catorze versos, dispostos em dois quartetos e dois tercetos.” (MOISÉS, 1995, p. 480). Se houve, durante talvez séculos, forte polêmica sobre as origens provençais ou italianas do soneto, hoje é consensual que a primazia de sua origem e definição de formas e regras se deve aos italianos, conforme nos ensina o *Dicionário* de Moisés e o alentado *O mundo maravilhoso do soneto*, de Vasco de Castro Lima (1987) – obra desigual e repetitiva, por certo, sutilmente contrária ao que considera as “extravagâncias do Modernismo”, mas densa de informações históricas e conceituais em suas mais de 1000 páginas dedicadas apenas a essa forma fixa que, a partir da Itália, propagou-se por praticamente todas as línguas europeias. No caso da nossa, é sabido que a “medida nova” chegou a Portugal por Sá de Miranda, pela altura de 1527, quando o poeta retorna de longa viagem de estudos à Itália, e logo atravessou o Atlântico em direção à nascente Colônia brasileira.

A paternidade do soneto, de acordo com Moisés, oscilou a princípio entre o siciliano Pier della Vigna (1197-1249) e o provençal Giraud de Borneil (séc. XII), mas hoje em dia “[...] a maioria dos estudiosos inclina-se a considerar Giacomo da Lentino (1180/1190?-1246?), poeta siciliano da corte de Frederico II, inventor do soneto” (MOISÉS, 1995, p. 480-481). E informa o estudioso que, dos 19 sonetos compostos em meados do séc. XIII (entre 1220-1250), “os mais antigos que se conhecem” (p. 481), 15 são de Giacomo da Lentino, um de Jacopo Mostacci, um de Pier della Vigna e dois do Abade de Tivoli. Em seguida, aduz Moisés: “Menos assente, porém, [é] o processo

formal que teria originado o soneto.” (p. 481). Este seria o resultado da junção de 2 *strambotti*²⁸: o primeiro, de oito versos; o segundo, um sexteto. Segundo o autor, a oitava “se fragmentaria em quatro dísticos ou em dois quartetos” (p. 481), enquanto o sexteto “se fracionaria em três dísticos ou em dois tercetos” (p. 481). Como se vê, na tradição italiana (Petrarca, sobretudo) prevalecem as duas quadras e os dois tercetos em versos decassílabos com sistema de rimas ABBA ABBA CDC DCD – esquema formal que, com ligeiras variações, termina por prevalecer também em Portugal e no Brasil. Em outras literaturas, como a inglesa, a forma apresenta ligeira variação, ancorando-se em três quartetos e um dístico final, com sistema de rimas ABAB CDCD EFEF GG. Tanto num caso como no outro, as variações imantadas a partir dos dois esquemas se farão sentir em vários momentos da literatura brasileira, sobretudo no Modernismo e na contemporaneidade, e poetas como Adriano Espínola, Heleno Godoy ou Paulo Henriques Britto (nos passos de um Jorge de Lima, um Murilo Mendes, um Mário Faustino, um Drummond...) continuamente têm oferecido soluções pessoais a essa forma poética à qual os autores voltam obsessivamente, fazendo do soneto, de fato, a mais longeva e a mais importante de todas as formas fixas da poesia lírica.

Segundo Moisés, outras teorias há sobre a origem formal do soneto, mas hoje “parece fora de propósito a teoria segundo a qual o

²⁸ Sing. *strambotto*, “estramboto”, que o próprio Moisés define como “Das mais velhas formas poéticas italianas, composta em versos decassílabos” (MOISÉS, 1995, p. 205), de extensão variável, mas com preferência pela oitava e pelo sexteto. Em português, tem-se também “estrambote”, a “Estrofe por vezes apenas ao soneto.” (p. 205), com, no máximo, três versos. Carlos Drummond de Andrade, em *Fazendeiro do ar* (1954), fez publicar um famoso “Estrambote melancólico”, soneto em versos decassílabos brancos (no caso), seguido de um verso apenas (ANDRADE, 2015, p. 279-280). Entre nós, “soneto estrambótico” (como se qualifica o de Drummond) é o soneto seguido de cauda ou rabo.

soneto derivaria da canção” (p. 482). Ainda de acordo com o estudioso, “O metro mais utilizado no soneto tem sido o decassílabo” (p. 483), com acentos variáveis (Moisés considera o de cesuras na 4^a, 7^a e 10^a sílabas, mas são muito comuns entre nós, por tradição camoniana, os acentos na 6^a e na 10^a – o decassílabo heroico –, ou na 4^a, na 8^a e na 10^a sílabas – o decassílabo sáfico). Claro que outros tipos de metros (e de variações acentuais) têm sido explorados no soneto em português (de uma a 12 sílabas), mas o decassílabo tem se firmado o metro conatural da língua portuguesa. Enfim, Moisés (p. 484) assevera: “De início exclusivamente amoroso, com o tempo o soneto passou a glosar temas satíricos, humorísticos, épicos, elegíacos, etc., mas os transe sentimentais parecem inerentes à sua própria natureza.” No caso de Espínola, ver-se-á que as questões lírico-pessoais são constantes em seus sonetos, mas também a interrogação metapoética e certa recorrência épico-histórica.

Por sua vez, o **haikai** aparece como a forma poética estrangeira, de origem exótica (no caso, japonesa), que mais bem se aclimatou à poesia brasileira (nossos parnasianos, por exemplo, na esteira de Victor Hugo e Baudelaire, exploraram o **pantum** da Malásia, mas este praticamente esgotou-se com o virtuosismo técnico dos próprios parnasianos). No caso do haikai, existem já boas antologias e traduções dos mestres e escolas japonesas no Brasil, bem como farta literatura histórico-crítico-teórica sobre a penetração da poesia oriental em nosso país desde o final do século XIX, provavelmente via França, mas particularizada no século XX pelas importantes ondas imigratórias japonesas ao Brasil (1908), cujos descendentes ainda mantêm o cultivo do breve poema e a manutenção de clubes de haicais em várias cidades brasileiras.

Em linhas gerais, Massaud Moisés assim localiza e conceitua o haikai:

Poema japonês caracterizado pela brevidade, compõe-se de três versos, que somam dezessete sílabas, o primeiro e o terceiro com cinco, e o segundo com sete. De remota e incerta origem, considera-se como seu berço a waka, longa forma poética de trinta e uma sílabas divididas em versos de cinco-sete-cinco-sete-sete sílabas, que exprimia um estado emotivo e um sentimento em relação à Natureza. [...] E por estruturar-se em versos encadeados, que atingiam de quando em quando a casa dos cem, passou a denominar-se haikai no renga, ou apenas renga, isto é, poemas cômicos de versos em cadeia. Tal moda palaciana, reinante no curso dos séculos VIII a XII da Idade Média, parece a fonte mais próxima do haikai, cujos primeiros espécimes, no arcabouço e conteúdo que se lhe tornaram próprios, datam do século XV, época do poeta Sogi. (MOISÉS, 1995, p. 269-270).

Mas é no século XVII, com Matsuo Basho, que “[...] o haikai ganha a definição, a grandeza e a solenidade que o distinguem até hoje” (p. 270). Por causa da brevidade e concisão, Moisés aproxima o haikai do epigrama grego, mas assevera que aquele “deve concentrar em reduzido espaço um pensamento poético e/ou filosófico, geralmente inspirado nas mudanças que o ciclo das estações provoca no Universo” (p. 270).

Por sua vez, o antologista Rodolfo Witzig Guttilla (*Boa companhia Haikai*, 2009) complementa algumas das informações básicas veiculadas no *Dicionário* de Moisés, conforme segue:

Poema de origem japonesa, o haikai descende de uma antiquíssima linhagem que remonta ao século VII depois de Cristo: nesse período surge o waka (ou ‘poema à moda do país de Wa’, como os chineses chamavam o Japão), com versos de cinco e sete fonemas – o equivalente a sílabas métricas no Ocidente. A partir de então, a poesia tradicional japonesa adotará esse metro. Os primeiros waka serão reunidos no ‘Man’yôshû’ (ou ‘antologia de dez mil folhas’, em uma das muitas traduções possíveis), a maior e mais antiga coletânea poética do Japão [...] Elaborada entre os séculos VI e VIII, a

obra é constituída por vinte volumes e reúne cerca de 4500 poemas.

A forma poética predominante no ‘Man’yōshū’ [...] é o tanka, composto de 5-7-5-7-7 fonemas. Também chamado misohitomoji, ou ‘poema de 31 sílabas’, o tanka dividia-se em duas unidades ou estrofes: a primeira formada por 5-7-5 versos e chamada kami no ku (‘primeiro verso’), e a segunda, com 7-7 versos, conhecida como shimo no ku (‘último verso’). (GUTTILLA, 2009, p. 7; aspas e grifos do autor).

De acordo com o antologista, durante a Era Heian (794-1185), o *tanka* passa a ser elaborado por duas pessoas, sendo uma encarregada da primeira estrofe (5-7-5), denominada *hokku*, e a outra da segunda (7-7), chamada *wakiku*. Tempos mais tarde, o *hokku* (*haikai*, que significa simplesmente poema de dezessete sílabas) torna-se expressão autônoma, sendo que o terceto atingirá seu apogeu no século XVII, com Matsuo Basho (1644-1694) e sua escola, o qual,

[...] filho de samurai e samurai por nascimento, renuncia à sua classe social para, aos 25 anos, tornar-se monge andarilho. Em sua jornada de autoconhecimento, Bashō [sic] eleva o haikai à condição de kadō (ou ‘caminho da poesia’), infundindo a visão de mundo zen em sua criação, herança do confucionismo e do budismo de estirpe Mahayana – principalmente a crença na interdependência de todas as coisas da natureza, as grandes e as pequenas. (p. 8).

Entre nós, parece ter sido Monteiro Lobato o primeiro a noticiar o haikai através do pequeno jornal *O minarete*, que editava em Pindamonhangaba, SP (1906), em cujo artigo “A poesia japonesa” apresentou a tradução de seis breves poemas. Contudo, são lembrados como pioneiros Afrânio Peixoto (*Trovas populares brasileiras*, 1919) – que já define a forma abraçadeira do haikai, ao afirmar: “São tercetos breves, versos de cinco, sete e cinco pés, ao todo dezessete sílabas.” (PEIXOTO apud GUTTILLA, 2009, p. 32) – e

Wenceslau de Moraes (*Relance da alma japonesa*, 1926), sendo que o primeiro livro exclusivamente de “haicais brasileiros” é de Waldomiro Siqueira Júnior (*Hai-kais*, 1933), logo seguido, em 1939, de *Roteiro lírico* (Haikais), de Jorge Fonseca Júnior. Antes, porém, um modernista da primeira hora, Luís Aranha, inserira dois haicais em seu longo poema “Drogaria de éter e de sombra” (datado de São Paulo, 1921, mas publicado somente em 1984, em *Cocktails*), segundo Guttilla os “[...] primeiros haicais concebidos por um poeta brasileiro” (GUTTILLA, 2009, p. 13). Guilherme de Almeida, que nos anos 1930/40 tornava o haikai amplamente conhecido, através de artigos veiculados no jornal *O Estado de S. Paulo*, publica então seus livros de haicais em 1947 (*Poesia vária*) e 1951 (*O anjo de sal*), angariando vários admiradores e seguidores (Abel Pereira, Cyro Armando Catta Preta, Waldomiro Siqueira Júnior). Este último, que estreara em 1933, passa a seguir a forma rígida adotada e defendida por Guilherme de Almeida, que engessa o haikai sob certo rigor parnasiano ao dotar a estrutura tradicional do terceto (5-7-5) com rimas externas e internas (uma violência, talvez, já que o haikai original nunca teve rimas), conforme o diagrama: ____ A / _ B ____ B / ____ A (visualizado melhor em dois poemas canônicos do autor, logo abaixo, sempre seguidos de títulos – outra novidade de Guilherme de Almeida):

“Cigarra”

Diamante. Vidraça.
Arisca, áspera asa risca
o ar. E brilha. E passa.

(ALMEIDA, 1993, p. 87;
grifos meus).

“O haikai”

*Lava, escorre, agita
a areia. E enfim, na bateia,
fica uma pepita.*

(p. 94).

Se o primeiro evidencia a estação do verão, na figura sintética e metafórica da cigarra, que trisca o ar e risca a superfície de vidro (som/ritmo e imagem, densos e condensados, são fundamentais no poemeto de Almeida), o segundo é metapoético, ao definir claramente o haikai a partir de uma meticulosa atividade humana (no caso, o garimpo). São bons poemas, evidentemente, mas décadas depois o poeta paulista é combatido por uma nova geração crítica e sua estética é renegada por uma nova geração de haicaístas, apoiados agora na plena liberdade concedida ao haikai, enquanto forma e conteúdo (um Millôr Fernandes, por exemplo, e depois um Paulo Leminski, uma Alice Ruiz...). Contudo, outros, de permeio com a liberdade total, aproveitarão a segurança da rigidez introduzida por Almeida (um Pedro Xisto, por exemplo, que transitará entre a poesia visual/concretista e o haikai). E outros ainda, passados outros tempos, explorarão a estética de Almeida quase que à risca, mas deixando de lado a titulação tão cara ao paulista: refiro-me, claro, a Adriano Espínola, cujos haicais são muito diferentes dos tercetos de um Paulo Leminski, por exemplo, conforme se verá mais abaixo. Os dois modos de composição (de um lado, um Leminski; de outro, um Espínola), penso eu, parecem delinear os dois caminhos básicos do haikai no Brasil – mas sempre afirmo *grosso modo*, pois haicaístas há que dispensam a rima fechada de Espínola, mas não a estrutura tradicional em 5-7-5, totalizando então as 17 sílabas poéticas que definem secularmente o haikai. Contudo, se nos reportarmos ao passado nipônico, veremos que as duas “escolas” dicotômicas foram uma realidade corriqueira no Japão imperial: nos

séculos XVI e XVII, por exemplo, opunham-se duas principais, a “*Teimon-ha*” ou “escola de Matsunaga Teitoku” (1571-1653), “que buscava a sofisticação da linguagem e a composição elaborada” (GUTTILLA, 2009, p. 8), e a *Danrim-fû* ou “templo”, a qual, sob a batuta de Nishiyama Sôin (1605-1682), era seguida por monges e artistas populares: sua linguagem “ênfatizava o coloquialismo e, em alguns casos, as expressões vulgares e o humor rasteiro, repercutindo, em seus poemas, a temática das coisas simples e cotidianas” (p. 8).

Em abono ao afirmado, arrolo como testemunha o Sr. H. Masuda Goga, autor de *O haikai no Brasil* (1988), tradução de um estudo seu publicado no Japão em 1986, dando notícia da difusão e da produção haicaísta no Brasil, para quem há “três correntes de opinião” (GOGA, 1988, p. 37-40) sobre o haikai brasileiro, a saber: a) “Os defensores do conteúdo”, entre os quais se inserem os que consideram a concisão, a condensação e a intuição características intrínsecas ao haikai, além da emoção suscitada pelo Zen-Budismo: para o autor, o fato de associar-se tal corrente filósofo-religiosa ao haikai “constitui tendência quase comum a todos os haicaístas brasileiros” (p. 37); b) “Os que atribuem importância à forma”, entre os quais Goga situa Guilherme de Almeida, que, desde o artigo “Os meus haikais” (publicado no jornal *O Estado de S. Paulo* de 28 de fevereiro de 1937), confessa-se “fortemente fascinado pela forma extremamente curta do *haiku*” (p. 38); c) Os admiradores “da importância do *Kigo* – palavra ou termo relativo à estação do ano”: entre estes, Goga insere o pioneiro Jorge Fonseca Júnior, que, “Sob a influência de Kiyoshi Takahama [...], defende a importância de termos ligados às estações do ano” (p. 40), bem como considera desnecessária a aplicação de rimas fechadas ao haikai e se recusa a dotá-lo de titulação, como o fazia Guilherme de Almeida. Enfim, as três “correntes de opinião” apresentadas se bifurcam em duas, na verdade, pois a primeira e a terceira apontam mais diretamente para

os conteúdos tradicionais do haicai, enquanto a segunda tenderia a refletir e a explorar os aspectos de construção. Obviamente que novos conteúdos podem se juntar aos tradicionais (como o haicai logo abaixo, de Espínola), assim como novas soluções formais podem ser buscadas, mas desde que se respeite, penso eu, o poemeto centrado em 17 sílabas.

Nestes moldes, consideremos o haicai seguinte de Espínola, extraído de *Metrô*, cuja transcrição busca respeitar a publicação original: em caixa alta, itálico e negrito, centralizado na página e por isso destacado dos muitos outros versos em tipografia normal que o antecedem (“uma multidão silenciosa / e ansiosa de partir”) e imediatamente o seguem (“Quero seguir sozinho nesta amorosa via-fêmea, / que se abre e me abraça de passagem, / me duplica e chama, / me carrega e fere, / me atravessa como um relâmpago”):

O METRÔ TROVEJA.
A MASSA, APRESSADA, PASSA.
SOLIDÃO. PELEJA.

(ESPÍNOLA, 1996, p. 75).

O sublinhado indica as duplas de rimas externas (A-A, travando os versos redondilhos menores) e de rimas internas (na segunda e na sétima sílaba poética do verso central, BB, de sete sílabas poéticas ou redondilho maior), sempre seguindo o esquema definido, no passado, por Guilherme de Almeida. Em outros termos, tem-se um poemeto bem construído e hermeticamente fechado em si (o poeta? o trem de metrô que finalmente chega e carrega para longe a massa humana?), mas como que boiando na massa de versos livres e geralmente brancos, de rimas ocasionais, que se espalham em estrofes irregulares a explorar o branco da página num movimento de tensão. O tema do poema é atual (a grande cidade cosmopolita; um modo de locomoção moderno e subterrâneo; a pressa e o trabalho estafante – “peleja”; a multidão

compacta e massificada, mas composta por seres absolutamente sozinhos e impermeáveis uns aos outros, entre os quais parece que apenas o poeta tem consciência de sua solidão). Claramente, há a apreensão de um momento fugidivo que passa, mas este está longe da Natureza e dos conteúdos do haicai tradicional, uma vez que a situação, banalizada, se repete cotidianamente (sem o testemunho cíclico das estações) em qualquer grande cidade do mundo. Ademais, soma-se o aspecto subjetivo da voz poética, que na sequência do poemeto, pela lembrança ou pela ação, vai se intrometendo entre as imagens da cidade, o cotidiano das pessoas, as coxas da amada, “segurando a barra da palavra, / que se ergue / no centro do vagão e da fala – meu falo –” (p. 75). Evidente que a leitura proposta é possível porque o haicai explícito acima transborda de sua forma/conteúdo, angariando novos sentidos durante a viagem e contaminando todo o trecho, pois ele, já se disse, se intromete (como o poeta) dentro de um poema maior, que transcorre em velocidade quase vertiginosa. A situação desse primeiro haicai é *sui generis* (como o soneto que também se encontra no mesmo *Metrô*, páginas adiante), pois bem diferente da individualidade irredutível dos muitos haicais de Espínola juntados em *Trapézio* e depois escolhidos a dedo para os seus *Escritos ao sol*. Destes, escolhi cinco para apresentar ao leitor: formalmente, seguem as mesmas características do transcrito acima, mas as rimas dos próximos haicais vão marcadas a negrito para ressaltar o par de externas (A-A) dos versos primeiro e terceiro (quinta sílaba, respectivamente) e do par de internas (BB) do segundo verso, sempre acentuado pelas cesuras e pelas rimas na segunda e na sétima de suas sete sílabas poéticas:

O sol despertado.
Um galo tenta bicá-lo –
o canto rosado.

(ESPÍNOLA, 2015, p. 99).

*Verde mar bravio –
as dunas brancas e nuas
se movem no cio.*

(p. 99).

*O mar furioso –
cambraias já cobrem as saias
das ondas em gozo.*

(p. 100).

*Um cavalo verde
de crina de algas se empina
à beira-mar – vede.*

(p. 100).

*A lua lá no alto –
na vala, ansiando agarrá-la,
a rã dá um salto.*

(p. 101).

Em termos de conteúdo, o primeiro haikai tematiza o cíclico nascer do dia, com o protagonismo da ação dividido entre sol e galo, e certa ressonância da imagem homérica da aurora rosada a colorir o canto do galo: com isto, dir-se-ia que duas tradições encontram-se no poema (a grega e a nipônica), atualizadas no tema milenar do nascer do dia ora elaborado por um poeta brasileiro (o qual dialoga, intertextualmente, com o conhecido poema de João Cabral de Melo Neto, “Tecendo a manhã”, mas também com poemas de Ferreira Gullar, Anderson Braga Horta, Marcos Siscar...). Nos outros três haicais, mais um tema milenar: o mar e sua força germinativa e sua beleza algo violenta, sendo que a ressonância do romance *Iracema*, de Alencar, é evidente no segundo, enquanto se recorre à mitologia grega (os cavalos do deus marinho Netuno) no quarto poemeto. Por seu turno, o quinto (um noturno) dialoga nitidamente com o conhecido haikai de Matsuo Basho

(traduzido amiúde no Brasil), o qual é colocado, na antologia de Paulo Franchetti et al., na seção “Primavera”: “O velho tanque – / Uma rã mergulha, / Barulho de água.” (BASHO apud FRANCHETTI et al., 1996, p. 89).

Em suma, a pequena e preciosa forma poética, bem travejada sob o estro de Espínola, procura dar conta de aspectos da tradição e da própria contemporaneidade do poeta, tematizando a Natureza e a cidade, o tempo e o espaço, o dia e a noite, o eu e o outro: realidades cuja passagem/travessia cambiante, pelo sujeito poético, sempre se dá sob o signo da surpresa e da impermanência.

Em relação ao soneto, conforme já explanei, não há um livro de Espínola com poemas que explorem apenas a forma fixa soneto, seja esta da tradição ítalo-luso-brasileira (2 quartetos e 2 tercetos), seja da tradição inglesa (3 quartetos e um dístico final). Porém, na primeira parte de *Beira-sol*, “Claridade”, composta de 20 poemas, oito são sonetos, e pode-se dizer que os oito se desdobram em dois núcleos que se articulam em profundidade, conforme segue: o primeiro grupo, mais **lírico-reflexivo**, compõe-se de três sonetos de tipo inglês (“Língua-mar”, “O jangadeiro” e “A rendeira”), são metapoéticos e elaboram uma espécie de profissão de fé do poeta no trabalho (do jangadeiro, da rendeira, do poeta), sempre à luz do sol e sob o impacto do mar. A natureza solar e marinha, pois, tem um peso e uma presença fecundante nos três poemas. A natureza também está presente nos outros cinco sonetos, mas de um modo talvez mais virgem e primitivo, um tanto impeditivo (pois precisa ser vencida pelo Homem, a Natureza, embora isto nem sempre seja possível): assim, os outros cinco sonetos (“Vicente Yáñez Pinzón”, “Martim Soares Moreno”, “Matias Beck”, “Matias Beck (2)” e “Silva Paulet”) compõem uma espécie de núcleo **épico-histórico** na primeira parte do livro *Beira-sol*, “Claridade”, e, estruturados de forma inusitada (4 tercetos e um dístico final), voltam-

se para o passado e cantam personagens históricas que estão ligadas à colonização e à memória do estado do Ceará, em particular, ou à História de grande parte do Nordeste brasileiro (a invasão holandesa).

Começando pelo núcleo épico-histórico (e lendário), frise-se que tem-se aqui mais uma maneira de Adriano Espínola dialogar com o épico (das origens e formativo, no caso), talvez menos evidente em seu trabalho do que o chamado “épico pós-moderno” que o próprio poeta e a crítica insistem em ver nos três longos poemas citadinos *Táxi, Metrô* e “Minha gravata colorida”. Como não será possível transcrever e comentar todos os cinco sonetos desse núcleo (privilegiarei apenas os dois dedicados a Matias Beck), passemos uma vista d’olhos, ao menos, pelas figuras que ostentam: o primeiro (em versos decassílabos ER 6-10 e sistema de rimas ABB AAB BAB ABA CC) é dedicado ao navegador espanhol Pinzón (1462-1514) – capitão da caravela *La Niña* e co-descobridor da América (1492) com Cristóvão Colombo –, que esteve no Norte do Brasil (precisamente em Mucuripe, CE, conforme o poema) em janeiro de 1500 (três meses antes da chegada de Cabral em Porto Seguro). Cito o dístico final do soneto, que se fecha numa espécie de chave de ouro lírico-reflexiva: “Navegante do ocaso, em sua jornada, / todo homem busca um mar, um nome, nada.” (ESPÍNOLA, 1997, p. 18). O segundo soneto da série é dedicado a Martim Soares Moreno (1586-1648?), importante soldado português (depois elevado a capitão-mor) que muito fez pela Coroa na Colônia: é tido como fundador do estado do Ceará e foi imortalizado nas páginas do romance *Iracema* (1865), de José de Alencar, que não por acaso o subintituiu “Lenda do Ceará”. No poema (em versos decassílabos ER 6-10 e sistema de rimas ABB AAB BAC DCD EE), depois que “[...] fundou um forte de colunas / destemidas. [E] Sonhou na areia ardente // uma cidade lusa, clara e rente.” (ESPÍNOLA, 1997, p. 20), retornou às plagas cearenses “[...] num sonho de Alencar / a viver a verdade de uma lenda.” (p. 20). Enfim,

por efeito de mais um intertexto fabuloso, volta no poema de Espínola, cujo eu-lírico confessa: “Em meu sangue, que é praia do passado, / Martim Soares combate, ressonhado.” (p. 20).

O próximo soneto (o quinto, do núcleo épico) é dedicado a António José da Silva Paulet (1778-1837), engenheiro militar português de ascendência francesa que viveu largo tempo em Fortaleza, e cujos projetos urbanísticos (além do traçado do Forte de Nossa Senhora de Assunção, por exemplo) ajudaram a urbanizar e remodelar a capital cearense nos começos do século XIX: “Aqui fundaste as retas, sim, e o mito / da humana morada do infinito.” (ESPÍNOLA, 1997, p. 29), apregoa o dístico final do soneto (em versos decassílabos ER 6-10 e rimas ABB AAB BAC DCD EE).

Os sonetos terceiro e quarto (do núcleo épico) são dedicados a Matias Beck (16??-1668), militar, protestante reformado e administrador holandês ligado à Companhia das Índias Ocidentais, o qual chegou ao Brasil em 1636 com a invasão de Maurício de Nassau. Enviado ao Ceará em 1649, no mesmo ano constrói o sólido forte Schoonenborch (junto ao ribeiro Marajaitiba), praticamente no mesmo local em que Martim Soares Moreno fundara a primeira fortaleza da província em 1612. Teve cargos administrativos na Colônia invadida e chefiou uma larga expedição de procura de metais preciosos (prata), parece que não muito bem-sucedida. Deixou o Ceará em 1654 (com a expulsão dos holandeses) e partiu para Curaçao, onde foi governador e onde faleceu em 1668. No imaginário histórico e lendário, Matias Beck disputa com Martim Soares Moreno a fundação da cidade de Fortaleza e, segundo a acesa polêmica ainda em curso no Ceará, foi de fato o fundador da cidade (cujas primeiras ruas foram se trançando em torno de seu forte), enquanto o Moreno é o fundador do estado cearense. O terceiro soneto, pois, expõe os ideais do invasor, de certo modo mantenedor da ordem e da terra conquistada, mas inebriado pela lenda

do Eldorado (que perdeu tantas mentes no período colonial latino-americano) e que ao mesmo tempo pretende fazer da nova terra uma imensa, poderosa (pela espada e pelo comércio), florida e ensolarada Nova Holanda (conforme os versos grifados):

“Matias Beck”

*Tudo em completo estado de defesa,
me disse Maes ao ver a obra pronta.
Sobre o Marajaitiba, eis que desponta,*

*de madeira entrançada, a fortaleza.
Ao seu sopé, um riacho com certeza
abrandará a sede, que já conta,*

*por este quente areal, que nos afronta.
Vamos buscar a prata, adiante, presa
no ventre pedregoso da montanha,*

*que se ergue como chama no horizonte.
**Plantaremos tulipas nesta estranha
terra de dura luz e frouxo monte.***

***Com o brilho da prata e da espada,
faremos outra Holanda, ensolarada.***
(ESPÍNOLA, 2001, p. 22; grifos meus).

O soneto em versos decassílabos (ER 6-10) e sistema de rimas ABB AAB BAC DCD (nos tercetos) e EE (no dístico) é cristalino em seu tema e significado geral, depois de estabelecido o intertexto histórico. De metro e cesura bem marcados, como todos os outros da série, apresenta uma imagem ritmada que conjuga a natureza exuberante (o sol, a luminosidade) e de incessante movimento (as dunas de areia, o vento) do novo espaço: “Terra de dura luz e frouxo monte.”

Quanto ao quarto soneto da série, “Matias Beck (2)”, dir-se-ia o resultado frustrado da empreitada invasora, pois, segundo se sabe, os holandeses foram expulsos do Brasil em 1654, ano da partida de Beck para as Antilhas Holandesas:

“Matias Beck (2)”

*Abri picadas, sonhos e veredas,
caçando o mineral, que se escondia
nos grotões das montanhas e do dia,*

*no veio dos instantes e das gredas.
Debaixo deste sol em labaredas,
na febre de viver, que não cedia,*

*lutei contra os tapuias com ousadia,
cercado de traiçoeiras alamedas.
Só encontrei as minas dos enganos:*

*onde sonhei Holanda, só vi dunas;
onde busquei a prata, lavrei danos;
no lugar de tulipas, só bordunas.*

*Sim, deixo a fortaleza e o que mais seja.
Que tudo nesta terra é vã peleja.*

(p. 23).

O soneto (talvez o mais belo entre os cinco que compõem o que chamei núcleo **épico-histórico**) também apresenta (como todos os anteriores) alinhamento à esquerda da página e estrofação diferente em relação à matriz do soneto, pois estrutura-se em quatro tercetos (rimados em ABB AAB BAC DCD) e um dístico final (EE), em versos decassílabos (ER 6-10), como é praxe nos sonetos do livro em apreço. Neste, Espínola costuma ousar mais no estrato ótico-gráfico-visual do soneto, e menos em sua estrutura métrica, rítmica e de cesura. Por

exemplo: o segundo soneto dedicado ao holandês (logo acima) chama a atenção porque já aparecera na segunda edição conjunta de *Táxi/Metrô – Em trânsito* (ESPÍNOLA, 1996, p. 93), mas com a disposição tradicional de 2 quartetos e 2 tercetos, que portanto condicionam o esquema de rimas externas em ABBA ABBA CDC DEE. E mais: o mesmo soneto reaparecerá em *Escritos ao sol* (ESPÍNOLA, 2015, p. 68), porém agora com alinhamento centralizado na página; com o novo título “Matias Beck (1654)”; e com disposição estrutural diferente das anteriores, pois o autor, sempre mutante, investirá em uma nova exploração do estrato gráfico-ótico do poema, transformando-o num soneto à inglesa, ao menos visualmente: uma estrofe única de 14 versos, que portanto também condiciona o esquema das rimas finais em ABBAABBACDCDEE²⁹.

Tal como acontece com o haicai inserido em *Metrô* (comentado páginas atrás), a inserção do soneto a Matias Beck aparece num momento em que o

²⁹ Cumpre salientar que, dos cinco sonetos que compõem o por mim chamado núcleo **épico-histórico** da primeira parte (“Claridade”) de *Beira-sol* (1997), três serão reproduzidos na antologia de 2015 (*Escritos ao sol*), mas os três com alinhamento centralizado na página, seguindo a disposição gráfico-visual do soneto à inglesa e com alguma alteração nos títulos respectivos: “Martim Soares Moreno (1612)” (ESPÍNOLA, 2015, p. 66); “Matias Beck (1654)” (p. 68); “Silva Paulet (1812)” (p. 70). Alguma variante ou alteração verifica-se também na construção/sintaxe/léxico dos versos, o que demonstra mais uma vez, para o estudioso, a “ânsia de mutações” que persegue cada nova edição dos poemas de Adriano Espínola. Com o segundo soneto a Matias Beck não é diferente, pois há ligeiras alterações nas três publicações do poema: por exemplo, o quarto verso da primeira estrofe (1996) está no plural, “**nos veios** dos instantes e das gredas”, mas foi passado para o singular nas duas edições posteriores (1997 e 2015): “**no veio** dos instantes e das gredas”; por seu turno, no terceiro verso da segunda estrofe (1996) consta “lutei contra os **Tapuias** com ousadia”, sendo que em 1997 o gentílico perde a maiúscula inicial (“**tapuias**”) e é substituído por “**nativos**” em 2015. Evidente que há mais exemplos no mesmo soneto, mas tais variantes (singelamente apontadas aqui) deverão, no futuro, ser objeto de uma edição crítica rigorosa da obra em progresso de Adriano Espínola.

vertiginoso trem de metrô em que viaja o poeta se transforma num “Metrô-robô 747, da KLM, a 930km/h, / até desabar de repente na Estação Schiphol, em Amsterdam.” (ESPÍNOLA, 1996, p. 92). Isto é, do Rio de Janeiro passamos às terras de Holanda, e doravante (antes e depois da inserção do soneto), o poeta fará citações/alusões/ironias em relação a dados da cultura holandesa e brasileira, condensando tudo num também vertiginoso espaço-tempo:

[...]

*– num vagão da Nederlandse Spoorwegen,
ao lado de Ana de Amsterdam,
que logo me pergunta com açúcar pelos desafetos
de Calabuarque
& Matias Beck,
perdido*

em 1654 por entre as dunas do Ceará:

[...]

*Enquanto os doze noturnos de Cecília continuam lá fora
a se derramar
por entre os canais da cidade e da memória,
com aquela espiritualidade toda flou/vial.*

*Não, não é o caso, minha senhora,
pastora de nuvens.*

[...]

*Eu, guerreiro tapuia,
vou destrinchando o tempo e o corpo do outro,*

[...]

*E agora descubro ser a orelha de Van Gogh,
a parte martirizada*

[...]

(ESPÍNOLA, 1996, p. 93-95; grifos do autor).

Em suma, penso que o fragmento é exemplar do processo dialógico e intertextual da poesia de Espínola (conforme frisado páginas atrás), além de estabelecer uma espécie de intratexto das fontes e variantes de sua própria obra.

Em relação aos três sonetos do núcleo **lírico-reflexivo** da primeira parte de *Beira-sol*, “Clareza”, transcrevo-os abaixo para algum comentário e análise³⁰:

“Língua-mar”

*A língua em que navego, marinheiro,
na proa das vogais e consoantes,
é a que me chega em ondas incessantes
à praia deste poema aventureiro.
É a língua portuguesa, a que primeiro
transpôs o abismo e as dores velejantes,
no mistério das águas mais distantes,
e que agora me banha por inteiro.
Língua de sol, espuma e maresia,
que a nau dos sonhadores-navegantes
atravessa a caminho dos instantes,
cruzando o Bojador de cada dia.
Ó língua-mar, viajando em todos nós.
No teu sal, singra errante a minha voz.*

(ESPÍNOLA, 2001, p. 13).

“O jangadeiro”

*Jangadas amarelas, azuis, brancas,
logo invadem o verde mar bravio,*

³⁰ Os três foram reproduzidos na antologia *Escritos ao sol* (2015) praticamente do mesmo modo como aparecem em 1997, salvo pelo fato de estarem alinhados no centro da página, e não à esquerda. Constatam-se também algumas pouquíssimas variantes (as reticências, por exemplo, foram suprimidas de “A rendeira”), mas nada que altere o sentido profundo de cada um dos três sonetos.

*o mesmo que Iracema, em arrepio,
sentiu banhar de sonho as suas ancas.
Que importa a lenda, ao longe, na história,
se elas cruzam, ligeiras, nesse instante,
o horizonte esticado da memória,
tornando o que se vê mito incessante?
As velas vão e voltam, incontidas,
sobre as ondas (do tempo). O jangadeiro
repete antigos gestos de outras vidas
feitas de sal e sonho verdadeiro.
Qual Ulisses, buscando, repentino,
a sua ilha, o seu rosto e o seu destino.
(p. 31).*

“A rendeira”

*Na teia da manhã que se desvela,
a rendeira compõe seu labirinto,
movendo sem saber e por instinto
a rede dos instantes numa tela.
Ponto a ponto, paciente, tenta ela
traçar no branco linho mais distinto
a trama de um desenho tão sucinto
como a jornada humana se revela.
Em frente, o mar desfia a eternidade
noutra tela de espuma e esquecimento,
enquanto, entrelaçado, o pensamento
costura sobre o sonho a realidade.
Em que perdida tela mais extrema
foi tecida a rendeira e este poema?...*

(p. 34).

Os três poemas passam por sonetos de tipo inglês: estão alinhados à esquerda da página, apresentam-se em uma única estrofe de 14 versos decassílabos (ER 6-10, no costume de Espínola) e têm seu ritmo adensado por marcantes rimas externas em ABBAABBACBBCDD (o primeiro); ABBACDCDEFEEGG (o segundo); ABBAABBACDDCEE (o terceiro) –

note-se que o sistema de rimas difere para cada um, mas os três se estruturam, claramente, sob a forma de três quartetos e um dístico final. O trio compõe uma espécie de unidade metapoética, conforme já referido, a partir da comparação/valorização da atividade do poeta assimilada com (e similar a) outras atividades humanas corriqueiras e eternas (o trabalho da rendeira, do jangadeiro, do navegador...), porque protótipos míticos de atividades inaugurais dos seres humanos, em qualquer civilização, havendo, portanto, uma espécie de chancela do passado em relação ao presente e ao futuro – este aspecto é claríssimo sobretudo no segundo poema, em que o jangadeiro (o poeta-jangadeiro), que “repete antigos gestos de outras vidas / feitas de sal e sonho verdadeiro”, é um novo Ulisses a buscar, “repentino, / a sua ilha, o seu rosto e o seu destino.” E ao mito grego soma-se o mito da origem brasileira, Iracema (sempre tão presente na poesia de Espínola). A tal ancestralidade e historicidade do trabalho (do poeta e de qualquer ser humano), junta-se a historicidade e a ancestralidade da própria língua portuguesa (“língua-mar” quase infinita), difundida pelo mundo todo a partir das Grandes Navegações e do processo colonizador de Portugal. E, no mote ora glosado por Espínola, ressoa (além de um Vieira e um Fernando Pessoa) um outro mar humano de escritores e poetas que, além de escreverem em português, também pensaram a própria língua portuguesa: assim, o poeta-jangadeiro-rendeiro acrescenta mais um fio na tessitura de intertexto e metatexto que irmana/imanta todos os seres humanos e que define com mais clareza o espaço da cultura e do trabalho. Neste sentido, pode-se dizer que ressoa uma sutil nota épica na lírica reflexiva e mais pessoal dos três sonetos.

Obviamente que a trabalhadeira humana tem seus percalços e suas dificuldades, daí todos terem que cruzar “o Bojador de cada dia” em busca de algum desejo ou ideal sempre alhures. Contudo, essa trabalhadeira se realiza sob as bênçãos de uma exuberante natureza solar e marítima, aparentemente eterna, inviolável e imutável (o mar em que se banhou Iracema e através do qual navegou Ulisses é o mesmo mar

em frente ao qual a rendeira tece seu labirinto e que, metaforizado em língua, inunda por inteiro o poeta). Sabe-se, claro, que a própria natureza é também mudança e se transforma o tempo todo, mas ela semelha **estar-sempre-aí**, como que a enfatizar para cada ser humano a brevidade de sua própria vida e de suas canseiras, cuja transcendência parece ser atingida apenas nas imagens ritmadas do poema e na tela da rendeira: “a trama de um desenho tão sucinto / como a jornada humana se revela.” Este soneto (a meu ver, uma das mais belas composições de toda a poesia brasileira contemporânea), além de homenagear uma das profissões femininas mais antigas do mundo, a rendeira (o mito da Tecelã de Destinos é perene e inclui Aracne, Penélope, as Moiras ou Parcas, as Valquírias...), e, com isso, dialogar com a MPB e a cultura popular nordestina, também alude, metapoeticamente, ao trabalho inspirado (“por instinto”) e artesanal/racional (“Ponto a ponto, paciente”) da rendeira e do próprio poeta, que traçam “no branco linho mais distinto” seus labirintos de pontos e palavras. O poema (cuja estrofe única, visualmente, já é uma tela) vai assim sendo tecido tela sobre tela, teia sobre teia, labirinto sobre labirinto (o trabalho da rendeira em si; a outra tela que é o mar em frente, feito “de espuma e esquecimento”; a teia/labirinto da jornada humana sobre a terra; a teia do sonho e a tela da realidade, que se retroalimentam; a tela do dia que prossegue seu curso; a teia/tela do tempo...), numa espécie de espiral infinita que pretende tocar, talvez, o próprio mistério da Divindade: “Em que perdida tela mais extrema / foi tecida a rendeira e este poema?...” – pergunta-se enfim o eu-lírico, ecoando o mundo das Ideias de Platão. Haveria, realmente, um modelo, um protótipo Ideal de cada coisa sensível que há no mundo? Haveria, realmente, um mundo outro onde a Alma, depois de tantas e cansativas jornadas, enfim se aquieta, na contemplação efetiva da Beleza e da Verdade? Haveria Deus, realmente, em pura Ideia? São perguntas demais, está se vendo – e todas

sem respostas, como sempre o souberam os poetas de todas as épocas e quadrantes (e quase alguns filósofos).

Referências

ALMEIDA, G. de. **Os melhores poemas**. Seleção de Carlos Vogt. São Paulo: Global, 1993.

ANDRADE, C. D. de. **Nova reunião**: 23 livros de poesia. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

CORONA, R. (Org.). **Outras praias/Other shores**: 13 poetas brasileiros emergentes/13 emerging Brazilian poets. Ed. bilingue. São Paulo: Iluminuras, 1998.

ESPÍNOLA, A. **Escritos ao sol**: antologia. Rio de Janeiro: Record, 2015.

_____. **Malindrânia** (Relatos). Rio de Janeiro: Topbooks, 2009.

_____. **Praia provisória**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2006.

_____. **O lote clandestino**. 2.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2002.

_____. **Beira-sol**. 5.ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

_____. **Fala, favela. Voilà favela**. Tradução de Silvia Rouquier. 2. ed. bilíngue. Rio de Janeiro: Topbooks, 1998.

_____. **Em trânsito (Táxi/Metrô)**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

_____. **O lote clandestino**. Fortaleza: Água, 1982.

FARIA, Á. A. de; MOISÉS, C. F. (Orgs.). **Antologia poética da Geração 60**. São Paulo: Nankin, 2000.

FERNANDES, R. de. (Org.). **Contos cruéis**: as narrativas mais violentas da literatura brasileira contemporânea. São Paulo: Geração, 2006.

FRANCHETTI, P. et al. (Org.). **Haikai**: antologia e história. 3. ed. Campinas, SP: UNICAMP, 1996.

GOGA, H. M. **O haikai no Brasil**. São Paulo: Oriento, 1988.

GONÇALVES, M. T.; AQUINO, Z. T. de; BELLODI, Z. C. (Orgs.). **Antologia comentada de literatura brasileira**. Petrópolis, RJ: Vozes, 2006.

GRÜNEWALD, J. L. (Sel. e org.). **Pedras de toque da poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1996.

_____. (Sel. e org.). **Grandes sonetos da nossa língua**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

GUTTILLA, R. W. (Org.). **Boa companhia Haikai**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

HOLLANDA, H. B. de. (Org.). **Esses poetas**: uma antologia dos anos 90. Rio de Janeiro: Aeroplano, 1998.

LIMA, R. V. de. (Sel. e prefácio). **Roteiro da poesia brasileira**: anos 80. São Paulo: Global, 2010.

LIMA, V. de C. **O mundo maravilhoso do soneto**. Rio de Janeiro: Freitas Bastos, 1987.

LYRA, P. (Org.). **Sincretismo**: a poesia da Geração 60 – introdução e antologia. Assessoria Verônica de Aragão. Fortaleza: Fundação Cultural; Rio de Janeiro: Fundação RioArte/Topbooks, 1995.

MARTINS, W. **O ano literário 2000-2001**. Rio de Janeiro: Topbooks; Curitiba: Imprensa Oficial do Estado do Paraná, 2005.

_____. **Pontos de vista** (crítica literária). São Paulo: T. A. Queiroz, 2002 (vol. 14 – 1995/1996/1997).

_____. **Pontos de vista** (crítica literária). São Paulo: T. A. Queiroz, 1995 (vol. 11 – 1982/1983/1984/1985).

MIGUEL, A. (Org.). **Traçados diversos**: uma antologia de poesia contemporânea. São Paulo: Scipione, 2009.

- MOISÉS, M. **Dicionário de termos literários**. 7. ed. São Paulo: Cultrix, 1995.
- NUNES, B. A recente poesia brasileira: expressão e forma. In: _____. **A clave do poético**. Organização de Victor Sales Pinheiro. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 158-173.
- _____. A recente poesia brasileira: expressão e forma. **Novos estudos CEBRAP**, São Paulo, n.31, p. 171-183, outubro de 1991.
- PAZ, O. **A outra voz**. Tradução de Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 2001.
- PINTO, M. da C. (Org.). **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.
- PROENÇA FILHO, D. (Org.). **Concerto a quatro vozes**: Adriano Espínola. Antonio Cicero. Marco Lucchesi. Salgado Maranhão. Rio de Janeiro: Record, 2006.
- SAVARY, O. (Org.). **Antologia da nova poesia brasileira**. Rio de Janeiro: Hipocampo/Fundação RioArte, 1992.

VÁRIA

“O PROFETA” E “A POESIA” DE MACHADO DE ASSIS

“O profeta” and “A poesia” of Machado de Assis

Audrey Ludmilla do Nascimento Miasso
UFSCAR / Fapesp
audreyludmilla@gmail.com

Wilton José Marques
UFSCAR / Unesp-Araraquara
will@ufscar.br

RESUMO: Os estudos machadianos da atualidade ainda, por vezes, repetem o que a crítica ao longo dos anos afirmou: um Machado de Assis dividido, um grande escritor e um escritor menor. O romancista seria o chamado grande escritor, ao passo que o escritor menor seria aquele que explorou outros gêneros. Contudo, a partir da segunda metade do século XX, os escritos machadianos de menor fôlego vêm ganhando espaço ao lado do estudo dos grandes romances. Assim, podemos observar, por exemplo, trabalhos que se debruçam sobre Machado poeta e Machado crítico. Este estudo, que cuida em primeira instância da crítica, tenta elucidar como essa crítica estava em comunhão com suas composições literárias do mesmo período. Para isso, escolhemos o poema “O profeta”, de 1855, para ilustrar as imagens impressas pouco depois, em 1856, no texto de crítica intitulado “A poesia”.

Palavras-chave: Machado de Assis. Crítica literária. “O profeta”. “A poesia”. Romantismo.

ABSTRACT: The Machado studies nowadays still, sometimes, repeating what the criticism over the years said: a divided Machado de Assis, a major writer and a minor writer. As a major writer we have the romancist and as minor one, that one who explored other genres. However, from the second half of the twentieth century, Machado less breath writings are gaining space next to the study of the great romances. So we can observe, for example, works that focus on the Machado poet and Machado critic. This study, which takes care in the critical first stanza, tries to elucidate how this criticism was in communion with his literary compositions of the same period. For this, we chose the poem “O profeta”, 1855, to illustrate images printed shortly after, in 1856, on the critical text entitled “A poesia”.

Keywords: Machado de Assis. Literary criticism. “O profeta”. “A poesia”. Romanticism

A partir da segunda metade do século XX, os estudos machadianos vêm se debruçando com mais frequência sobre alguns aspectos desse autor plural ainda pouco explorados. O escritor nascido no Morro do Livramento, Joaquim Maria Machado de Assis (1839-1908), apesar de ser conhecido especialmente pelo seu legado no romance, também deixou escritos na poesia, no conto, no teatro, na crônica e na crítica literária, havendo casos, inclusive, em que os dois últimos gêneros se hibridizam e confundem algumas vezes os estudiosos. Podemos somar à herança machadiana seu trabalho enquanto tradutor, campo em que se destacam as traduções d’*Os Trabalhadores do Mar*, de Victor Hugo; do “Canto XXV do Inferno”, da *Divina Comédia* de Dante Alighieri; da famosa cena 7 do ato 4, “To be or not to be”, de *Hamlet*, de Shakespeare e d’*O Corvo*, de Edgar Allan Poe.³¹

Machado de Assis estreou nas letras em 1854, no *Periódico dos Pobres*, no qual publicou o singelo soneto com título “À Ilma. Sra. D. P. J. A.”. Ao final da composição conhecemos o nome abreviado no título: “vós sois de vossa mãe a cara filha, / Do esposo feliz, a grata esposa, / Todos os dotes tens, ó Petronilha” (ASSIS, 1854, p. 103). De modo geral, o poema é bastante característico de quem estaria tomando as primeiras lições nas letras, já que não apresenta uma temática elaborada e traz algumas falhas na estrutura. O tema do soneto são as

³¹ Os estudiosos John Gledson (1998) e Jean Michel-Massa (2008) estudaram Machado de Assis enquanto tradutor, porém, de maneira distinta. John Gledson se ocupa apenas daqueles poemas para os quais é possível afirmar seguramente a fonte consultada por Machado, excluindo, portanto, poemas de Schiller ou Heine, para os quais se sabe que o tradutor recorreu a um terceiro texto para sua tradução. O estudo realizado por Jean Michel-Massa acerca de Machado tradutor abrange as traduções tanto em verso como em prosa, além de levantar hipóteses acerca de textos intermediários que Machado possa ter consultado para realizar suas traduções.

virtudes de Petronilha, a senhora que inspira o eu poético dos versos. Tais virtudes não são detalhadas, e sabemos que Petronilha já é uma senhora e tem um esposo, assim, os versos não são a ela dedicados num sentido amoroso, mas num tom de admiração. As falhas ficam por conta da métrica e da rima. O terceiro verso da segunda estrofe e o segundo da quarta não alcançam as dez sílabas poéticas, parando na nona: “vos fazem do esposo ser amada” e “do esposo feliz, a grata esposa” (ASSIS, 1854, p. 103). Coincidência ou não, são os dois versos que cuidam do esposo dessa senhora. Já o primeiro verso da terceira estrofe ultrapassa as dez sílabas poéticas, chegando a onze: “a natureza nessa obra primorosa” (ASSIS, 1854, p. 103). As rimas são pobres e é nelas que se dá outro senão do poema. A rima alternada dos tercetos se daria entre primorosa, majestosa e esposa. O “o” de esposa carrega uma pronúncia fechada, o que o diferencia dos dois vocábulos anteriores, de pronúncia aberta. Apesar dos pesares, havemos de considerar um ponto importante nessa estreia pelos versos: a escolha do soneto. Poderia ser mais fácil para um principiante iniciar com quadras, sextilhas, oitavas ou qualquer outra estrutura que exigisse menos rigor. Apesar disso, o jovem Machado escolheu imprimir seus versos numa estrutura exigente e cara aos poetas clássicos. Certamente essa escolha não foi ingênua, ela antes revela, desde a estreia, a preocupação do poeta com o gênero em que compunha.

Essa preocupação ganhará, dois anos depois, as páginas da crítica literária. Se o autor de *Quincas Borba* (1891) foi um poeta precoce, ele também o foi na crítica. “A poesia” data de 1856 e foi publicada no berço da maior parte de suas poesias da juventude, a *Marmota Fluminense*³². Machado contava com apenas 15 anos quando seu texto

³² Em 3 de julho de 1857 a *Marmota Fluminense* passa a se chamar apenas *A Marmota*. Em 1855, foram publicados nesse periódico: “Ela”, “A palmeira”, “A saudade”, “Saudades”, “Júlia”, “Lembrança de amor”, “Teu canto”, “A lua”,

foi publicado. Notamos que, novamente, Machado faz uma escolha que revela seu apreço pela poesia, já que seu primeiro texto de crítica seria voltado justamente a ela.

A crítica literária machadiana o acompanhou durante toda sua carreira, seja enquanto crítica propriamente, nos prefácios ou diluída em suas crônicas. Bem como o poeta, desde a década de 1850 até a maturidade o crítico literário amadureceu na escritura e na reflexão daquilo por que sua pena seria responsável. Foi na crítica literária que Machado pôde didaticamente aconselhar jovens escritores, formar leitores e revelar, ainda que nas entrelinhas, a existência de um projeto literário. José Aderaldo Castello (1951) o chama de “exemplo da atitude altamente elogiável, orientada pela modéstia, ciência e consciência da responsabilidade do trabalho literário” (CASTELLO, 1951, p. 94) e ainda dá a Machado o espírito da análise literária.

O fundador da Academia Brasileira de Letras viveu um período na literatura brasileira em que a crítica literária adquiriu sistematicidade e se fazia imprescindível na afirmação de uma literatura que mesmo antes da independência política, conquistada em 1822, já buscava sua própria identidade. Para isso, além dos exageros na cor local, eram necessários escritos que legitimassem aquela literatura enquanto nossa. Assim, o terreno para cultivar a crítica era vasto, ainda que nele houvesse tanto

“Meu anjo”, “Um sorriso”, “Como te amo”, “Paródia”, “A saudade”, “No álbum do Sr. F. G. Braga”, “A uma menina”, “O gênio adormecido”, “O profeta”, “O pão d’açúcar” e “Soneto a S. M. o Imperador, o Senhor D. Pedro II”. Para o ano seguinte, temos os seguintes poemas: “Dormir no campo”, “Minha musa”, “Consummatum est!”, “Um anjo”, “Cognac!...” e “Minha mãe”. No ano de 1857, serão publicados: “Vai-te”, “Não”, “Resignação”, “Amanhã”, “A***”, “Deus em ti” e “O sofá” (desses, apenas o primeiro foi publicado quando o periódico ainda recebia o nome de *Marmota Fluminense*). Teremos, em 1858: “Alvares de Azevedo”, “Esta noite”, “Reflexo” e “A morte no calvário”. Machado volta a imprimir versos n’*A Marmota* somente em 1860, quando é anunciado como um de seus colaboradores, contudo, o único poema é “Ao carnaval de 1860”.

árvores de bons frutos, críticos engajados e dispostos a julgar o trabalho pela literatura apresentada, quanto ervas daninhas, críticos que se deixavam levar pelo gosto pessoal e pelas amizades. O terreno onde a crítica era semeada fora especialmente os periódicos oitocentistas, sendo a *Marmota Fluminense* não apenas o berço das primeiras poesias machadianas, como dissemos, mas também o berço dos seus primeiros escritos de crítica literária.

Foi no periódico de Paula Brito que Machado de Assis publicou um dos seus mais afamados ensaios e que já aponta para alguns ideais identificáveis mesmo na crítica posterior. Trata-se de “O passado, presente e o futuro da literatura” (1858). Nesse ensaio, o crítico toma uma posição arriscada para a época em que se respirava o nacionalismo caricato impregnado na cor local quando diz que “a poesia do *boré* e do *tupã* não é a poesia nacional” (ASSIS, 2013a, p. 62, grifos do autor) e questiona o que teriam os brasileiros dos oitocentos em comum com aquela raça. A mesma ideia, com maior elaboração, é trazida em 1873, dois anos antes da publicação das *Americanas* (1875), na “Notícia da atual literatura brasileira”: “é certo que a civilização brasileira não está ligada ao elemento indiano, nem dele recebeu influxo algum; e isso basta para não ir buscar entre as tribos vencidas a nossa personalidade literária” (ASSIS, 2013b, p. 431). Machado não condena o indianismo na literatura brasileira, mas condena o fato de ele ser, por vezes, tomado como um “exclusivo patrimônio” da literatura nacional. Como afirmara no mesmo ensaio, “tudo é matéria de poesia, uma vez que traga as condições do belo ou os elementos de que ele se compõe” (ASSIS, 2013b, p. 431). São esses dois dos principais textos da crítica literária machadiana.

O projeto literário machadiano, como acontece com qualquer outro escritor, é perceptível no conjunto de sua obra, a qual inclui não apenas os poemas, romances e contos; mas as traduções, os prefácios e as

críticas. Sua literatura estava em acordo com aquilo que pregava na crítica, como fez com as *Americanas*, que apesar do título, não carrega somente peças que se passam no seio da mata ou que estejam abarrotadas da língua tupi. Na “Advertência” da coletânea, Machado reforça sua posição com relação ao que deve ser matéria de poesia quase repetindo o que dissera no ensaio de crítica: “tudo pertence à invenção poética, uma vez que traga os caracteres do belo e possa satisfazer as condições da arte” (ASSIS, 1875, s/p). Desse modo, a reunião de poemas sob o título de *Americanas* nos mostra uma reunião de composições que trazem os “caracteres do belo” e que tinham como denominador comum a americanidade e não exclusivamente a cor local das nossas matas e dos nossos índios. O poeta, que já havia sido cobrado pela crítica da falta de cor local nos poemas dos livros anteriores, com precaução adverte que não se deve entender que tudo o que estava naquele livro de 1875 era relativo aos “nossos aborígenes”, pois “ao lado de *Potira* e *Niani*, por exemplo, quadros da vida selvagem, há *Cristã Nova* e *Sabina*, cuja ação é passada no centro da civilização” (ASSIS, 1875, s/p).

Para esse estudo nos propomos a observar como a literatura produzida por Machado por vezes adiantava o que estava na crítica, ou, numa melhor colocação, estava em harmonia com ela. Para isso, escolhemos o poema intitulado “O profeta”, que segundo a inscrição do autor é um “fragmento” e que saiu na *Marmota Fluminense* no dia de finados, 02 de novembro de 1855.³³ Paralelamente ao poema, lemos o

³³ Era publicada na capa do periódico naquela sexta-feira dedicada ao luto uma meditação sobre “Vida e Morte”, assinada pelo amigo de Machado, Francisco Gonçalves Braga. No miolo do jornal estavam ainda um trecho do *Caramuru*, de Santa Rita Durão; o poema “Oremos aos mortos”, de Paula Brito; e vários motes sobre “A morte” (a *Marmota Fluminense* costumava trazer ao lado de seus versos “motes” ou “anedotas” sobre determinados assuntos) assinados pelo Conselheiro Bastos.

primeiro texto de crítica literária publicado pelo jovem escritor sete meses depois no mesmo jornal, “A poesia”, o qual já citamos. A leitura cruzada desses dois textos nos revela não só o ideário romântico, mas a equidade entre o poema e a crítica literária.

A opção foi partir da crítica para o poema, ainda que este tenha sido publicado antes daquela. O caminho contrário parece nos ofertar uma maneira mais clara de explicação e de entendimento, de modo que pela crítica identificamos o que já estava profetizado na composição de 1855.

Ainda que alguns versos do poema povoem a análise, para um melhor entendimento do mesmo é importante uma breve apresentação e sendo o poema uma composição menor em relação ao texto de crítica, para que possa haver maior clareza de entendimento, optamos por reproduzi-lo abaixo:

O PROFETA
(FRAGMENTO)

...ungido crente,
Alma de fogo, na mundana argila.
M. A. A. AZEVEDO

Do sacro templo, sobre as negras ruínas
Lá medita o profeta
Com fatídica voz, dizendo aos povos
Os decretos de um Deus;
Ao rápido luzir do raio imenso
Traçando as predições.
Dos soltos furacões, libertas asas
Adejam sobre a terra:
Do sacro templo em denegridos muros
Horrisono gemendo
Lá fende o seio de pesadas nuvens

*O fulminoso raio
Sinistro brilho, que o terror infunde.
Que negro e horrível quadro!*

Propínquo esboço da infernal morada!...

.....
*E o profeta ergue a fronte, a fronte altiva
Cheio de inspiração, de vida cheio;
Revolvem-se na mente escandescida
Inspiradas ideias que Deus cria
Nesse cofre que encerra arcanos sacros;
Revolvem-se as ideias, pensamentos
Que num lampejo abrangem as idades
Rápidas aglomeradas
Nesse abismo que os séculos encerra!
Profeta, em que meditas,
Espírito de Deus que te revela?
Um novo cataclismo
Que a terra inunde e a humanidade espante?
De guerras sanguinosas longa série?
A desgraça talvez dum povo inteiro?
Enviado de Deus, conta-me os sonhos
Que te revelam do futuro as sortes
Quando absorto em sacros pensamentos
A fronte reclinando tu dormitas
Essas visões que à hora do silêncio
Quando reina o pavor, e as trevas reinam
Os céus ensaiam qu'ô porvir revelam:
E quando é bela a noite, quando brilha
A prateada lua
Lâmpada argêntea, que alumia as trevas
Quando fulguram meigos
Formosos, belos astros, que semelham
Longa série de luzes
Que a lousa aclaram do sepulcro imenso:
O que te inspira o céu?*

.....

*Já sossega a tormenta; — refreados
Jazem mudos os ventos; só a brisa
Plácida expele as condensadas nuvens;
Envolta em negro véu lá brilha acaso
Medrosa estrela que sorri medrosa:
'Stá muda a atmosfera! Lá se ergue
De súbito o profeta, (sacra gota
Na mente lhe verteu do Eterno a destra),
Do Supremo Arquiteto o mando grava
No extenso muro do arruinado templo!...*
(ASSIS, 1855, p. 3).

Estruturalmente, a composição conta com três estrofes assimétricas de versos heróicos quebrados e decassílabos heróicos brancos. Não há uma regra para a disposição da métrica dos versos, com exceção da primeira estrofe, na qual os versos ímpares serão decassílabos heróicos, enquanto os pares serão heróicos quebrados³⁴. A combinação de versos nessa métrica garante ao poema um sofisticado efeito rítmico e acabam por revelar a habilidade versificatória de Machado já no início de sua carreira.

O poema é datado de 11 de setembro daquele mesmo ano e traz um tom obscuro para falar do profeta que recebe os preceitos do “Supremo Arquiteto”. Esse profeta camufla a concepção romântica do poeta e, assim, o morto que acaba por receber homenagens nesses versos é o poeta que falecera três anos antes, Álvares de Azevedo.³⁵ A homenagem não é explícita, mas fica marcada pelo nome na epígrafe e pelo desenvolvimento dos versos que vão ao encontro do poeta tal qual era tido no romantismo da segunda geração, da qual participou. A

³⁴ O oitavo verso da segunda estrofe, “rápidas aglomeradas” (ASSIS, 1855, p. 3), é o único na composição que ultrapassa as seis sílabas poéticas, chegando a sete.

³⁵ Álvares de Azevedo (1831-1852), um dos principais escritores da segunda geração romântica. Sua obra dedicada aos versos é a *Lira dos vinte anos* que, dada a morte prematura do escritor, foi publicada postumamente em 1853.

epígrafe do poema são dois versos da quinta estrofe de “Ideias íntimas”, poema azevediano que compõe a *Lira dos vinte anos* (1853): “... unguido crente, / Alma de fogo, na mundana argila.” (ASSIS, 1855, p. 3). Observamos pelas reticências que o primeiro verso foi recortado, de modo que, no poema de sua origem, no lugar das reticências temos: “cabeça de profeta (...)” (AZEVEDO, 1853, p. 124). Curiosamente, “Ideias íntimas” também é um “fragmento”, mas sem dúvida não foi ao acaso a escolha de uma epígrafe retirada desses versos. No poema azevediano temos vários nomes da poesia romântica aos quais é ligada a imagem do profeta, de modo que o poeta seria, então, esse “unguido crente”. Machado, por meio da epígrafe, apropria-se dessa concepção romântica do poeta-profeta tanto para compor seus versos quanto para render homenagem ao falecido poeta.

Iniciando a leitura de “A poesia”, o texto de crítica chama-nos atenção em primeiro lugar a epígrafe, extraída das *Méditations poétiques* (1820) de Alphonse de Lamartine,³⁶ e traduzida para o português na epígrafe. A epígrafe tomada de um poeta romântico alerta o leitor de qual será a visão que o jovem crítico apresentará da poesia. O trecho trazido por Machado para a epígrafe é, no francês, antecedido pela pergunta: “o que é, com efeito, a poesia?” (LAMARTINE, 1922, p. 387, tradução nossa)³⁷. Essa será a mesma pergunta que Machado fará e responderá no início de seu texto: “sabeis o que é a poesia?” (ASSIS, 2013c, p. 53). É nos mesmos passos de Lamartine que, romanticamente, Machado responde à pergunta. Assim, para esse “jovem que estreia nas letras”, a poesia “é uma palavra que o anjo das

³⁶ Alphonse Marie Louis de Prat de Lamartine (1790-1869), político e poeta francês influente durante o romantismo. No inventário levantado por Massa (JOBIM, 2001) não há nenhum livro de Lamartine na biblioteca machadiana.

³⁷ No original: “Qu’est-ce, in effet, que la poésie?” (LAMARTINE, 1922, p. 387).

harmonias segreda no mais íntimo d'alma" (ASSIS, 2013c, p. 56). "O profeta" já no título anunciava certa ligação com o que é cristão e a crítica, já no primeiro parágrafo se liga a essa mesma cristandade, pois é um anjo quem segreda a poesia e não pura e simplesmente no corpo do homem, mas na alma. Aliás, é essa alma também, ao lado do coração e do pensamento, mais à frente ainda no primeiro parágrafo, que será capaz de compreender a palavra. Observemos que, dos três elementos elencados, apenas o pensamento se liga a alguma racionalidade.

A imagem romântica da poesia que não é fruto de labor, mas é segredada por um ser superior, ganhará força nos três parágrafos seguintes por meio do verbo inspirar, constantemente ligado à imagem daquele que faz versos. Nesses parágrafos, o crítico quer saber o que inspira o poeta, de modo que todos eles terão a mesma sentença de abertura: "o que vos inspira (...)" (ASSIS, 2013c, p. 54). Em cada estrofe serão trazidos diferentes elementos que poderão inspirar o poeta, todos eles recorrentes nas poesias românticas. Assim, o primeiro desses parágrafos trará a inspiração do oceano em noite de verão com a lua brilhante e o céu azul. O segundo parágrafo, mais longo, trará a inspiração da religião e do mirante (o alto da montanha) que permite ver o sol se pondo no mar. E o terceiro parágrafo trará a natureza. A partir desses parágrafos é possível estabelecer várias ligações com o poema. A primeira delas é a curiosidade por saber o que inspira o poeta, que no poema está no anseio de saber "que te revelam do futuro as sortes / Quando absorto em sacros pensamentos" (ASSIS, 1855, p. 3). Ademais, o último verso da terceira estrofe do poema claramente interroga: "o que te inspira o céu?" (ASSIS, 1855, p. 3). O eu poético e o crítico partilham da mesma visão romântica do poeta, a qual prega o labor como vindo da inspiração. Como se não bastasse, a lua que brilha na crítica já brilhava no poema, no vigésimo quarto verso da segunda estrofe, pela "prateada lua" e a Igreja, que no segundo parágrafo desse

grupo, poderia inspirar o poeta, no poema era o “sacro templo”, que se repete duas vezes e que é onde o poeta se coloca para beber a inspiração divina. Na terceira estrofe desse grupo, Deus é chamado “Supremo Pintor” pela criação da natureza, a mesma supremacia já estava na poesia que o chamava “Supremo Arquiteto”.

Adiante na crítica, Machado parte da história para aproximar-se da condição do poeta atual. Para isso, recorre a Homero e às suas duas obras fundadoras da tradição ocidental, *Iliada* e *Odisseia*. O nome de Homero ao lado, principalmente, de Camões e Bocage revela que a formação do crítico demanda de grandes e clássicos nomes da literatura, o que confirma nossa hipótese de que sua formação tenha sido minimamente clássica, hipótese essa levantada quando tratamos da estreia pelo soneto. Na crítica, Homero recebe em sua frente a rosa do Criador. Assim, o poeta é aquele que, como o profeta, recebe a visão divina. Do mesmo modo que a rosa foi “depositada na frente de Homero” (ASSIS, 2013c, p. 54), antes, no poema, “(...) (sacra gota / Na mente lhe verteu do Eterno a destra).” (ASSIS, 1855, p. 3). Esses versos estão no final do poema, quando o profeta finalmente é tocado pela mão divina e grava o que dela recebera no “muro do arruinado templo!” (ASSIS, 1855, p. 3). Portanto, nos dois textos o profeta/poeta compõe quando tocado pelo Eterno, ou, o Criador.

Ainda falando de Homero, o crítico menciona “suas vigílias e meditações” (ASSIS, 2013c, p. 54), pois era por meio dessas atividades que a composição poética era possível. Além disso, tanto uma quanto outra, na maioria das vezes, liga-se ao sagrado e podem acontecer nos templos. Se Homero meditava para alcançar a glória nos versos, o profeta do poema escrito sete meses antes também o fazia já na primeira estrofe e nos primeiros versos: “do sacro templo, sobre as negras ruínas / Lá medita o profeta” (ASSIS, 1855, p. 3). Logo, para alcançar as predições e poder escrever, é preciso que o poeta esteja em comunhão

com Deus e talvez a melhor maneira de catequisar os estreantes nas letras seja dar o exemplo do próprio Homero, que graças às vigílias e meditações, na visão romântica desse texto, compôs seus clássicos. Ademais, assim como já fora dito sobre a composição poética ser inspiração e vir do Alto, o poema também já trazia as “inspiradas ideias que Deus cria” (ASSIS, 1855, p. 3).

Dando continuidade à crítica, depois de imprimir a imagem do poeta como aquele que se sacrifica para levar a poesia, dita por Deus, ao povo, será tratado o “inevitável destino” (ASSIS, 2013c, p. 55) do poeta. Aqui vale a observação da duplicação do destino ao ser adjetivado. Uma vez que o destino já é por si só inevitável, ao ser adjetivado ele tem sua característica ressaltada. Esse destino nada mais é que o não reconhecimento do poeta. Assim, a “raça lusitana” não se compadeceu de Camões ao fim de sua vida e a ironia bocagiana não foi suficiente para educar a sociedade em que vivia. “É horrível – mas é verdade!” (ASSIS, 2013c, p. 55). Sobre esse não reconhecimento do labor poético não encontramos nada claramente exposto no poema de 1855, todavia, há certa sugestão de pôr fim na humanidade do décimo segundo ao décimo quinto versos da segunda estrofe: “um novo cataclismo / Que a terra inunde e a humanidade espante? / De guerras sanguinosas longa série?” (ASSIS, 1855, p. 3). Não é dita a razão pela qual se sugere pôr termo à humanidade, mas podemos inferir ser a falta de reconhecimento do que é poético naquele século que se encontrava, de acordo com o poema, em abismo. Não podemos, ainda, deixar de notar a referência ao Gênesis, no dilúvio da Arca de Noé.³⁸ É possível ainda, por meio desse povo que não reconhece o trabalho do poeta, relembrar os versos de “Aspiração”, poema publicado na primeira

³⁸ Machado recriou o dilúvio bíblico em seu poema “O dilúvio”, publicado em 1864 nas *Crisálidas*.

coletânea de versos machadiana, *Crisálidas* (1864). Nele, há o tratamento do labor poético e fala-se do quanto o povo ignora o que é dito pelo poeta, a “turba ignara e vã” (ASSIS, 1864, p. 65).

Mais à frente na crítica, teremos a imagem que mais aproxima o poeta do profeta: “tradutor fiel das ideias do Onipotente” (ASSIS, 2013c, p. 55). Assim como a epígrafe do poema define o profeta como o “ungido crente”, na crítica, pela definição do poeta como aquele que traduz as ideias do Supremo, podemos aproximá-lo do profeta, afinal, é justamente isso que o profeta faz, traduz para o povo o que recebe de Deus. O texto lamentará ainda, mais uma vez, o não reconhecimento do poeta e para isso trará outros dois nomes: Roucher e Chénier, ambos mortos pela guilhotina. A referência mostra o fundo literário que o crítico ainda jovem já possuía, especialmente se somarmos a essa a referência seguinte, vinda de Gilbert e Tasso, chamados “exemplos para aqueles cujas ideias divinas e ardentes vertem em cadenciosos hinos de melodiosas harpas” (ASSIS, 2013c, p. 56). Vejamos que as ideias desses poetas são adjetivadas divinas, portanto, assim como a de Homero e a do profeta no poema, vieram de Deus.

Para finalizar, o jovem Machado desculpa-se com o leitor, usando o vocativo “leitores”, pela “fraca linguagem (...) de um jovem que estreia nas letras” (ASSIS, 2013c, p. 56). A interlocução com o leitor é um traço bastante característico da maturidade e reconhecido especialmente nos seus romances e contos. Como vemos, já na sua formação essa característica estava no escritor e foi, ao longo da carreira, maturada e trabalhada. No mesmo parágrafo final, o crítico agradece àqueles que dão apoio para o trabalho dos que se dedicam às letras. Não podemos afirmar, mas talvez esse agradecimento seja uma maneira de se dirigir a Paulo Brito, a quem pertencia o periódico que acolhia não só esse texto de crítica, mas muitos dos primeiros poemas

machadianos. Desse modo, os “Mecenas”³⁹ ficam excluídos daqueles que alguns parágrafos antes no texto não reconheciam o labor dos escritores consagrados.

Apesar de breve, o texto traz não só nomes que marcam referências na formação do jovem crítico como também revela, com muita clareza e já desde a epígrafe, uma veia romântica no entendimento e na concepção do que é poesia. Esse modo romântico de entender o que era a poesia está principalmente na inspiração que o autor evoca, na definição do trabalho do escritor como sendo aquele que traduz fielmente o que recebeu de Deus e na denominação “gênios” que dá aos poetas mortos na guilhotina, Roucher e Chénier. Aquele que faz versos seria, então, mais que poeta: profeta, tradutor, gênio, inspirado. No poema, essa figura já estava traçada já desde o título e ainda na epígrafe azevediana, o que somamos à mesma inspiração e ao chamamento do poeta enquanto “enviado de Deus”.

Ao cruzar os dois escritos, observamos que aquilo que é desenvolvido por Machado na crítica já estava anunciado meses antes no poema. Evidente que temos de ressaltar as proporções de um texto para outro, já que o primeiro, dado o gênero em que é composto, carrega maior subjetividade, e somos tentados a afirmar que mesmo por isso talvez seja uma definição mais próxima do poeta romântico. “A poesia”, apesar da prosa e apesar de pertencer à crítica literária, não perde de todo essa subjetividade, uma vez que traz um tratamento romântico para o tema.

Esses textos revelam de onde nasceu o grande escritor, são textos jovens, com um tom de experimentação, que tateiam o novo terreno. É impossível compará-los com escritos da maturidade, pois, como era de se esperar para qualquer um que amadureça nas letras, essas ideias

³⁹ Machado grafa a palavra com letra maiúscula.

foram elaboradas e tiveram certa maturação tanto na prosa quanto na poesia. Contudo, é interessante observar como, mesmo na maturidade, Machado não desconhece o valor que aquele romantismo teve, como apontam Azevedo; Dusilek & Callipo (2013):

Machado, que fora um romântico, admirador de Álvares de Azevedo e Gonçalves Dias, lamentava que a nova geração poética chasqueasse às vezes do romantismo, sem se dar conta de que “a extinção de um grande movimento literário não importa a condenação formal e absoluta de tudo o que ele afirmou”. (AZEVEDO; DUSILEK; CALLIPO, 2013, p. 38).

As pesquisadoras se referem nas aspas ao texto de 1879, vinte quatro anos mais velho que “A poesia”, intitulado “A nova geração”. Mais longo e mais bem estruturado em relação à crítica da juventude, o texto publicado na *Revista Brasileira* traz observações acerca de uma geração de poetas que florescia, mas que ainda não era muito bem definida nem teve escritores de fôlego, uma geração antirromântica, engajada socialmente e useira em suas composições de termos adotados da ciência. Ainda que essa geração rejeitasse aquele romantismo primeiro, na visão do crítico era importante que houvesse ponderação, já que cada movimento deixa suas marcas e heranças, “alguma coisa entra e fica no pecúlio do espírito humano” (ASSIS, 2013d, p. 489). Esse modo de trabalhar os movimentos literários vai ao encontro daquilo que a crítica escrevera sobre o Bruxo do Cosme Velho quando não o punha na “caixinha” de nenhum movimento literário específico⁴⁰.

⁴⁰ Caetano Filgueiras, prefaciador das *Crisálidas*, dizia que “a escola de Machado de Assis é o sentimento” (MACHADO, 2003, p. 51). José Veríssimo por duas vezes distancia Machado das escolas literárias. Primeiro em 1901, quando trata das *Poesias Completas* e se refere ao poeta como um temperamento: “pode-se dizer do Sr. Machado de Assis, mais do que qualquer dos nossos prosadores e poetas: é um temperamento. E seu temperamento se não assemelha, ou aproxima sequer, de nenhum outro do nosso mundo literário. Daí a sua distinção, dando a esta palavra o seu puro sentido material, entre todos os

Machado de Assis desde sua estreia se mostrou preocupado com o que publicava e, em 1901, ao recortar muitos de seus poemas do livro que seria seu legado no gênero, *Poesias Completas*, o autor revela inclusive a preocupação do que ficaria para a posteridade. Como poeta e como crítico, sempre debruçado sobre sua própria escrita e buscando correções a fazer, Machado recebeu as influências de movimentos e autores, filtrou-as e adotou o que lhe era conveniente. Foi essa postura que tornou possível o amadurecimento do escritor nesses dois campos da literatura. Concordamos com Castello quando diz que “Machado de Assis principiou a sua atividade de escritor cuja evolução é perfeitamente normal, equilibrada e sempre ascendente, como crítico e como poeta” (CASTELLO, 1951, p. 94). Entendemos que a visualização do escritor que ascendeu durante sua carreira não seria possível sem que acompanhássemos seus passos e não desconsiderássemos, então, os primeiros textos, os quais tornam possível afirmar que os estudos acerca do Fundador da Academia Brasileira de Letras não se findaram ou se esgotaram, mas ainda carecem de olhares e pesquisas que se voltem para um Machado menos conhecido.

nossos escritores” (MACHADO, 2003, p. 243). Pouco mais de cinquenta anos depois, Veríssimo dizia: “mas a sua índole literária avessa a escolas, a sua singular personalidade, que lhe não consentiu jamais matricular-se em alguma, quase desde os seus princípios fizeram dele um escritor à parte, que, tendo atravessado vários momentos e correntes literários, a nenhuma realmente aderiu senão mui parcialmente, guardando sempre a sua isenção.” (VERÍSSIMO, 1954, p. 343).

Referências

ASSIS, M. A Ilma. Sra. D. P. J. A. **Periódico dos Pobres**, Rio de Janeiro, n. 103, p. 4, out. 1854.

_____. O profeta. **Marmota Fluminense**, Rio de Janeiro, n. 644, p. 3, nov. 1855.

_____. **Crisálidas**. Rio de Janeiro: Garnier, 1864.

_____. **Americanas**. Rio de Janeiro: B. L. Garnier, 1875.

_____. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: H. Garnier, 1901.

_____. O passado, o presente e o futuro da literatura. In: AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.). **Machado de Assis: a crítica literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013a.

_____. Notícia da atual literatura brasileira. In: AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.). **Machado de Assis: a crítica literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013b.

_____. A poesia. In: AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.). **Machado de Assis: a crítica literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013c.

_____. A nova geração. In: AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.). **Machado de Assis: a crítica literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013d.

AZEVEDO, A. **Poesias de Manuel Antônio Álvares de Azevedo**. Rio de Janeiro: Tipografia Americana, 1853.

AZEVEDO, S. M.; DUSILEK, A.; CALLIPO, D. M. (Org.). **Machado de Assis: a crítica literária e textos diversos**. São Paulo: Editora Unesp, 2013.

CASTELLO, J. A. **Ideário crítico de Machado de Assis**. Disponível em: <http://www.scielo.br/scielo.php?pid=S1983-68212013000200002&script=sci_arttext>. Acesso em: 03 jul. 2015.

JOBIM, J. L. (Org.). **A biblioteca de Machado de Assis**. Rio de Janeiro: Topbooks, 2001.

MACHADO, U. (Org.). **Machado de Assis: roteiro de consagração**. Rio de Janeiro: EdUERJ, 2003.

VERISSIMO, J. **História da Literatura Brasileira: de Bento Teixeira (1601) a Machado de Assis (1908)**. 3. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1954.

NADA É FIXO E NADA É SEGUDO EM “ROMANCE DE PRIMAS E PRIMOS”

Nothing is fixed and no insurance in “Romance de primas e primos”

José Batista de Sales
UFMS
salesjb@uol.com.br

RESUMO: Este estudo do poema “Romance de primas e primos”, de Carlos Drummond de Andrade, tem o objetivo de abordar sua componente metaliterária e a pegada sociológica própria da obra do autor de *Sentimento do mundo*, marcada pelas figuras da antítese e da ironia. Retirado do livro *Boitempo* (1968), o poema revela a consciência do homem literário e suas incursões em pesquisas estéticas, sugerindo que a conquista da palavra poética se dá pelo conhecimento de longa tradição literária permeada pelo desejo questionador do inquieto artista. Ademais, o questionamento estético torna-se ainda mais pertinente quando, alimentado por figuras de linguagem como a ironia e antítese, tensionam ainda mais as idiosincrasias sociais.

Palavras-chave: Poema narrativo. Romance medieval. Poesia.

ABSTRACT: This study of the poem “Romance de primas e primos”, by Carlos Drummond de Andrade, is intended to address its metaliterary component and the sociological footprint keen of the *Sentimento do mundo*'s author, which is marked by figures of antithesis and irony. This poem is part of the book *Boitempo* (1968), and reveals the consciousness of the literary man and his forays into aesthetic research, suggesting that the conquest of the poetic word is given by the knowledge of wide literary tradition permeated by the artist's restless questioning desire. Moreover, the aesthetic question becomes even more pertinent when, fueled by figures of speech such as irony and antithesis, stretches even further the social idiosyncrasies.

Keywords: Narrative poem. Medieval romance. Poetry.

O poema

ROMANCE DE PRIMOS E PRIMAS

- 1. A prima nasce para o primo.*
- 2. O casamento foi marcado*
- 3. no ato mesmo da concepção.*
- 4. Entre os primos, é eleito o primo*
- 5. que melhor convém ao tratado.*
- 6. Sem exclusão dos demais primos*
- 7. perfilados todos à espera*
- 8. de chamado se a vida muda.*

- 9. Assim nascem todas as primas,*
- 10. destinadas a matrimônio*
- 11. do outro lado da mesma rua.*
- 12. Os sobradões se comunicam*
- 13. em passarela de interesses*
- 14. da vasta empresa da família*
- 15. que abrange bois, terras, apólices,*
- 16. paióis de milho e tradição.*

- 17. Serão múltiparas as primas*
- 18. a primos árdegos unidas.*
- 19. À noite, no maior recato,*
- 20. apagado o lampião, arquejos*
- 21. e repugnâncias abafadas*
- 22. contribuirão para a grandeza*
- 23. do eterno tronco familiar,*
- 24. bem mais precioso que as pessoas.*

25. *De filhos, netos e bisnetos*
26. *o futuro já foi traçado*
27. *em firmes letras de escritura:*
28. *O país serrano pertença*
29. *a primos, primas e mais primos*
30. *encomendados com sapiência*
31. *pelo conselho soberano*
32. *de tios primos entre si.*

33. *Para lá dos cerros, a Terra*
34. *há de curvar-se ao poderio*
35. *deste grupo à sombra de Deus*
36. — *o deus especial das terras*
37. *dos rebanhos e dos princípios*
38. *particulares que dominam*
39. *a fortaleza atijolada*
40. *em mescla de sangue e dinheiro.*

41. *Mas um dia as primas se enervam*
42. *de nascer assim programadas*
43. *para um fim geral sem prazer.*
44. *Já os primos se desencantam*
45. *desta sorte a que estão jungidos.*
46. *E uma estampa de herói de filme,*
47. *outra estampa de estrela nórdica*
48. *acicatam insônias púberes.*

49. *Eis que aportam rapazes louros,*
50. *de um louro claro que deslustra*
51. *o banal moreno dos primos.*
52. *Vêm a negócios, mas reparam*
53. *numas primas ajaneladas*

54. *dispostas a romper a lei*
55. *da missão sem gosto e sem graça*
56. *de funcionárias da família.*

57. *Por sua vez os primos ardem*
58. *de voraz, incontido ardor*
59. *pela equilibrista do circo*
60. *e suas nervosas, elásticas*
61. *pernas que jamais uma prima*
62. *lhes mostrara, se é que possuía*
63. *joias tais sob as circumspectas*
64. *multissaias e plurianáguas.*

65. *Outro assunto, meses a fio,*
66. *não conhece o burgo serrano*
67. *senão este, de estarrecer:*
68. *Entre as primas, a mais prendada*
69. *fugiu com o mais louro moço*
70. *entre os ádvenas moços louros*
71. *e seu primo compromissado*
72. *lá se foi, saltimbanco errático.*

73. *A partir de então — adivinha-se*
74. *desimpedidos os primos*
75. *de escolher par a seu gosto,*
76. *cada qual atira seus olhos*
77. *no rumo sem fim da aventura,*
78. *e de seculares raízes,*
79. *riquezas, títulos e taras,*
80. *nada resta — e ri-se o Diabo.*

“Romance de primas e primos”, de Carlos Drummond de Andrade, visto de modo integral, ou criticamente integral, conforme as lições de Antonio Candido, sugere o exercício metaliterário a respeito de um eventual gênero literário e a visada sociológica marcada pelas figuras da antítese e da ironia. Desde o título, passando pela opção por um “modo de composição” ambíguo – entre o eu lírico e o narrador distante – até a abordagem de natureza econômica e política dos eventos.

Este poema integra o livro *Boitempo*⁴¹ que, publicado em 1968, é compreendido pela historiografia como a obra portadora de um sujeito poético em busca do passado de Minas, o “poeta-menino” a narrar sua biografia, recuperando singelos episódios da vida biográfica. Acrescente-se, porém, a consciência do homem literário e suas incursões em pesquisas estéticas, em que a luta pela palavra poética mistura-se ao passado do escritor mineiro. Deste modo, portanto, os temas infância, tradição familiar e metapoesia encontram-se organicamente realizados.

E neste sentido o poema torna-se exemplar, pois é notável, sob um aspecto, o conteúdo memorialístico pelas referências às “coisas” de Minas, como “país serrano”, “cerros”, “burgo serrano” e, por outro, este memorialismo é seguido por sua visada irônica, marcada pela ambiguidade, pela tensão dialética entre passado e presente. O novo e o velho, o interno e o externo, em que o recurso ao gênero poético-narrativo torna-se a materialização de todo o jogo poético realizado pelo poeta. E também traz um aspecto importante da trajetória do poeta que, ao longo dos anos se distanciou do primeiro

⁴¹ ANDRADE, Carlos Drummond de. *Boitempo & a falta que ama*. Rio de Janeiro: Sabiá, 1968.

modernismo, aproximando-se gradativamente da tradição literária, compondo poemas com metros, rimas e formas clássicas, porém explorando a tensão permanente entre o novo e o antigo.

De tal modo que ao compor um poema calcado no romance medieval, sem contudo seguir fielmente as regras de composição do gênero, pode-se antever um complexo de questionamento que vai desde o próprio modelo de composição ao comportamento e modo de vida das personagens naquele contexto espaço-temporal. É assim, portanto, que o título do poema pode ser compreendido como antecipação do exercício ou o jogo opositivo entre tradição e modernidade ou entre o novo e o velho que sustenta o texto.

Lembre-se que, a partir das línguas românicas, romance significava, aproximadamente, romance cortês em verso ou narrativa popular. Assim, no século XIII, romance significava qualquer tipo de história de aventura, seja de cavalaria ou de amor. É uma forma europeia possivelmente influenciada por coleções de narrativas comuns por volta do século XII, como as *Noites árabes*. Geralmente contém personagens de um mundo pouco cortês e distante da vida diária. Contém fantasia, improbabilidade, extravagância e ingenuidade. Traz ainda elementos de amor, aventura, maravilhoso e mítico. Nesta acepção, era um modelo de narrativa sobre conquistas heróicas ou espetaculares, com cenas de amor galante e repleta de atos de bravura. (CUDDON, J. A. 1999, p. 759). Com a publicação de *Dom Quixote* (1605) e as transformações sociais e econômicas, o termo “romance” também evoluiu.

Desta maneira, portanto, já no título, vemos ambiguidade na acepção da palavra “romance”. Num sentido, como a designação usual e vulgar de caso de amor, aventura sentimental ou namoro. Mas para esta acepção seria necessária a presença da preposição

“entre” (romance *entre* primas e primos). No entanto, ocorre a preposição “de”, a designar ou o assunto ou o sentido de gênero poético-narrativo medieval, de extração popular, em que se narram aventuras, fatos fictícios ou inspirados em eventos reais, com temática heroica, amorosa ou cômica. Ocorre ainda que os versos octossílabos não são os mais praticados por este tipo de composição, além de serem bem raros no âmbito geral da literatura brasileira, de tal modo que poderia indicar a consciência literária do poeta, fazendo opor-se tradição popular e artesanania poética moderna.

É uma composição de oitenta (80) versos octossílabos brancos distribuídos em dez oitavas e dividida em duas partes iguais. A primeira se desenvolve até a quinta estrofe e a segunda, da sexta a décima. Esta divisão exatamente equânime permite ainda delimitar o claro jogo opositivo presente no poema, de tal maneira que na primeira metade apresenta-se o interior, a tradição, o “país serrano”, suas personagens e seus costumes, onde predominam a estabilidade e o conformismo ditados pela tradição. Na sequência, irrompem o externo, o novo, o estranho, causadores de instabilidades, de inquietações e de transformações.

Didaticamente, é possível pensar no seguinte gráfico:

| | | |
|-----------------|---|---------------|
| Velho | X | Novo |
| Romance de | X | Romance entre |
| Interno | X | Externo |
| Prima múltipara | X | Primo árdego |
| Tronco familiar | X | Pessoas |
| Fixo | X | Solto |
| Preso | X | Livre |
| Obrigação | X | Prazer |

| | | |
|---------------------|---|--------------------------|
| Moreno | X | Louro |
| Casarões | X | Circo |
| Janelas | X | Cinema |
| Recato | X | Sensualidade |
| Prima mais prendada | X | Moço mais louro |
| Primo compromissado | X | Saltimbanco errático |
| Fortaleza atijolada | X | Rumo sem fim da aventura |

Primeira parte

Disposto este sistema opositivo que sustenta a composição, continuemos a sua leitura. Considerado como poema narrativo, é possível notar alguns resquícios da narrativa clássica, como o prestígio do coletivo ou do clã familiar, do poderio econômico do herói ou dos heróis e de um poder central (“conselho soberano de tios”). Sociologicamente, prepondera o poder central exercido por figuras graves e portadoras de sapiência, do qual não se permite nenhuma oportunidade para manifestações individuais. Também é razoável ler os três primeiros versos como uma espécie de proposição, pois neste trecho se apresenta o que será narrado a seguir. Neste momento do texto já se anuncia o clima de determinação (no primeiro verso) e de manutenção do *status quo* (o segundo e o terceiro versos) abordados no restante da composição, como se lê a seguir:

*A prima nasce para o primo.
O casamento foi marcado
no ato mesmo da concepção.*

O fenômeno que assegura a manutenção do tradicional é o do casamento vinculado a interesses econômicos de um clã e desvinculado da vontade individual das pessoas envolvidas. Nos versos seguintes, há a caracterização do casamento nos moldes da tradição vigorante: É “eleito o primo / que melhor convém ao tratado.” que, ao unir-se a uma das primas “destinada ao matrimônio”, representará a perpetuação da “vasta empresa da família / que abrange bois, terras, apólices, / paióis de milho e tradição”.

É notável ainda a ocorrência de vocábulos como “tratado”, “sobradões”, “tronco familiar”, “firmes letras de escritura” e “fortaleza atijolada”, os quais são capazes de conotar segurança, estabilidade e, muito mais, de imobilidade e de peso.

Segunda parte

Aqui, registram-se a revolta e o desencanto das primas e primos. Surgem os valores individuais, o desejo de liberdade e o propósito de satisfazer fantasias pessoais, despertados pelo cinema, pela fotografia e pelo circo. Se este também se liga ao tradicional, cinema e fotografia são fenômenos próprios da modernidade e compreendidos como elementos determinantes na transformação de costumes e de comportamentos. Acrescente que entre os atributos e efeitos desses novos fenômenos estão a transparência, o movimento, a luz, a leveza e a sensualidade, as quais, no contexto do poema, têm o condão de perturbar a ordem há muito estabelecida:

*E uma estampa de herói de filme,
outra estampa de estrela nórdica
acicatam insônias púberes
(versos 46-48)*

ou

*Por sua vez, os primos ardem
de voraz, incontido ardor
pela equilibrista do circo
e suas nervosas, elásticas
pernas (...)
(v. 57-61).*

Nesta parte do poema preponderam, portanto, a individualidade das personagens e a agilidade do presente que, em oposição ao coletivo e ao peso das tradições, deverão resultar em transformações e desestabilizar o *status quo*.

Vocabulário e linguagem

Por meio de verbos no presente do indicativo e da pontuação, o poema adquire tom sóbrio, assegurando o afastamento do eu narrador em relação ao assunto, o equilíbrio clássico. Neste sentido, ainda é possível apontar o distanciamento geográfico indicado pelo narrador, ao localizar o espaço ou o local onde se desenvolveram os fatos narrados, como: “país serrano” (v. 28), “Para lá dos cerros” (v. 33) e “burgo serrano” (v. 66).

Ao atentar para as propriedades específicas que algumas palavras poderiam adquirir no contexto desta leitura, destacamos a mais importante, a ambiguidade, a polissemia. De tal forma que, ao atribuir acepção menos evidente e, possivelmente, mais recuada no tempo, não ignoramos a compreensão contemporânea. Após esta nota, parece-nos pertinente destacar a ocorrência de alguns vocábulos que também contribuem para reforçar o clima, digamos assim, de romance, como gênero próprio da Idade Média.

Dentre esses, merecem destaque as palavras “pertença” (v. 29), “deslustra” (v. 50) e “banal” (v. 51). Segundo os dicionários consultados, o verbete “pertença” indica, de modo geral, domínio de um objeto privilegiado ou designa qualquer coisa que, por disposição de lei ou destinação natural, encontra-se ligada ao uso de outra como acessório, apêndice ou complemento. Ou, simplesmente, propriedade. Deste modo, o termo reforça a sugestão criada pelo poema de se tratar de um mundo recuado no tempo, quando e onde sentimentos e individualidades poderiam ser compreendidos como meras propriedades de um soberano.

Já em relação ao vocábulo deslustrar (deslustra, v. 50), além do óbvio sentido de perda de brilho ou de valor, é preciso destacar os de perder o encanto, de manchar o bom nome, a memória e o de, no extremo, de desonrar-se. É necessário destacar que as personagens envolvidas, os moços e as moças, num contexto social em que as pessoas são vistas por metonímias como “Os sobradões [que] se comunicam / em passarela de interesses / da vasta empresa da família” (v. 12-14) e que vivem em “fortaleza atijolada / em mescla de sangue e dinheiro.” (v. 39-40).

Por último, o verbete “banal” é ainda mais sugestivo. Os dicionaristas informam que se trata de um termo antigo e que nesta acepção designa algo pertencente a senhor feudal usado pelos vassallos mediante pagamento, como se fosse um tributo ou imposto. Neste contexto, portanto, “o banal moreno dos primos” deixa de ser uma qualidade intrínseca e passa ao sentido de bem físico ou propriedade que poderia estar à disposição dos “conselhos soberanos” (v. 31) para atendimento dos interesses “da vasta empresa de família”.

O jogo opositivo ainda é reforçado ao se observar que, por meio do recurso da gradação, com sentidos diferentes nas duas partes do poema, tais sentidos contrapostos por aproximação tornam possível conferir maior força crítica e irônica ao poema. Na primeira parte, portanto, ao caracterizar o clima reinante no país serrano, de antigas tradições, o poeta vale-se de uma gradação ascendente para representar o processo de transmissão de valores e assim descreve a situação inicial:

*da vasta empresa de família
que abrange bois, terras, apólices,
paióis de milho e tradição.
(v. 14-16, grifos nossos)*

Já no final da segunda parte, após o desenlace de todas as peripécias, recorrendo a uma gradação descendente, conclui a narração do processo de transmissão geracional nesses termos:

*E de seculares raízes,
riquezas, títulos e tara,
nada resta
(v. 78-80, grifos nossos)*

Na primeira gradação, o ponto culminante, o resultado de um longo período de transmissão de valores, marcado pela estabilidade e pelo acúmulo, estabelece-se a tradição. E não se mencionam fatos, lendas, costumes, usos ou quaisquer outros valores espirituais transmitidos de geração em geração, porém valores estritamente materiais, sob a face da riqueza econômica, representada por palavras cujo significado está secularmente ligado a valores e símbolos antigos, conotadores de riqueza e de prestígio, como

extensão de terra, o número de cabeças de gado, reserva de capital financeiro e até algo prosaico como paióis de milho:

1ª gradação:

bois, terras, apólices, paióis de milho e *tradição*.

Entretanto, após o choque entre o velho e o novo, entre o antigo e o moderno, o processo transmissor de riqueza e de prestígio econômicos, materiais e coletivos, em vigor há várias gerações, resulta não em tradição, mas em tara, um desarranjo de ordem mental e moral, transmitido por costumes em que se mesclam biologia, direito, política e economia:

2ª gradação:

seculares raízes, riquezas, títulos e *tara*

É assim que, comparadas as duas partes da composição, por meio das duas gradações, é possível perceber que, na primeira, os valores cultivados levam à tradição e, na segunda, os mesmos levam à tara. E aí reside o olhar crítico e irônico do narrador. Ao dividir o poema em duas partes, manifesta a sua consciência poética e sua visão de mundo. Ou seja, elabora sua compreensão a respeito do processo social por meio da forma literária. Neste momento, podemos verificar o entrelaçamento de significado de procedimentos composicionais do gênero literário com palavras pertinentes ao universo da economia tornando-se determinadores para a compreensão do processo questionador tanto do processo social como do gênero literário, o romance medieval. O princípio

crítico em que o elemento externo se torna relevante como dado interno da obra literária no processo de produção de sentidos.

O enredo

O poema se aproxima dos romances medievais mais conhecidos, pois se trata de donzelas presas em castelo, como nos indicam os versos 39 e 40 (fortaleza atijolada / em mescla de sangue e dinheiro.) e que serão libertadas por estrangeiros, “Eis que aportam rapazes louros” (v. 49). Neste sentido, o verso “numas primas ajaneladas” (v. 53) sugere tópica muito frequente nas composições de extração popular, a da donzela prisioneira a quem era concedido assomar à janela em raras e controladas oportunidades, destacando que justamente nessas ocasiões será descoberta por seu apaixonado herói e salvador.

Entretanto, os mancebos também são prisioneiros pois vivem nos mesmos paternos castelos atijolados e serão salvos por estrangeiras, a “equilibrista do circo” (v. 59). E assim retoma-se a pertinência da oposição entre as preposições “de” e “entre”, desestabilizando ou relativizando o vocábulo “romance”, entre as acepções de gênero narrativo, próprio do mundo antigo – medieval – e a de relacionamento amoroso, característico do mundo moderno.

A última antítese, ou questionamento ao nível do gênero literário: se, de acordo com os romances populares, ao final ocorre a reparação de um mal (libertação de jovens prisioneiros) e a satisfação de um desejo reprimido, de libertação amorosa, não há punição às personagens por terem transgredido uma norma há muito fixada pela tradição, conforme se lê no último verso: “e ri-se o Diabo” (v. 80), reforçando o sistema opositivo do poema.

Conclusão

A menção ao diabo no último verso (“– e ri-se o Diabo) pode sugerir a exacerbação do sentido de problematização ou de desintegração da noção de gênero literário, pois que o diabo, presente de forma marcante e avassaladora no imaginário popular medieval, possui, entre outras, a acepção de acusador, desagregador e provocador de discórdias.

Na obra de Drummond, este vocábulo tem presença significativa e, embora a acepção popular seja preponderante, o uso irônico do vocábulo também deve ser explorado. Sem a pretensão da explanação exaustiva, lembremo-nos do último verso de “Poema de sete faces” (“botam a gente comovido como o diabo”) e o terceiro verso do poema “Campo de flores” (“Deus – ou foi talvez o Diabo – deu-me este amor maduro”) em que a ironia e a ambiguidade são as marcas mais expressivas.

Neste poema, portanto, a figura diabólica pode sugerir ainda o registro subjetivo do narrador, como um prenúncio do surgimento do lirismo, do eu-lírico e, conseqüentemente, uma avalanche de transformações estruturais e temáticas a respeito da configuração do gênero lírico. Afinal, as personagens do poema objeto deste estudo, reagem ao estabelecido e ao dito equilibrado, à determinação coletiva para fazer valer seus valores individuais, subjetivos, o eu do mundo moderno que determinaria a concepção do novo gênero, a lírica contemporânea. Nada é fixo, tudo é inseguro, como as nervosas, elásticas pernas das bailarinas (v. 60-61).

Referências

AUERBACH, Erich. *Mimesis*. São Paulo: Perspectiva, 2015.

CANDIDO, A. *Literatura e sociedade*. São Paulo: Cia. Editora Nacional, 1980.

CUDDON, J. A. *The penguin dictionary of literary terms and literary theory*. London: Penguin Books, 1999.

PREMINGER, Alex & BROGAN, T.V.F. *The New Princeton Encyclopedia of Poetry and Poetics*. Princeton: Princeton Press, 1993.

“DE UM AVIÃO” DE CABRAL: IMPLICAÇÕES DE UMA LEITURA NEWTONIANA E DE UMA LEITURA RELATIVÍSTICA DE UM “AEROPOEMA”

“De um avião” by Cabral: implications of a newtonian reading and a relativistic reading of an “Aeropoema”

Lino Machado

UFES

linomachado36@yahoo.com

RESUMO: Analisaremos a composição “De um avião”, de João Cabral de Melo Neto, tendo em vista duas perspectivas (ou dois interpretantes): numa, que se manterá nos limites da física newtoniana, veremos que o texto desemboca num antropocentrismo de pequena compatibilidade com o descentramento que passou a associar-se à mesma física, depois que Freud tomou o heliocentrismo copernicano como um exemplo de “golpe” desferido pela realidade no narcisismo humano; noutra, que avançará pela teoria da relatividade, defenderemos que o que parece antropocentrismo é, afinal, compatível com o que Albert Einstein e Herman Minkowski descobriram em 1905 e 1907. Isto se fará possível porque a concepção de descentramento, válida em vários domínios, não o é no âmbito do relativismo einstein-minkowskiano, ao contrário do que pode fazer pensar o uso da mesma concepção a torto e a direito, no interior de não poucos discursos marcados pelo pós-modernismo.

Palavras-chave: poesia moderna; pós-modernismo; teoria da relatividade; filosofia da ciência; semiótica.

ABSTRACT: We analyse João Cabral de Melo Neto's work “De um avião” from two perspectives (or two interpretants). Firstly, through the lenses of Newtonian physics, we see that Cabral's text leads to an anthropocentrism that has little affinity with the decentralisation usually related to such physics. This association has happened after Freud used the Copernican heliocentrism as an example of a “coup” carried out by reality on human's narcissism. Secondly, we employ relativity theory to support the idea that what seems to be anthropocentrism is actually in line with Albert Einstein's and Herman Minkowski's discoveries in 1905 and 1907. Those readings are possible because the concept of decentralisation does not hold in the Einstein-Minkowski relativism, even if it does so in several other domains, and differently from one might

deduce from the indiscriminate use of that concept within several post-modern discourses.

Keywords: modern poetry; postmodernism; relativity theory; philosophy of science; semiotics.

1. Propósitos gerais

Iremos analisar o poema “De um avião”, de João Cabral de Melo Neto, de dois modos principais.

No primeiro, efetuaremos uma interpretação que seguirá a modalidade mais ou menos costumeira de exegese, no terreno literário. Esta leitura inicial, todavia, irá fazer-nos desembocar, para além do terreno da literatura, nas perspectivas ao mesmo tempo *antropocêntrica* e *newtoniana*, o que resultará em um resultado contraditório, do ponto de vista de combinação, precisamente, dos dois últimos aspectos.

Na segunda empreitada interpretativa, tentaremos desenvolver uma abordagem que levará em conta a teoria da relatividade restrita, um dos pilares da física moderna, ou seja, das ciências naturais. Esta perspectiva irá pressupor uma visão mais ampla da realidade, que dirá respeito à localização do homem no universo, em termos de espaço e tempo, ou melhor, de *contínuo espaço-tempo*, descoberto por Albert Einstein e Hermann Minkowski, nos anos 1905-1907. Observaremos, então, que o *antropocentrismo* do poema é, afinal, compatível com a *relatividade einstein-minkowskiana*, ainda que esta não seja caracterizável propriamente como antropocêntrica (mas como *multicentrada*, segundo buscaremos mostrar).

2. Humanismo e física newtoniana

“De um avião” é um poema do livro *Quaderna*, lançado em 1960, em Lisboa, com poemas datados de 1956-1957. Trata-se de um texto arabicamente dividido em cinco partes, cada uma delas com oito estrofes (organizadas em formato de dísticos octossilábicos e hexassilábicos, sempre nessa ordem). Como $8 \times 5 = 40$, temos, de saída, uma associação do seu número de versos com o título do volume – *Quaderna* – e com certa preferência de Cabral pelo algarismo 4. No prefácio que escreveu para a *Obra completa* da Nova Aguilar, lembra Marly de Oliveira: “Aliás, o número 4 e seus múltiplos são uma presença constante na poesia de João Cabral de Melo Neto, não que a ele atribua uma função esotérica, mas simplesmente como sinônimo de equilíbrio e racionalidade” (in MELO NETO, 1994, p. 20). Com ou sem “função esotérica”, ser o 4 um tal “sinônimo” coloca a específica propensão numerológica de Cabral no país do simbolismo, indubitavelmente, menos espantoso, aliás, do que a cientificidade einsteiniana, mais estranha do qualquer esoterismo deste mundo, como observaremos à frente.

Antes de embarcarmos, todavia, em “De um avião”, recordemos um mínimo da semiótica de Charles Sanders Peirce, parcela teórica adiante útil aos nossos intentos. Acompanhemos o seu triadismo, indo do signo ao interpretante, passando pelo objeto.

Há uma conceituação do filósofo mais complexa do que a que postula ser o *signo* algo (um Primeiro) que, de algum jeito, se acha no lugar de outro elemento (um Segundo, dito *objeto*), gerando um novo componente (um Terceiro, chamado *interpretante*) (PEIRCE, 1977, p. 46; *CP*, 2.228). Vejamos a conceituação, onde surge o termo *Representâmen*, de que Peirce se valerá, ora tendo nos seus

textos a acepção de “signo”, ora a de “signo ainda não atualizado” (PINTO, 1995, p. 46):

Um Representâmen [Signo] é o Primeiro Correlato de uma relação triádica, o Segundo Correlato sendo chamado de seu Objeto e o possível Terceiro Correlato sendo denominado seu Interpretante, por cuja relação triádica o possível Interpretante é determinado como sendo o Primeiro Correlato da mesma relação triádica para com o mesmo objeto para algum interpretante (apud SANTAELLA, 1995, p. 25; CP, 2.242).

Quanto ao objeto, ele passa por uma divisão, sendo imediato ou dinâmico, de acordo com o ponto de vista peirciano (CP, 8.183, 8.314).

Objeto imediato é o que se encontra disponível no signo do modo mais direto, situando-se no interior deste. Ele tem origem no objeto dinâmico (real ou imaginário), que, situado no exterior do signo, é o verdadeiro provocador da *semiose* (ou ação sígnica). No mundo, ao confrontarmos-nos com as coisas (concretas ou não) da realidade, às mesmas temos acesso à medida que as significamos; por tal razão, o objeto imediato resulta da manipulação mental a que as submetemos, na qualidade de animais semióticos. *Objeto dinâmico* é o objeto deflagrador da *semiose*. Abordamos essa espécie de objeto transmutando-o em signo, vale dizer, objeto imediato.⁴²

⁴² Peirce pensou em outras divisões do objeto. O imediato poderia ser também: a) descritivo; b) designativo; c) copulante. Por sua vez, o dinâmico se tripartiria em: a) abstrativo; b) concreto; c) coletivo (cf. SANTAELLA, 1995, p. 57-58, 60).

O interpretante experimenta uma tripartição, sendo imediato, dinâmico ou final (CP, 8.314).⁴³ O *interpretante imediato* concerne às possibilidades interpretativas do signo. Corresponde ao potencial de sentido que irá atuar em nosso comportamento, desde que tenhamos um mínimo conhecimento do objeto dinâmico (convertido em imediato) a que o signo envia. O *interpretante dinâmico* são as possibilidades interpretativas de fato selecionadas na utilização do signo, extraídas do conjunto de virtualidades significativas do interpretante imediato. Já o *interpretante final* diz respeito ao esgotamento das possibilidades interpretativas do signo. Uma hipótese que vislumbra um conhecimento pleno do objeto dinâmico, esgotando-o em termos de informação.

Com esta bagagem teórica inicial, embarquemos agora em “De um avião”, na sua peculiaríssima lógica poética. De início, notemos com qual gênero o texto individual se relaciona.

Entusiasmados com a tecnologia da sua época, inclusive a da aeronáutica, os futuristas italianos compuseram o que se chama “aeropoema” (cf. FAUSTINO, 2004, p. 289-291), ou seja, textos escritos a partir de uma perspectiva aérea, de voo mecânico. “De um avião” claramente é um trabalho de tal espécie, embora sem o teor agressivo, “tecnofascista”, que caracterizou boa parcela do futurismo na Itália.⁴⁴ Trata-se de uma viagem “Pernambuco –

⁴³ Para outras tripartições do interpretante, cf. SANTAELLA, 1995, p. 83-116.

⁴⁴ F. T. Marinetti, compreensivelmente, esteve na vanguarda de tal gênero de escrita. Duas observações são interessantes aqui: a) o *Manifesto técnico da literatura futurista*, de autoria do próprio Marinetti, datado de 1912, é apresentado, poeticamente, como se o seu autor de fato se achasse num “aeroplano” e, mais interessante ainda, como se a “hélice” deste ditasse os novos preceitos do movimento artístico (in TELLES, 1983, p. 95-99); b) o cubo-futurista Vassíli Kamiênski, que foi mesmo *um dos primeiros aviadores*

Todos-os-Foras” (MELO NETO, 1994, p. 227), na inusitada expressão do poeta. Como um macro-objeto dinâmico, a ser percebido e interpretado com signos diversos, carregados de objetos ainda imediatos, o *espaço físico* se acha assim delimitado, tal como o *tempo*, que é o de um *voo diurno*, ambos reverberando na *psique de um sujeito*, a qual irá evidenciar-se, ao final da composição, num literal *fechar de olhos*.

Cinco partes arábicas tem o texto, dissemos. A aeronave e o passageiro poético, que nela viaja, efetuam vários *movimentos circulares*, em *espiral*, desde a decolagem do aeroporto de Ibura, em Pernambuco, estado natal do grande poeta, rumo a “Todos-os-Fora”, ou seja, os vários *exteriores* do mesmo estado – e até do sujeito, que, ao fim, buscará retornar mentalmente ao *interior* de ambos, “para dentro” de si e do estado (CABRAL, 1994, p. 232). Giremos junto com eles, na atmosfera terrestre. Curiosamente, os círculos aéreos também são descritos por meio do recurso retórico denominado *clipse*, que suprime certas parcelas (ou signos) de um discurso.

Círculo inicial (PARTE 1), o da decolagem: “Se vem numa *espiral* / da coisa à sua *memória*. // O *primeiro círculo* é quando / o avião no campo do Ibura. / Quando tenso na pista / o salto ele calcula” (MELO NETO, 1994, p. 227: destaques nossos).

Já neste círculo o passageiro notará que a realidade, tal como vista do chão, irá modificando-se, quando observada *de dentro* do aparelho, sobretudo à medida que este elevar-se: “Está o Ibura onde

da Rússia, escreveu um poema (“Desafio”), em 1914, que se enquadra, com brilho, na categoria dos “aeropoemas” (in CAMPOS, CAMPOS, SCHNAIDERMAN, 2001, p. 101).

coqueiros, / onde cajueiros, Guararapes⁴⁵. / Contudo já parece / *em vitrine* a paisagem” (MELO NETO, 1994, p. 227: destaques nossos). Uma paisagem que deverá *suavizar os seus aspectos mais duros* (os seus objetos dinâmicos menos agradáveis): “O aeroporto onde o mar e mangues, / onde o mareiro e a maresia. / *Mas ar condicionado, / mas enlatada brisa*” (MELO NETO, 1994, p. 227: destaques nossos). Ainda: “De Pernambuco, no aeroporto, / a vista já pouco recolhe. / É o mesmo, recoberto, / porém, de *celuloide*. // Nos aeroportos sempre as coisas / se distanciam ou *celofane*. / No de Ibura até mesmo / a água doída, o mangue” (MELO NETO, 1994, p. 227-228: destaques nossos). Ora, conforme a composição ou a aeronave avança, observaremos que o seu ocupante *não* quer perder de vista pormenores do real como o mangue, não por gosto mórbido, obviamente, mas por enfoque crítico do mundo que conheceu (uma das bandeiras da poética de Cabral, um dos seus interpretantes com aparência de final, aliás). Ele os terá fora da sua visão, sim, porém, irá recuperá-los, não através dos globos oculares: pelos *olhos da mente*, digamos (e esperemos até a quinta parte do poema, para topar melhor com isto, quando a “memória” retornará, ou fará as coisas retornarem, recuperando objetos dinâmicos perdidos, sem deixar de produzir novos interpretantes).

Próximo círculo da nossa espiral (PARTE 2): “No segundo círculo, o avião / vai de gavião por sobre o campo. / A vista tenta dar / um último balanço” (MELO NETO, 1994, p. 228). O balanço é dado (feito), nas oito estrofes da segunda parte, através de “vidros lúcidos”: o “*ocre* / que à tarde queima Olinda”; os “*verdes* do verde,

⁴⁵ Eis a primeira aparição da figura da *elipse* no poema: “Está o Ibura onde [se acham, se veem, etc.] coqueiros, / onde [se acham, se veem, etc.] cajueiros, [em] Guararapes”.

submarinos” e – inesperada, criativamente – “*sobremarin*os” (um novo signo), que “dos dois lados da praia / estendem-se indistintos” (MELO NETO, 1994, p. 228: destaques nossos). Num autor como Cabral, bastante marcado pela *visualidade* (que, aliás, dela fez outras das bandeiras da sua poética⁴⁶), tais detalhes *cromáticos* deveriam manifestar-se, induzindo o leitor a elaborar interpretantes dinâmicos sensoriais, recorrendo à gama de objetos imediatos que a sua mente já carrega, em confronto com a composição cabralina.

Neste círculo segundo, não deixa de aparecer uma sucessão de imagens cujas associações insólitas, engenhosas, “brilhantes”, lembram outras tantas de um período estilístico que Cabral não apreciava: o barroco⁴⁷. Vejamos: “eis os arrabaldes, dispostos / numa *constelação casual*; / [...] // e eis o Recife, *sol* de todo / o *sistema solar da planície*: / daqui é uma *estrela* / ou uma *aranha*, o Recife, // se estrela, que estende seus dedos, // se aranha, que estende sua teia” (MELO NETO, 1994, p. 228-229: destaques nossos). Estrela e aranha, Recife “estende sua cidade / por entre a *lama negra*” (MELO NETO, 1994, p. 229: destaques nossos). Sabemos

⁴⁶ Não resistimos a citar uma passagem de *O cão sem plumas*, na qual a bandeira se torna uma imagem inusitadamente associada a outras: “(Como o rio era um cachorro, / o mar podia ser uma bandeira / azul e branca / desdobrada / no extremo do curso / – ou do mastro – / do rio. // Uma bandeira / que tivesse dentes: / que o mar está sempre / com seus dentes e seu sabão / roendo suas praias. // Uma bandeira / que tivesse dentes: / como um poeta puro / polindo esqueletos, / como um roedor puro, / um polícia puro / elaborando esqueletos, / o mar, / com afã, / está sempre outra vez lavando / seu puro esqueleto de areia [...])” (CABRAL, 1994, 111-112).

⁴⁷ Ao fim e ao cabo, o barroquismo de que a poesia cabralina se afasta é o gongórico ou “cultista”, não o quevediano ou “conceptista”. Uma das marcas próprias da sua lírica é o jogo intelectual, o desdobramento inusitado do fio de ideias, algo típico do quevedismo (e da poesia “metafísica” inglesa) – e de Góngora, não poucas vezes.

bem: o passageiro “De um avião” não deseja perder de vista coisas como a “lama” do seu estado. Ele, todavia, os vê fugir aos poucos do seu campo visual, como a última (e parentética) quadra da segunda parte mostra: “(Já a distância sobre seus vidros / passou outra *mão de verniz*: / ainda enxergo o *homem*, / não mais sua *cicatriz*)” (MELO NETO, 1994, p. 229: destaques nossos). A “*cicatriz*” é metáfora que vale pelos dados negativos da realidade⁴⁸ – e aqui ela aparece associada a um signo que faz a sua primeira irrupção no texto: o “homem”. Este retornará – e, em princípio, *antropocentricamente*.

Terceiro círculo espiralado (PARTE 3): intensifica-se aqui a rarefação do real mais difícil. Ei-la: “O avião agora mais alto / se eleva ao *círculo terceiro*, / *folha de papel de seda* / velando agora o *texto*” (MELO NETO, 1994, p. 229: destaques nossos).

Interessante o fio discursivo que se vale de um encadeamento metafórico ligado à *área textual, linguística* (ou de *semiose verbal*), por sua vez associada aqui a um *purismo de representação* que o nosso passageiro recusa: “A paisagem, ainda a mesma, / parece agora *noutra língua*: / numa *língua mais culta*, / sem *vozes de cozinha*. // Para *língua mais diplomática* / a paisagem foi *traduzida* / [...] // onde a *água morta do alagado* / passa a *chamar-se de marema* / e nada tem da *gosma*, / morna e carnal, de *lesma*” (MELO NETO, 1994, p. 229-230: destaques nossos). Um habitante do solo reaparece, mas apenas por meio de menção verbal, pois sumira de vista, em benefício do purismo referido: “*Se daqui se visse seu homem*, / *homem* mesmo pareceria: / mas ele é o *primeiro* / *que a distância enebolina* // para não corromper, decerto, / o *texto*”

⁴⁸ A cicatriz é um dado pós-traumático: um signo que indica a ocorrência anterior de um trauma.

sempre mais idílico / que o avião dá a ler / de um a outro círculo” (MELO NETO, 1994, p. 230: destaques nossos, inclusive em mais um novo signo proposto pelo autor: “eneblina”).

Além do campo metafórico linguístico-textual acima (ou *prática de metalinguagem*, uma terceira bandeira da lírica de Cabral), nesta PARTE 3 comparecem termos ligados às artes plásticas e visuais, áreas de *semiose não apenas verbal* (o que retoma o cromatismo da parte dois): “Uma paisagem mais serena, / mais estruturada, se avista: / todas, de um avião, / são de *mapa* ou *cubistas*. // A paisagem [...] / onde as casas são *brancas* / e o *branco*, fresca tinta; // onde as estradas são *geométricas* / e a terra não precisa limpa” (MELO NETO, 1994, p. 229: destaques nossos).

Quarto e quinto círculos (PARTE 4): altura mais elevada, maior diluição da dura realidade do chão – ou dos seus objetos dinâmicos mais “intratáveis”.

Retorna o campo de referências dinamicamente interpretadas com signos plástico-visuais: “Primeiro, a distância se põe / a fazer mais simples as *linhas*; / os recifes e a praia / com *régua pura risca*. // A cidade toda é *quadrada* / em *paginação de jornal* / [...]. // Depois, a distância suprime / por completo todas as *linhas*: / restam somente *cores* / justapostas sem fimbria: // o *amarelo* da *cana verde*, / o *vermelho* do *ocre amarelo*, / *verde* do *mar azul*, / *roxo* do *chão vermelho*” (MELO NETO, 1994, p. 230-231: destaques nossos). Ainda: “Até que num *círculo mais alto* / *essas mesmas cores reduz*: / à sua chama interna, / comum, à sua *luz*, // que nas *cores* de Pernambuco / é uma chama lavada e alegre, / [...] // até que enfim todas as *cores* / das coisas que são Pernambuco / fundem-se todas nessa / *luz de diamante puro*” (MELO NETO, 1994, p. 231: destaques nossos).

A menção a algo como o “diamante”, no texto, outra vez faz recordar as metáforas esplendorosas, suntuosas, do barroco. Aguardemos, todavia, a sua reaparição – e logo o seu desaparecimento – e o seu reaparecer – e o seu novo sumiço (tudo isto na PARTE 5).

Novidade desta PARTE 4: ao que parece, houve *dois movimentos circulares*. O quarto fora: “Num *círculo ainda mais alto* / o avião aponta pelo mar”. O quinto: “Até que num *círculo mais alto* / essas mesmas *cores* [a distância] reduz” (MELO NETO, 1994, p. 230 e 231, respectivamente: destaques nossos).

Sexto círculo e outros mais, em quantidade indefinida (PARTE 5): “Penetra por fim o avião / pelos *círculos derradeiros*. / A ponta do *diamante* / perdeu-se por inteiro. // Até mesmo a luz do diamante / findou cegando-se no longe. / Sua ponta já rombuda / tanto *chumbo* não rompe” (MELO NETO, 1994, p. 231: destaques nossos).

Reaparecendo e logo desaparecendo, o diamante (a luz “pura” das alturas) cede ao que pode ser tido como um oposto seu, vale dizer, uma espécie de *céu plúmbeo*: “Tanto *chumbo* como o que cobre⁴⁹ / todas as coisas aqui fora. / Já agora Pernambuco / é o que coube a *memória*” (MELO NETO, 1994, p. 231: destaques nossos). A difícil realidade de Pernambuco (metonímia-parte de qualquer realidade difícil do mundo-todo) desapareceu do horizonte vislumbrado pelas janelas do avião, voando este cada vez mais alto.

⁴⁹ “Cobre”, aqui: sem dúvida, o verbo *cobrir* na terceira pessoa do singular do presente do indicativo, mas também, por equívoco (paronomásia), o substantivo *cobre*. Outra engenhosidade verbal digna do barroquismo (aliás, da espécie que a modernidade apreciou bastante). Também é paronomástico o jogo entre “COBrE” e “COuBE”, na mesma estrofe.

Apenas algo pode recuperar o macro-objeto dinâmico (sensorial e social) que foi perdido: aliás, não exatamente algo, mas o sujeito, a *subjetividade do passageiro*. A visão, o objetivismo, a sensorialidade, a atenção às coisas – tudo isto, que, em termos de interpretantes dinâmicos *críticos*, é muito associado à poética de Cabral, de nada serve aqui, sem a decisão tomada pelo eu lírico, de reagir de modo – insistamos – subjetivo: “Já para encontrar Pernambuco / o melhor é *fechar os olhos* / e buscar na *lembrança* / o *diamante ilusório*” (MELO NETO, 1994, p. 231: destaques nossos). Ilusório é também supor que o passageiro quer, de fato, o “diamante”: ele almeja o que está “abaixo” deste – e não esqueçamos que a pedra preciosa é, no texto, metáfora (ou interpretante dinâmico) da *luminosidade das alturas* (como o poeta destaca), não literalmente um mineral. Na verdade, o passageiro deseja voltar ao solo, ou melhor, *tornar a ver o que deixou de enxergar no campo celeste*. A jornada “diamante abaixo” – digamos assim – é efetuada em, ao menos, três etapas.

A primeira: “É buscar *aquele diamante* / em que o vi se cristalizar, / que rompeu a distância / com dureza solar” (MELO NETO, 1994, p. 231: destaques nossos).

A segunda: “refazer *aquele diamante* / que vi apurar-se cá de cima, / que de lama e de sol / compôs luz incisiva” (MELO NETO, 1994, p. 232: destaques nossos).

A terceira: “desfazer *aquele diamante* / a partir do que o fez por último, / *de fora para dentro*, / da casca para o fundo” (MELO NETO, 1994, p. 232: destaques nossos).

Sabemos não ser deveras o “diamante” o que busca o passageiro “De um avião”. Ele deseja ir “da casca para o fundo, // até aquilo que, por primeiro / se apagar, ficou mais oculto: / o

homem, que é o *núcleo* / do *núcleo* de seu *núcleo*” (MELO NETO, 1994, p. 232: destaques nossos). Assim, muito subjetivamente (por meio da “lembança”, da “memória” já mencionada no quarto verso do conjunto), o *sujeito individual* da composição lírico-descritiva “De um avião” encontra o *sujeito humano geral*, centrado em si, *autocentrado* (como o metaforismo triádico do “núcleo” revela). Ao menos nos limites do mundo elaborado pelo texto, tudo isto (que podemos resumir como “homem-núcleo”) adquire ares de *interpretante final*.

Desembarquemos agora no campo da física, finalmente.

Na antiguidade, Aristarco de Samos tirara a Terra, portanto, o homem, do centro físico do universo, descobrindo que o planeta girava em torno do Sol, não o contrário. O seu achado inteligentíssimo, entretanto, não encontrou receptividade por vários séculos, ofuscado pelo modelo geocêntrico aristotélico-ptolomaico. Ciente de Aristarco, o cônego e físico Copérnico relançaria, no século XVI, a ideia do seu velho predecessor. Sabemos que, além de Galileu e Kepler, um dos sucessores do próprio Copérnico chamou-se Isaac Newton. Dos diversos legados newtonianos à física, um deles foi o de que o espaço e o tempo eram absolutos, ou seja, os mesmos para quaisquer observadores, pouco importando os referenciais (as situações) a partir dos (das) quais as pessoas os medissem. Frente a tais espaço e tempo absolutos, o desfecho da composição de Cabral acaba por retomar certo *antropocentrismo*, certo *humanismo*, abalado por Copérnico ao fim do Renascimento e, como veremos, por Freud modernamente (1916-1917): “o *homem*, que é o *núcleo* / do *núcleo* de seu *núcleo*” (MELO NETO, 1994, p. 232), como já citamos. Algo aqui apenas “poético”, “bonito” – todavia, inócuo, em termos do lugar (*supostamente*) verdadeiro,

insignificante, que ocupamos no real. Toda esta perspectiva pode ser considerada como *um primeiro grande interpretante no mínimo dinâmico (situado nos limites da mecânica newtoniana) para os signos do poema cabralino, que remetem a objetos dinâmicos bastante enraizados na realidade brasileira (ou pernambucana)*. Mas... e se o “homem”, como qualquer objeto mais definido, puder estar deveras *não* no centro (geográfico) do cosmo, mas num dos seus múltiplos centros (luminosos)? Tudo mudará de figura (ou de interpretante) – inclusive o desfecho do poema cabralino. Para isto, todavia, precisamos abandonar o absolutismo do espaço e do tempo, até mesmo a suposição de que tais entidades são independentes, como pareceram ser – de modo tão avassalador que atuavam como *interpretantes finais*, na prática (ou semiose) da física que chega ao século XIX, e até fora dela. Voltemos a 1905 e 1907, aos revolucionários dias de Einstein e do seu professor de matemática Herman Minkowski, quando a teoria da relatividade restrita veio ao mundo, alterando as noções de realidade física, de tempo e espaço, herdeiras que eram da mecânica newtoniana.

Tivemos a satisfação de percorrer os versos de Cabral. Tenhamos a paciência de entrar um pouco mais na área da física, de início levando em conta uma referência freudiana a Copérnico, a qual veio a gerar o que, mais tarde, ficaria célebre como “descentramento” (interpretante dinâmico que passou a funcionar como final, em certos setores de Humanidades). Para dar conta disto, precisaremos deixar a composição cabralina no ponto em que chegamos, “estacionada” ali por cerca de seis páginas, esperando a hora de decolar com ela de novo, mais à frente. Iremos obter o segundo grande interpretante no mínimo dinâmico para o mesmo poema (já não mais localizado na área newtoniana da física).

3. *Descentramento e antissubjetivismo como casos de um multicentramento mais amplo, onde – mais do que espaço – há espaço-tempo para o sujeito, afinal*

Freud não forjou o signo “descentramento”, mas, no começo do século XX, ele foi o grande deflagrador do que a noção passou a significar, sobretudo através de uma conferência de Derrida dos anos 1960, onde o termo aparece de modo explícito. O Freud que importa agora é o de dois textos de 1916-1917, a saber, a XVIII das *Conferências introdutórias sobre psicanálise* (“Fixação em traumas – O inconsciente”) e um artigo estampado no periódico húngaro *Nuygat* (“Uma dificuldade no caminho da psicanálise”)⁵⁰.

Com rapidez, vejamos o que, a partir destes dois escritos, ganhou celebridade: os três golpes sofridos pelo ser humano em seu narcisismo, desferidos por Copérnico (golpe cosmológico), Darwin (golpe biológico) e o próprio Freud (golpe psicanalítico). Com o seu (neo)heliocentrismo, Copérnico arrancou os homens de um suposto centro físico do universo. Com a sua teoria da evolução das espécies, Darwin retirou os homens do centro do reino animal. Com a sua psicanálise, Freud tirou os homens do centro das suas mentes (obrigando o ego humano a reconhecer a ação do inconsciente, que ele de fato não parece comandar).

Em linhas muito gerais, esta foi uma das heranças de Freud, que seria retomada no âmbito do estruturalismo francês, tornando-se lugar comum nos chamados pós-estruturalismo ou pós-

⁵⁰ Freud, 2006a, 281-292. O artigo referido encontra-se em Freud, 2006b, 147-153.

modernismo. O papel de Jacques Derrida em tudo isto foi bastante grande.

“A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas” foi uma brilhante conferência do pensador franco-argelino proferida em Baltimore, em 1966, num evento no qual Lacan também tomou parte. Nos parágrafos do texto derridiano, possivelmente o vocábulo “descentramento” apareça pela primeira vez, no campo filosófico.

Um *Glossário de Derrida*, elaborado por Silviano Santiago e os seus pós-graduandos dos anos 1970, ajuda-nos a retomar, sinteticamente, a abordagem da temática em questão, no pensamento do filósofo (SANTIAGO, 1976). Aqui, o descentramento é uma modalidade de interpretação ou “leitura intertextual”, que se opõe “aos conceitos clássicos de estrutura *centrada, origem e presença*”; tal “atividade interpretativa” pratica-se com a eliminação de “qualquer referência a um centro, a um *sujeito*” – em benefício de uma “leitura desconstrutora” (ou “leitura descentrada”), orientada pela necessidade de “anulação do centro como lugar *fixo e imóvel*” (SANTIAGO, 1976, p. 18: destaque nosso)⁵¹.

O artigo-conferência de Derrida retoma, em primeiro lugar, um trio: Nietzsche, Freud e Heidegger. Estes seriam os autores que iniciaram a tarefa de descentramento que o filósofo da

⁵¹ Nesta e nas próximas citações, note-se um *afastamento da noção de sujeito*, algo que, em geral, o pensamento estruturalista partilhou, apesar das diferenças dos seus protagonistas. (Nas linhas e entrelinhas dos termos citados, a problemática da intertextualidade explica muitas coisas: a “prática interpretativa” será feita de signos que, num discurso, provenham de outro(s) discursivo(s), portanto, sem “referência a um centro” – o que, supomos, *não* autoriza o descarte do(s) sujeito(s), necessariamente envolvido(s) em qualquer processo intertextual.)

desconstrução, então, explicitava: a “crítica nietzschiana da metafísica, dos conceitos de ser e de verdade [...]; a crítica freudiana da presença a si, [...] da consciência do *sujeito*, da identidade a si, da proximidade ou da propriedade de si; e, mais radicalmente, a destruição heideggeriana da metafísica, da onto-teologia, da determinação do ser como presença” (DERRIDA, 1968, 104: destaque nosso). Um quarto autor virá fortalecer ainda mais os argumentos derridianos de 1966: Claude Lévi-Strauss.

Nos escritos do antropólogo a respeito dos mitos, Derrida nota que, ao lado de uma visão “clássica” da concepção de estrutura, surge uma concepção nova, a do estruturalismo daqueles anos (depois incorporada pelos que se posicionarão como pós-estruturalistas, repetimos). Qual? A seguinte: na “estrutura clássica” haveria sempre um *centro*; a história se encarregaria de substituir tal centro por outros (“essência, existência, substância, *sujeito*” e, ainda, “transcendentalidade, consciência, Deus, *homem*, etc.”: DERRIDA, 1968, p. 103: destaque nosso). Lugar privilegiado, o do centro, que furta-se-ia, assim, ao jogo combinatório e à permuta de elementos, característico da sua estrutura maior: dessa maneira, o centro escaparia à estruturalidade que, em cada situação, comandasse.

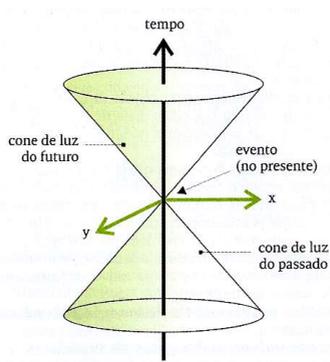
Após Nietzsche, Freud e Heidegger, o que o estruturalismo lévi-straussiano, a partir do estudo dos mitos, invalidava, segundo Derrida, era a própria necessidade de existência de existência de centro. Ora, o notório interesse de tal estruturalismo pela problemática dos signos linguísticos, sobretudo devido ao impacto da reflexão de Ferdinand de Saussure a propósito dela, foi um dos fatores poderosos para tal questionamento. Pensemos num signo, numa palavra: estando esta no lugar de alguma coisa, concreta ou abstrata, vemos que não é ela precisamente uma presença, um *centro*

do que quer que haja. Simplesmente, ela substitui algo, de um modo ou de outro, algo *ausente*.⁵² (Ela pode ser combinada e permutada de múltiplas maneiras.)

Com o passar das décadas, a reflexão que acima resumimos se tornou “clássica”, por seu lado (talvez “neoclássica”), parecendo-nos merecedora de tal celebridade. De modo nenhum pretendemos invalidar a sua relevância. É inegável que vários fatores do mundo não parecem mesmo carregar centros: a história dos homens, os seus mitos, as línguas que eles falam, os demais sistemas de signos, os signos que não se organizam em sistemas, as diversas culturas, a própria vida em geral... – e outros itens que possam aumentar esta lista. Perguntemos, contudo: a lista não terá um limite, por mais extensa e aberta que seja? Para defender a ideia desse limite, comecemos por voltar ao título da reflexão de Derrida: “A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas”. Sim, ciências *humanas*, humanidades, onde o estruturalismo atuou, onde o pós-modernismo continua atuando, predominantemente. Não é fácil, todavia, conduzir a noção de descentramento, por mais válida que ela se revele aqui, para o terreno das ciências *naturais*, principalmente para o que foi desbravado por Einstein, a partir de 1905. Tentemos, porém.

⁵² Esta coisa ausente de fato *não comanda* o discurso que dela fale. Este é o ponto de vista costumeiro (e correto) da reflexão estruturalista, que se difundiu, sobretudo, a partir dos anos 1960. Um modo de pensar que lhe antecedeu, mas apenas ecoou pelo mundo intelectual, bem lentamente, a partir da década de 1970, como o de Charles Sanders Peirce, tem outro enfoque. A “coisa ausente” seria o “objeto dinâmico” peirciano, que, decerto, também “não comanda” o encadeamento discursivo (ou semiótico), mas, como Peirce percebeu, o *motiva*. Na semiótica (triádica) do pensador norte-americano, “[...] o signo determina o interpretante, mas ele o determina como uma determinação do objeto” (SANTAELLA, 1995, p. 38. “Determinar” é algo diverso de “comandar”.) Interpretante, certamente, não é sinônimo de sujeito, mas *qualquer sujeito exercerá a função de interpretante*.

Um fator decisivo para a prática do descentramento (ainda nomeado como “golpe” por Freud) era originário da física: o (neo)heliocentrismo de Copérnico. Parece-nos urgente enriquecer o debate com uma versão mais acurada da física, muito mal divulgada nos anos em que Freud escrevia (1916-1917): a já mencionada teoria da relatividade restrita. Agora, desenhemos o chamado cone de luz relativístico, sem receio das suas implicações estranhas:



Cone de luz do espaço-tempo (Figura 1)

Observamos aqui um diagrama (no caso, um complexo sígnico gráfico-linguístico, extraído de RODITI, 2005, p. 49) que representa parte da realidade física, na qual se insere tudo que se passa em grandes dimensões, como as da rotação da Terra ao redor do Sol e as da leitura de textos. Claro, tal representação é *simplificadora*, pois, numa superfície plana, busca dar conta das três dimensões do espaço e da dimensão de tempo, de coordenadas não independentes umas das outras. Tal diagrama resulta, logicamente, da teoria da relatividade especial ou restrita, proposta em 1905 por Albert

Einstein e depois (1907) interpretada por Hermann Minkowski no sentido de um *continuum* espaço-temporal, sem igual no *corpus* da física newtoniana, limitada que se achava esta a uma versão tridimensional da realidade, um “teatro” onde pura e simplesmente fluiria o tempo, sempre do mesmo modo para todos.⁵³

Com os nossos órgãos sensoriais, não podemos, entretanto, visualizar uma autêntica realidade de *quatro dimensões*, pois enxergamos tão só três dimensões. Lancemos mão, pois, de uma simplificação óptica: as *três dimensões espaciais* (comprimento, largura, altura) sejam representadas por apenas *dois* eixos dispostos na horizontal (*X* e *Y*); o *tempo* seja simbolizado por um eixo vertical. No diagrama citado mais acima aparecem, de fato, dois cones, não um, unidos pelos seus vértices: o de cima remete aos acontecimentos do futuro; o ponto em que os seus vértices se interceptam é o presente, onde se encontra o observador; o cone da parte inferior da figura remete aos eventos do passado.

O ângulo de inclinação de 45° do cone decorre do detalhe de apenas a luz viajar cerca de 300.000 quilômetros por segundo no vácuo. Este ângulo, aliás, merece explicação melhor, o que tentaremos fazer, recorrendo a Kitty Fergusson. Diz ela: “Se algo se move três jardas no espaço e quatro no tempo, está se movendo a três quartos da velocidade da luz [...]. Se algo se move quatro jardas no espaço e três no tempo, está acima da velocidade da luz, o que não é permitido” (FERGUSSON, 2012, p. 186). Indo adiante no raciocínio: tendo as três jardas como referência, e sabendo que apenas à luz é facultado viajar as mesmas três jardas tanto no espaço

⁵³ Uma explicação da interpretação de Minkowski da relatividade restrita encontra-se em EINSTEIN, 2009, 76-78, 101.

(eixos X e Y do nosso diagrama) quanto no tempo (eixo vertical do mesmo diagrama), obtemos o ângulo de 45° .

Continuemos.

A teoria da relatividade restrita implica (ou impõe como interpretante com aparência de final) que a velocidade da luz seja absoluta (invariante) para todos os observadores e o mesmo ângulo vale como referência para todos os cones luminosos ou eventos envolvendo o presente, o passado e o futuro deste ou daquele indivíduo no cosmo. (Neste caso, na teoria einsteiniana, o seu papel é semelhante ao do espaço e do tempo na teoria newtoniana: ela é um absoluto.)

Vejamos o caso de uma informação que provenha do *interior* do cone de luz do passado: ela atingirá o observador situado no ponto em que os vértices dos dois cones se encontram – o presente. Observemos agora o caso de uma informação que proceda do *exterior* do cone luminoso do passado: ela apenas atingirá o observador quando ele estiver colocado num ponto que se situe *além* dos vértices onde os dois cones se tocam: um lugar no futuro, para onde ele *se deslocará*.

De tudo isto resulta algo estranho, vale dizer, que o universo nem é ptolomaicamente “centrado” nem copernicamente “descentrado”⁵⁴. Quando topamos com o ponto de vista relativístico (einstein-minkowskiano), descobrimos um surpreendente *modelo multicentrado* para os observadores do cosmo, humanos ou não humanos. Toda esta estranheza decorre de as descobertas da teoria da relatividade restrita (e as da geral ainda mais) serem o que os

⁵⁴ Bem entendido, “descentrado” em relação à Terra, pois, como se sabe, Copérnico recentrou o cosmo em torno do Sol (heliocentrismo).

físicos rotulam como *contraintuitivas*, ou seja, temos dificuldade de, com a mente, *visualizar* os seus modelos (como a quadridimensionalidade espaço-temporal), *condicionados que estamos pelo meio-ambiente circundante*. Resumo da ópera (pós-newtoniana): somos “agora” (ou desde 1905-1907) levados a pensar num *universo quadridimensional multicentrado*, algo que *nos centra* a todo o momento – um cosmo com excesso de centros...⁵⁵ Como toda a série de itens macrocósmicos concebíveis deverá estar contida no espaço-tempo, também se localizará no duplo cone de luz relativístico⁵⁶.

*Achamo-nos, portanto, na obrigação de admitir algo: o descentramento derridiano é um caso do multicentramento resultante da teorização de Einstein-Minkowski. E este abarca ainda a noção de deslocamento, porque o duplo cone já se desloca ininterruptamente para o futuro, para o devir, tendo a velocidade da luz no vácuo como o limite superior para a transmissão de informações acerca do se passa (nós agora incluídos) no seu interior: não há nada “fixo e imóvel” aqui.*⁵⁷

⁵⁵ A concepção de *multicentramento* não pode ser confundida com qualquer etnocentrismo. Nela, óbvio que a ideia de *um* centro é inconcebível.

⁵⁶ Uma sutileza impõe-se aqui: nos domínios atômico e subatômico, tratados pela física quântica, o espaço-tempo pode ter a sua validade diminuída. Um físico disse claramente: “O espaço e o tempo [...] são dois dos conceitos clássicos mais fundamentais, mas de acordo com a mecânica quântica são secundários. Os emaranhamentos [quânticos] são primários. [...] Devemos explicar o espaço e o tempo como algo que emerge de uma física sem espaço ou tempo” (VEDRAL, 2011, 35). Falaremos do incrível emaranhamento quântico adiante.

⁵⁷ Por vezes de modo empobrecido, a reflexão de Derrida é assimilada ao pós-modernismo (termo que não aparece, ou só muito esporadicamente, na extensíssima obra do filósofo). Pois bem: tal reflexão encontra aqui, numa teoria científica moderna como a relatividade restrita, um *limite* de

O parágrafo acima é o que mais importa para o nosso retorno ao poema de Cabral, mas não devemos deixar passar a oportunidade de recordar uma consequência inusitada da relatividade restrita.

Dependendo da situação em que se encontrem os observadores, o contínuo do espaço-tempo irá apresentar-se para eles de modos diferentes. Se uma pessoa A se acha num veículo que ganha velocidades altíssimas, e outra pessoa B não, experimentará um tempo (objetivo) que se irá *dilatar-se*, com o espaço *contraindo-se*, em torno de si – o que equivale a dizer que o sujeito A envelhecerá mais lentamente do que o B, mesmo que ambos sejam gêmeos. O (duplo) cone de luz relativístico imporá condições temporais e espaciais diferentes aos dois, baseado na mesmíssima velocidade da luz, o que indica que a teoria da relatividade restrita *não* é, afinal, mais um relativismo cultural... – bem ao contrário! Ao que parece, nada no passado científico e filosófico da humanidade, de índole materialista ou não, fazia prever esta “plasticidade” (ou relativismo) do espaço e do tempo – agora concebível como um contínuo espaço-temporal –, mas frisemos: isto nada tem a ver com o que, costumeiramente, se chama subjetivismo (voluntarismo) – e, assim, qualquer materialismo (ou suposição de que a realidade não é mera criação da mente do sujeito) pode (e deve) incorporar o legado einstein-minkowskiano ao seu arcabouço, à sua visão de mundo, sob pena de ficar defasado em relação ao capitalismo, que, do ponto de vista tecnológico, lida com tais coisas com a maior desenvoltura, como o mostra o uso do sistema GPS (Sistema de Posição de Satélites), o qual leva em conta a relatividade restrita, para funcionar...

aplicabilidade – o que se coaduna com o trajeto derridiano, que não viu necessidade de desconstruir as *ciências naturais*, que saibamos.

Voltemos à aeronave de Cabral.

Subjetivamente, ao “fechar os olhos”, o passageiro “De um avião”, por meio da “memória”, quer reencontrar “aquilo que, por primeiro / se apagar, ficou mais oculto: / o *homem*, que é o *núcleo* / do *núcleo* de seu *núcleo*” (CABRAL, 1994, p. 232). Ora, pelo que acabamos de examinar em termos de teoria da relatividade, *mesmo a subjetividade em geral*, quando manifestar-se através de indivíduos específicos, irá fazê-lo dentro de um (duplo) cone de luz relativístico, este sim um palco, móvel, dinâmico, extremamente “plástico”, com distorções do espaço-tempo: agora, espaço e tempo não se mostram absolutos, não sendo, portanto, sempre os mesmos, ou tendo os mesmos comportamentos, em todas as circunstâncias.

Não perdendo de vista o poema de Cabral: como segundo grande interpretante ao menos dinâmico extraído das estrofes que formam “De um avião”, *para além do antropocentrismo ou humanismo*, podemos dizer que, sim, o homem – ou a humanidade – será o “núcleo / do núcleo do seu núcleo”, *porque sempre estará no centro (no “núcleo”) de um (duplo) cone de luz relativístico, em qualquer ponto do universo em que tal humanidade – ou homem – afinal se localize*. O ser humano ou não importa que outro ser do cosmo, ou mesmo um ser não vivo. Ora, ao invés de banalizar o nosso lugar no real, isto *nos valoriza* (de um modo não *Kitsch*), como *valoriza tudo o mais* (de um jeito não “baratamente” consolador das demais coisas, com humano paternalismo). Deveras, uma pedra também está no centro de um (duplo) cone de luz relativístico. Respeitemos as pedras, portanto (até em respeito a Cabral, que, desde o início da sua obra, com *Pedra do sono*, as tomou como um dos seus símbolos fundamentais). Respeitemos também as nossas psiques, o fato de que, objetivamente, podemos, às vezes, “fechar os

olhos” para, por meio do fator memória da nossa subjetividade, retomar algo (ou muito) do cone de luz do passado – no caso do poema: objetos dinâmicos como o mangue, com “água doída”, “lama negra”, “gosma, / morna e carnal, / de lesma”, enfim, o “homem” e sua “cicatriz”. Se levarmos em conta algumas ciências naturais, como o campo da física moderna, entenderemos o motivo de um cosmólogo (Joel R. Primack) e uma escritora da área de ciências (Nancy Elle Abrams) escreverem algo como: “O centro do nosso universo visível [cone de luz relativístico] não é um lugar, mas uma colaboração cósmica de espaço, tempo, luz e consciência” (PRIMACK; ABRAMS, 2008, p. 152). Óbvio, se não tivéssemos consciência, vale dizer, psique (que inclui o inconsciente freudiano, que tem recebido confirmação científica desde o fim dos anos 1980: cf. CALLEGARO, 2011, passim), vale dizer ainda, se não fôssemos sujeitos com a possibilidade de “fechar os olhos”, se, numa dada situação, vigéssemos apenas como pedras no meio de um caminho, a frase de Primack e Abrams iria requerer uma alteração. Ficaria assim, em (séria) lógica relativística: “O centro do nosso universo visível [cone de luz relativístico] não é um lugar, mas uma colaboração cósmica de espaço, tempo, luz e pedrinhas” que ali estejam, num presente qualquer, recebendo as informações do cone de luz do passado, enquanto se deslocam para o cone de luz de futuro. Troquemos as consciências (psiques) que somos e as pedrinhas que acabamos de considerar por uma letra: um X, por exemplo. Eis uma formulação geral, supomos que científica, para a mesma frase: “O centro do nosso universo visível [cone de luz relativístico] não é um lugar, mas uma colaboração cósmica de espaço, tempo, luz e X”.

Ao “fechar os olhos”, avançando fisicamente para o futuro, o sujeito “De um avião” empreendeu uma jornada mental ao passado, mais precisamente, às informações do cone de luz do pretérito, claro que gravadas na sua memória: ao sempre referido mangue, com “água doída”, à “lama negra”, “gosma, / morna e carnal, / de lesma”, enfim, ao “homem” e sua “cicatriz”, como vimos. Sendo tudo isto, sem dúvida, subjetivo, até mesmo prova de um hiper-subjetivismo ou voluntarismo considerável, nem assim deixa de inserir-se numa macro-objetividade maior, implicada na teoria da relatividade restrita, a qual, em termos de grandes dimensões das coisas, só tem a lhe superar a relatividade geral, de autoria do mesmo sujeito humano chamado Einstein. Com a ciência deste e com a lírica de Cabral, entre muitas outras coisas, podemos perceber que a nossa atividade psíquica não é um dado a mais, “solto” no planeta, um “fragmento” irrelevante, “voando” à toa no universo.

4. Para além da aeronave de Cabral

Agora, na “cabeça” do terceiro milênio, caso tomemos o calendário cristão como referência, nesta segunda década de 2000, é desejável que, articulando a nossa situação ao que Einstein e Minkowski descobriram em 1905 e 1907, percebamos algo que a composição cabralina não contém – ou algo que ela contém apenas *pela metade*, por assim dizer.

Em “De um avião”, o sujeito rumou fisicamente para o futuro, como sempre fazemos todos; mentalmente, por meio da memória, ele retornou ao passado, conforme qualquer um de nós também pode fazer. O futuro foi o “diamante”, metáfora para os *efeitos da luz* em regiões mais elevadas da atmosfera terrestre, a um

ponto tal que o próprio “diamante” acaba “cegando-se”, num “chumbo” (em “alquimia invertida”, digamos) onde a luminosidade se perdeu: “Sua ponta [do diamante] já rombuda / tanto chumbo não rompe” (CABRAL, 1994, p. 231). O passado seria o retorno subjetivo a Pernambuco, do qual partira o sujeito, e, mais do que ao seu estado natal, uma volta ao “homem”, ao “núcleo” três vezes proclamado.

Tentamos mostrar o quanto, *para além de qualquer mero antropocentrismo*, tal “nuclearidade” se revela *consistente com a relatividade restrita*. Um detalhe importante não devemos deixar como que perdido no ar, todavia, sem que isto implique um julgamento conceitual (ou estético) da instigante composição cabralina. Qual? Ora, ela se decide por *valorizar apenas uma das duas parcelas da realidade mais ampla narrada no poema*, realidade que o sujeito experimentou, em primeiro lugar, em movimento físico *ascendente*, em círculos espiralados cada vez mais altos; em segundo, em movimento *descendente* puramente psíquico, fechando os olhos para a paisagem ao seu redor, em regresso subjetivo ao solo onde o “homem” e a sua “cicatriz” ficaram. O primeiro movimento se dá, progressivamente, para “fora”, para “Todos-os-Fora” de Pernambuco, tal como é antecipado na estrofe de abertura do texto. O segundo ocorre, regressivamente, “*de fora para dentro*, / da casca para o fundo, // até aquilo que [...] / [...] ficou mais oculto: / o homem” (CABRAL, 1994, p. 232: destaques nossos). No primeiro caso, predominam o “diamante” (metáfora da luz) e o “chumbo” (metáfora de uma visão opaca da paisagem celeste); no segundo, o “fundo” e o “núcleo” prevalecem, simbolizando a humanidade sofrida. Estes últimos, com clareza, merecem a *preferência do autor, ou do seu eu lírico*, a darmos crédito ao que vem escrito em “De um avião”.

Como leitores de Cabral, aqui interpretado em chave einstein-minkowskiana, temos o direito, contudo, de frisar que as duas modalidades do real descritas no poema se revelam, afinal, válidas, explicáveis que são por meio do (duplo) cone de luz relativístico. O “diamante” e o “chumbo” valem por efeitos literalmente luminosos, ligados ao limite da velocidade da luz no vácuo; fechar os olhos para a luz circundante em torno também valem assim, pois, com tal decisão, o sujeito se concentra na sua própria atividade mental, associada esta a ondas cerebrais de natureza por igual *eletromagnética*, ou seja, luminífera.⁵⁸ Mesmo que ignoremos este último pormenor, julgando-o cientificista em excesso (desnecessário para a interpretação do texto), não precisamos desprezar o fato de que a decisão subjetiva e o ato de fechar os olhos acontecem apenas em processos *contextualizáveis* no (duplo) cone aludido, tenhamos ou não consciência disto.

Parece-nos que o incrível dado científico desvelado por Einstein e o seu ex-professor Minkowski, em 1905 e 1907, é que nos auxilia a ter uma visão mais ampla (não apenas “humanista”) da composição que Cabral publicou em 1959, no seu livro *Quaderna*. Assim, conduzindo tudo isto às derradeiras consequências lógicas, não há razão para, admirando o poema, supormos que, no cosmo, o “diamante” luminoso é menos merecedor de atenção do que o “homem” e sua “cicatriz”: todos eles são centrados pela realidade do universo, cada um a seu modo – e, como sujeitos, merecemos usufruir desta dupla cosmovisão e o mais que a ela associar-se, em termos científicos, poéticos ou outros.

⁵⁸ Entre outras coisas, podemos dizer que pensar é também “viajar” em ondas eletromagnéticas, além de sê-lo em algum (duplo) cone de luz relativístico, mesmo que um sujeito pensativo o faça quietamente sentado (caso, em que ele estará viajando no tempo).

Referências

- CALLEGARO, Marco. *O novo inconsciente*. Porto Alegre: Artmed, 2011.
- CAMPOS, Augusto de, CAMPOS, Haroldo de, SCHNAIDERMAN. *Poesia russa moderna*. 6. ed. rev. ampliada. São Paulo: Perspectiva, 2001.
- DERRIDA, Jacques. A estrutura, o signo e o jogo no discurso das ciências humanas. In: Eduardo Prado Coelho, *Estruturalismo: antologia de textos teóricos*. Trad. Maria Eduarda Reis Colares et al. Lisboa: Portugalia, 1968, p. 101-123.
- DERRIDA, Jacques. *Gramatologia*. Trad. Miriam Schnaiderman e Renato Janine Ribeiro. São Paulo: Ed. da Universidade de São Paulo, 1973.
- EINSTEIN, Albert. *A teoria da relatividade especial e geral*. 7. reimpr. Trad. Carlos Almeida Pereira. Rio de Janeiro: Contraponto, 2009.
- FAUSTINO, Mário. Aeropoesia e simultaneidades. In: *Artesanatos de poesia: fontes e correntes da poesia ocidental*. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.
- FERGUSON, Kitty. *Stephen Hawking: aventuras de uma vida*. Trad. Pedro Barros. São Paulo: Benvirá, 2012.
- FREUD, Sigmund. *Conferências introdutórias sobre psicanálise*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Vol. XVI. Trad. José Luiz Meurer, Rio de Janeiro: Imago, 2006a, p. 281-292.
- FREUD, Sigmund. Uma dificuldade no caminho da psicanálise. In: *Uma neurose infantil e outros trabalhos*. Edição standard brasileira das obras psicológicas completas. Vol. XVII. Trad. José Luiz Meurer. Rio de Janeiro: Imago, 2006b, p. 147-153.
- MELO NETO, João Cabral de. *Obra completa*. Ed. org. por Marly de Oliveira com assistência do autor. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

MLODINOW, Leonard. *Subliminar*. Trad. Cláudio Carina. Rio de Janeiro: Zahar, 2013.

PEIRCE, Charles Sanders. *Collected papers*. Ed. Charles Hartshorne, Paul Weiss e Arthur Burks. Cambridge, Massachusetts: Harvard University Press, 1931-1935, 1958, 8 vols. (Referidos abreviadamente como *CP*.)

_____. *Semiótica*. Trad. José Teixeira Coelho Netto. São Paulo: Perspectiva, 1977.

PINTO, Julio. *1, 2, 3 da semiótica*. Belo Horizonte: Editora UFMG, 1995.

PRIMACK, Joel R.; ABRAMS, Nancy Ellen. *Panorama visto do centro do universo*. Trad. Maria Guimarães. São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

RODITI, Itzhak. *Dicionário Houaiss de física*. Ilustrações de Veronica Françoise Teicher. Rio de Janeiro: Objetiva, 2005.

SANTAELLA, Lucia. *A teoria geral dos signos: semiose e autogeração*. São Paulo: Ática, 1995.

SANTIAGO, Silviano. *Glossário de Derrida*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1976.

TELES, Gilberto Mendonça. *Vanguarda europeia e modernismo brasileiro*. 7. ed. com documentos da vanguarda portuguesa. Petrópolis: Vozes, 1983.

VEDRAL, Vlatko. A vida em um mundo quântico. *Scientific American Brasil* n. 110. São Paulo: Edíouro Duetto Editorial, julho de 2011, p. 30-35

CRÍTICA E EXALTAÇÃO À ARTE BARROCA DE MINAS NA POESIA DE MURILO MENDES E AFFONSO ÁVILA

Critical and exaltation to Minas Gerais baroque art in the poetry of Murilo Mendes and Affonso Avila

Wesley Thales de Almeida Rocha
UFMG
whbores@yahoo.com.br

Ilca Vieira de Oliveira
UNIMONTES
ilcavieiradeoliveira@yhao.com.br

RESUMO: Neste artigo, analisamos os modos de representação da arte barroca de Minas nos livros de poesia *Contemplação de Ouro Preto*, de Murilo Mendes, e *Código de Minas, Cantaria barroca e Barrocolagens*, de Affonso Ávila. Nessas obras, os autores constroem uma expressiva reflexão crítica e exaltada dos monumentos artísticos das cidades históricas de Minas e, ao mesmo tempo, apresentam uma reflexão sobre a “mentalidade” dos homens do período setecentista mineiro, suas manifestações culturais, religiosas e artísticas. Os poetas explicitam, também, na confecção de seu discurso poético, a estrita ligação existente entre a tradição cultural e a arte moderna, promovida por meio de um diálogo entre o velho e o novo, entre o traço individual e o universal, o existencial e o literário. Num primeiro momento, lemos os textos críticos e teóricos sobre o barroco, bem como as características da produção poética de Murilo Mendes e de Affonso Ávila. Em seguida, analisamos poemas dos livros anteriormente referidos, na tentativa de revelar a arte barroca de Minas como principal ponto de referência conceitual e estilístico da poesia desses poetas.

Palavras-chave: Poesia. Murilo Mendes. Affonso Ávila. Barroco. Minas Gerais.

ABSTRACT: We analyze in this article the modes of representation of Baroque art of Minas Gerais in the poetry books *Contemplação de Ouro Preto* by Murilo Mendes and *Código de Minas, Cantaria barroca and Barrocolagens* by Affonso Ávila. In these works, the authors build an expressive critical and exalted reflection of the artistic

monuments of the historical cities of Minas Gerais and at the same time, they present a reflection on the "mentality" of the eighteenth-century period men from Minas Gerais, their cultural, religious and artistic manifestations. The poets also explicit in the making of their poetic speech the strict link between cultural tradition and modern art, promoted through a dialogue between the old and the new, between the individual and the universal, the existential and the literary trace. At first, we read the critical and theoretical texts on the Baroque as well as the characteristics of the poetic production by Murilo Mendes and Affonso Ávila. Then we analyze poems of the abovementioned books in an attempt to reveal the baroque art of Minas Gerais as the main point of conceptual and stylistic reference of Murilo Mendes' and Affonso Ávila's poetry.

Keywords: Poetry. Murilo Mendes. Affonso Ávila. Baroque. Minas Gerais.

“Te alerta, poeta, o transcorrido não te engoliu!”

Benedito Nunes

O advento do modernismo, no início do século XX, despertou a sensibilidade e a inteligência modernas para as surpreendentes “dobras” do pensamento e da estética do estilo barroco⁵⁹ e também para a sua competência formadora e deformadora, tão intrínseca quanto necessária ao espírito do artista e do intelectual desse novo tempo, que a requereu como um princípio dialético, na ruptura com a tradição, ou, para dizermos como Octavio Paz (1984), na “tradição da ruptura”. No cenário poético brasileiro, os poetas Murilo Mendes e Affonso Ávila se distinguem, pois melhor representam os

⁵⁹ Em *A dobra. Leibniz e o barroco* (1988), Gilles Deleuze argumenta que o barroco deve ser entendido como um efeito de dobras. Ele é aquilo que produz dobras no objeto estético ou no pensamento. Essas dobras são levadas ao infinito e realizam-se uma sobre a outra, interminavelmente. Segundo o filósofo francês, no barroco, a *dobra* é como que um paradigma estético e filosófico.

intelectuais que cultivaram e divulgaram a barroquidade, tanto como tema quanto como paradigma formal de suas produções.

Ao longo da história, o barroco foi objeto de interesses e de desinteresses múltiplos. O próprio termo *barroco* arrasta, desde sua origem, uma forte carga negativa. Supõe-se que seja uma palavra de origem portuguesa, usada pelos ourives, no tempo de D. Manuel, para designar as pérolas grandes e deformadas. Porém, como aponta Paulo Pereira, no seu ensaio “As dobras da melancolia – o imaginário barroco português”, já no século XIII, “a palavra *baroco* aparecia como uma das formas mnemônicas através das quais se fixavam as modalidades do silogismo” (PEREIRA, 1997, p. 160). Assim, segundo o pesquisador, *baroco* foi termo tanto de ourivesaria quanto de um mecanismo intelectual, que, como teria apontado Severo Sarduy (1975), era também uma “obra de ourivesaria mental”. A relação entre essas duas designações contribuiu para o estabelecimento do *barroco* como, ainda, título de “uma época da história intelectual do Ocidente em que os jogos da instabilidade, do pormenor, da minúcia e da ostentação das formas se aliviavam aos jogos de palavras, na poesia e na prosa e, até, na ‘arte da memória’” (PEREIRA, 1997, p. 160). Sobretudo a partir do século XIX, o termo e o estilo barroco tiveram, então, valor depreciativo, “sendo um sinônimo de supérfluo ou de extremo formalismo, para não dizer de excesso” (PEREIRA, 1997, p. 160).

No decorrer desse processo, a arte barroca recebeu críticas severas e foi implacavelmente rejeitada pelos eruditos, defensores dos princípios rígidos do classicismo, estilo de época que, cronologicamente, a antecedeu e a sucedeu. Na França, na Alemanha e, sobretudo, na Itália, as críticas foram severas. Porém, enquanto sofria tal opressão na Europa, prosperava em todo o seu furor, na

América. O século XIX, inconscientemente, o nega e, ao mesmo tempo, engendra a sua manifestação. O advento da modernidade, na constituição do estilo romântico, e a luta travada entre as ciências e as religiões cristãs provocam um estado de dúvida e de contradições muito ao estilo do que se prefigurou nos “tempos áureos”.

Mas só em 1888 é que surge o primeiro estudo realmente interessado em resolver essa contradição e em dar um valor positivo ao barroco. Trata-se do livro *Renascença e barroco*, do historiador suíço Heinrich Wölfflin. Nesse trabalho, o barroco é revisitado junto do renascimento, a sua primeira referência. Em 1915, em *Conceitos fundamentais da história da arte*, o mesmo historiador produz outra discussão sobre o barroco e mais uma vez destaca o seu valor positivo. Ao contrário do que havia feito antes, ele agora opõe o barroco ao classicismo, afirmando que são forças antagonistas que ritmam o movimento geral das artes constituídas no que foi denominado de “os cinco pares de Wölfflin”. Durante muito tempo, este estudo orientou o olhar das críticas do século XX sobre a obra de arte. Outros trabalhos que contribuíram muito para essa crescente valorização do barroco são o texto *Lo barroco*, do escritor espanhol Eugênio D’ors, e a tese universitária de Walter Benjamim sobre a origem do drama barroco alemão, publicada em 1928.

No Brasil, tal interesse, sobretudo pelo barroco mineiro, surge junto do modernismo e atesta-se na emblemática visita que os paulistas da Semana de Arte Moderna, entre eles Mário de Andrade, Oswald de Andrade e Tarsila do Amaral, acompanhados pelo poeta franco-suíço Blaise Cendrars, fizeram às cidades históricas de Minas, em 1924. Nessa ocasião, sentiram todo o “deslumbramento ‘das decorações populares das casas de morada de São João del Rei, Tiradentes, Congonhas do Campo, Sabará, Ouro Preto e as outras

pequenas cidades de Minas’, cheias de poesia popular” (BANDEIRA. O movimento modernista. Apud. COUTINHO, 2004, p. 35). Em seu livro de poesia *Pau Brasil* (1925), Oswald de Andrade dedica uma série de poemas à memória, à história e à arte das cidades históricas mineiras. Tarsila do Amaral, por sua vez, exercita a pintura “com o azul e cor-de-rosa dos bauzinhos e das flores de papel que são as cores católicas e tão comoventes da caipirada” (BANDEIRA. O movimento modernista. Apud. COUTINHO, 2004, p. 35).

Durante as décadas de 1930 e 40, o interesse pelas cidades históricas de Minas e por sua arte se intensifica, principalmente devido à ascensão de Ouro Preto a título de Patrimônio Histórico Nacional⁶⁰. Algumas dessas homenagens, de poetas modernistas de renome, como Carlos Drummond de Andrade, Murilo Mendes e Manuel Bandeira, são publicadas nessa época, incorporadas em coletâneas diversas. Porém, na década de 50, é que surge, em poesia, os principais trabalhos de exaltação e contemplação das cidades de Minas. Em 1949 e 1950, Murilo Mendes escreve *Contemplação de Ouro Preto*; em 1951, Drummond publica *Claro enigma*, livro em que inclui a série “Selo de Minas”, conjunto de poemas que tematizam, de forma lírica e crítica, as mais belas cidades mineiras; e em 1953, Cecília Meireles traz à cena o *Romanceiro da Inconfidência*, conjunto de poemas que narram os acontecimentos da Inconfidência Mineira.

⁶⁰ Em 12 de julho de 1933, o decreto federal nº 22928 declara a cidade de Ouro Preto como Monumento Nacional. Em 02 de setembro de 1980, a cidade foi considerada, pela UNESCO, Monumento Histórico Mundial, passando a integrar o Patrimônio Cultural da Humanidade.

Em termos de trabalhos críticos e analíticos do barroco no Brasil, o nosso poeta-crítico Affonso Ávila afirma que eles remontam há cerca de um século. Na primeira metade do século XX, em decorrência principalmente da criação do Serviço de Patrimônio Histórico e Nacional do País (SPHAN, 1937), as pesquisas em torno dos movimentos estéticos se organizavam em metodologia mais rigorosa e profissional. Segundo Ávila, esse foi um “esforço reverificador de valores e conceitos, liderado com lucidez por Rodrigo Mello Franco de Andrade”.

Mas, para o crítico, quem realmente conseguiu abrir “clareira iluminadora e de horizonte no âmbito do problema, e no bojo da geração anterior a 50”, foi Otto Maria Carpeaux, ao enunciar “a sua ideia sintetizadora de um barroco ao mesmo tempo universal e americano, um barroco propensor de espírito e amplificador de história” (ÁVILA, 1997, p. 10). Na segunda metade do mesmo século, o próprio Ávila e o outro poeta-crítico Haroldo de Campos produzem os mais significativos estudos sobre o barroco brasileiro. Os principais trabalhos de Ávila tratando dessa matéria são *Resíduos seiscentistas em Minas* (1967); seguido de *Barroco mineiro/ glossário de arquitetura e ornamentação* (1979); *Revista Barroco*, que criou, dirigiu e coordenou de 1969 a 2005; o livro de ensaios *O lúdico e as projeções do mundo barroco* (1970), recentemente atualizado e desdobrado em dois volumes – I. *Uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos luces*, II. *Áurea idade da áurea terra* – (1994), reunindo, de forma mais completa, a sua coletânea de ensaios sobre o tema; além de *Iniciação ao barroco mineiro* (1984), com a colaboração da filha e historiadora Cristina Ávila; e, por fim, *Catas de Aluvião – Do pensar e do ser em Minas* (2000).

Uma das abordagens mais interessantes desse conjunto é, sem dúvida, a do ensaio intitulado “Atualidade e permanência do barroco”, do primeiro volume de *O lúdico e as projeções do mundo barroco* (1994). Nesse texto, Ávila assinala e explica o porquê de, na modernidade do século XX, o barroco exercer tamanha “atração” e de ser, por isso, objeto de tanto interesse:

A atração exercida pelo barroco sobre a inteligência e a sensibilidade modernas decorre, sem dúvida, das similitudes e afinidades que aproximam duas épocas cronologicamente distanciadas entre si, dois instantes porém da civilização ocidental que colocam em crise os mesmos valores, dois homens que experimentam com isso uma análoga perplexidade existencial, uma bem parecida pressão de historicidade e uma idêntica instabilidade das formas. (ÁVILA, 1994, p. 13).

No âmbito da arte, as correspondências se aguçam, tornando-se claras, principalmente, nos contornos e nos exageros técnicos e formais engendrados sobre a matéria artística, no primado do visual sobre os outros sentidos e no traçado agônico e irregular das composições, que tendem a simbolizar o complexo das tensões psicológicas e existenciais que dilaceram a experiência humana. Ávila afirma que o homem moderno é o mesmo homem do período barroco, marcado pelas mesmas frustrações, pelos mesmos medos e pelas mesmas inquietações:

A identidade com o barroco, ainda revelada mais obviamente no plano da atitude artística, transcende a nosso ver a uma questão de similaridade de linguagem, de forma, de ritmo, para refletir de modo mais profundo uma bem semelhante tensão existencial. O homem barroco e o do século XX são um único e mesmo homem agônico,

perplexo, dilemático, dilacerado entre a consciência de um mundo novo – ontem revelado pelas grandes navegações e as ideias do humanismo, hoje pela conquista do espaço e os avanços da técnica – e as peias de uma estrutura anacrônica que o aliena das novas evidências da realidade – ontem a contra-reforma, a inquisição, o absolutismo, hoje o risco da guerra nuclear, o subdesenvolvimento das nações pobres, o sistema cruel das sociedades altamente industrializadas. Vivendo aguda e angustiosamente sob a órbita do medo, da insegurança, da instabilidade, tanto o artista barroco quanto o moderno exprimem dramaticamente o seu instante social e existencial, fazendo com que a arte também assuma formas agônicas, perplexas, dilemáticas. (ÁVILA, 1994, p. 26).

Affonso Ávila, como estamos vendo, não hesitou em instituir sistematicamente os seus estudos e pesquisas, dando-nos uma contribuição fundamental ao entendimento específico do Barroco brasileiro e, em geral, da produção artística nacional.

Murilo Mendes, que durante 20 anos foi professor de Cultura Brasileira na Universidade de Roma, na Itália, também exerceu importante papel na crítica de arte em nosso país. Ele, ao contrário de Ávila, escreveu uma crítica menos sistematizada e mais afastada das exigências acadêmicas e editoriais. Em diversos textos, Murilo combina o teor crítico-analítico com a expressão poética que lhe caracteriza⁶¹.

A poesia desses dois intelectuais, mineiros por excelência, nos chama a atenção pelo surpreendente jogo criado com e contra a tradição. Trata-se de uma busca pela reatualização de nossa memória cultural. Esse exercício se formaliza através de um senso crítico altamente preocupado em

⁶¹ Ver: Poliedro, Carta geográfica, Retratos-relâmpagos, A Invenção do finito e Janelas verdes. MENDES, Murilo. Poesia completa e prosa. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

reconfigurar o espaço contemporâneo, já saturado de “códigos” e de referências passadas, transformadas, pelo tempo, em ruínas. Nesse jogo lúdico e audaz, a barroquidade (estilo artístico e estilo de vida) comparece como princípio formador e legislador do processo e, ao mesmo tempo, como objeto sobre o qual também será aplicada a crítica e a elocução.

Vale ressaltar, de antemão, que toda a poesia de Murilo Mendes e Affonso Ávila se caracteriza pela presença marcante do barroco, especialmente em seu escopo formal. Mas, é em *Contemplação de Ouro Preto, Código de Minas, Cantaria barroca e Barrocolagens*, que a barroquidade surge, ao mesmo tempo, como expressão e como temas líricos. A respeito da obra de Murilo, Fábio Lucas aponta que grande parte dos antagonismos e dos motivos que a definem estão, diretamente, ligados ao que é elementar no barroco:

A tensão entre a vida e a morte, a oposição entre tempo e eternidade, o conflito entre o naturalismo cruel e a retirada para o sonho; a energia criadora, a falta de harmonia, a atração para o ornato, o “estilo falso”, “bizarro”, o mundo como labirinto, o caracol enovelante, a monumentalidade sem frequência, a alternância universal do repouso e do movimento, a consciência em fragmentos.
(LUCAS, 1976, p. 95-96).

O crítico ainda afirma que Murilo Mendes, “bem dentro daquele estilo, associa com perfeição o artifício sutil à visão mística” (LUCAS, 1976, p. 96) e confirma o olhar da crítica sobre o culteranismo e o conceptismo, recursos discursivos peculiares à escritura barroca e, também evidente na composição poética do autor de Juiz de Fora.

Segundo Laís Corrêa Araújo (2000), em *Contemplação de Ouro Preto*, Murilo Mendes assume abertamente a sua mineiridade e parte para

a “*localização tátil e visual do barroco que lhe era intrínseco pela linguagem*” (ARAÚJO, 2000, p. 103). Nesse livro, louvor e crítica se fundem e engendram, de forma bastante lúdica, as descrições detalhadas dos vários monumentos históricos e das belíssimas esculturas e pinturas que compõem o cenário ouropretano. O poema “*Motivos de Ouro Preto*”, em suas cinco partes, descreve o ambiente, os monumentos e a história, exalta a beleza da cidade e também emite juízos de valor sobre a arte que menciona. Com isso, contribui para a formação do entendimento do barroco, de suas construções estéticas e de sua manifestação no tempo transcorrido:

*O rude tempo de aniquilamento,
O rude tempo de desproporção!
(MENDES, 1994, p. 460).*

Ao julgar o tempo da arte barroca como o tempo de rudeza e de “desproporção”, o poeta se alinha à arraigada visão crítica e teórica acerca do que caracteriza tal estilo. A assertiva dos dois versos corresponde coerentemente com a concepção divulgada pelo estudioso português Paulo Pereira:

O barroco é um estilo artístico que se caracteriza pelo arrebatamento da forma. A estrutura – sejam as paredes duras de um edifício, seja a anatomia de uma figura – dinamiza-se, curvando o que pode ser linear, torcendo o que pode ser um gesto ou uma pose simples. As volutas dos portais, as coisas espiraladas de um altar, os dedos da mão de uma imagem ou o drapeado dos trajes introduzem novos ritmos que nos fazem demorar o ver: é isto mesmo o “olhar” barroco. Mas é uma arte muito direta, pouco intelectualizada, e certamente dirigida aos sentidos: sensual mesmo. Com a arte barroca vencem os valores táteis, a refulgência, o espelho e a deformação. (PEREIRA, 1997, p. 160-161).

Devemos dar destaque às expressões “curvando”, “torcendo”, “pouco intelectualizadas” e “demorar o ver”. Elas se cruzam com a apreciação de Murilo Mendes e enfatizam o dinamismo característico à arte barroca. Na sequência dos versos citados, temos, ainda, esta belíssima descrição de um anjo que enfeita o teto da igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto:

*Nem nos transforma a companhia do Anjo
Que estendido no teto desta igreja,
Rumando para a terra, em voo certo
Despede ao chão a lâmpada de prata!
Entretanto ele é belo: dançarino
Do sopro da saúde modelado,
Asas de larga envergadura tem,
E seus planejamentos apresenta
Com delicada graça, mas viril.
Respira o rosto, máquina rosada,
Um mesmo movimento aparelhando
A boca, os olhos diurnos e o nariz;
Carnal vivência o busto manifesta,
Os cabelos castanhos esparzidos
Numa desordenada simetria
O ritmo ajudam da composição;
Os pés calçados de sandálias gregas
Formam sólida base ao corpo inteiro.
Mas não se vale apenas de suas asas:
Os braços desenvoltos deslocando
O espaço em torno, rápido, oferecem
Flores, frutos da terra ao povo fiel.
Seus ornamentos sóbrios sintetizam
Do barroco mineiro a austera força.
Assim o esculpiu na tradição humana
O escopro genial do Aleijadinho.
(MENDES, 1994, p. 460).*

Como uma tradução da forma humana, o anjo esculpido pelo mestre Aleijadinho é de “delicada graça, mas viril”. Essa virilidade, que é também uma espécie de “desordenada simetria”, o arrebatava ante a realidade, da qual ele faz parte somente como objeto artístico. A sua forma e o seu psicológico se inscrevem como detentores de certa irregularidade mágica capaz de agitar o seu espírito e a sua materialidade. Abalado pela “austera força”, ele sobrevoa o espaço e mira rumo a terra para “despedir”, ao chão, a “lâmpada de prata” que enfeita o altar da igreja. Isso com o intuito maldoso de desviar a atenção dos fiéis para si, para seus planejamentos, sua forma, sua matéria e seus ornamentos. Nesse poema, o lúdico, o visual e o fantástico comparecem como princípios elementares de todo o artifício. A imagem poética do anjo resulta, justamente, da digna aplicação desses princípios. O poema promove a reabilitação do barroco junto ao tempo presente, dando vida a imagens abarrotadas de sentido e valor estético e, por isso, dignas de admiração.

Os dois primeiros livros de Affonso Ávila, *O açude* (1949-1953) e *Sonetos da descoberta* (1951-1953), são representativos de um momento histórico em que a poesia no país era exercida “no berço esplêndido de um estilo rico e até rebuscado em mergulhos introspectivos, às vezes, [...] de porte hermético” (NUNES, 2009, p. 311). A partir do livro *Carta ao solo* (1957-1960), sua produção lírica é marcada pela depuração ascética, pelo engajamento político-social e pela fortuita aproximação com o concretismo. A poética posterior a essas duas fases, situada entre os anos de 1975 e 1990, preocupa-se mais com a promoção da inteligência lúdica e com o despertar da criatividade objetiva e da linguagem poética para o jogo impessoal, ativando potencialmente a visualidade gráfica de leitura.

Como aponta Ronald Polito (2006), Ávila soube articular, de modo coeso e coerente, a sua poesia ao seu projeto histórico-crítico de

rever radicalmente a interpretação da cultura barroca e neoclássica de Minas Gerais, repensar a memória colonial ocupando-se com a preservação do patrimônio, transcrição e edição de documentos raros, interferir politicamente com a poesia no contexto adverso de nossa história contemporânea. (POLITO, 2006, p. 78).

O principal ponto de referência para Ávila e para a sua poesia parece ser mesmo o universo barroco. Sua obra poética, desde o primeiro livro, não nega uma estreita ligação com essa arte, o que certamente se instituiu na sua própria origem mineira. A intensificação desse contato, a partir de *Código de Minas*, significa, por outro lado, uma saída encontrada pelo poeta ante ao impasse da crise do verso, estabelecida pela poesia concreta. Compreendido, também, que as correspondências entre o atual momento histórico e o período seiscentista e o setecentista se acentuam, fica menos difícil admitir que a lírica realizar-se-ia em contato direto com sua principal referência: o barroco. Mas tal contato não foi inconsciente e nem ingênuo, e sim crítico e transformador. Vejamos, por exemplo, o primeiro poema da série “Anti-sonetos ouro-pretanos”, de *Código de Minas*. Nessa composição, o sujeito lírico desmascara a ostentação de riquezas, tão peculiar à arte barroca⁶²:

⁶² Devemos considerar, ainda, a relação estabelecida com o contexto histórico-político em que o livro foi escrito. *Código de Minas* é, sobretudo, uma tentativa bem-sucedida de satirizar os abusos da ditadura militar no Brasil e o modo com que os políticos e governantes tratavam a sociedade, a economia e os bens públicos.

| | |
|-------------------------------------|---------------|
| <i>da vila rica de ouro preto</i> | <i>o ouro</i> |
| <i>do preito o ouro do pilar</i> | <i>o ouro</i> |
| <i>do pórtico o ouro do púlpito</i> | |
| <i>o ouro</i> | |
| <i>do paramento o ouro do pálio</i> | |
| <i>o ouro</i> | |

(ÁVILA, 2008, p. 244).

O “ouro”, nome que se repete exaustivamente no poema e sobre o qual recaem as ressonâncias sonoras e sintáticas de toda a composição, é apresentado como um elemento digno de ser explorado até a exaustão e de modo ostensivo. Disposto no lado oposto ao discurso engendrado pelo eu lírico, quase invisível em sua impessoalidade, o “ouro” se institui como a essência material da composição e do tema primordial de todo o livro: o “código” de Minas. Tal articulação é lúdica, crítica e satírica. O poeta acusa o barroco e a poesia “rica” de Minas de “materialista” e aponta o mal que é feito ao pobre, para ele, o verdadeiro dono desse ouro:

| | |
|-----------------------------------|---------------|
| <i>do pobre o ouro do povo</i> | <i>o ouro</i> |
| <i>do poeta o ouro do peito</i> | <i>o ouro</i> |
| <i>da rima rica de ouro preto</i> | <i>o ouro</i> |

(ÁVILA, 2008, p. 244)

Os outros dois “anti-sonetos” dessa série são também reduzidos ao seu essencial, que é, ainda, o essencial da arte barroca, tal como ela pode ser reconhecida hoje: a “idade”, significado do tempo e do sentido histórico dos monumentos e da memória coletiva:

| | |
|---------------------------------|-------------------|
| <i>a cidade de hera</i> | <i>e de idade</i> |
| <i>a antiguidade de édito</i> | <i>e de idade</i> |
| <i>a posteridade de efigie</i> | <i>e de idade</i> |
| <i>a eternidade de essência</i> | <i>e de idade</i> |

(ÁVILA, 2008, p. 245).

A dúvida, princípio inquiridor e crítico, se faz representar através do ponto de interrogação que abre e fecha o poema:

*o amor que é o amor
uma ciência
uma ocorrência* *uma intercorrência*

[...]

*o amor que é o amor
uma insciência?* *(ÁVILA, 2008, p. 246).*

Em outro poema do mesmo livro, intitulado “Circuito Histórico”, o poeta denuncia o desgaste da arte barroca, da história e da memória. Nesta composição, o tom satírico e crítico são substituídos pela melancolia das ruínas do espaço, pelo sentimento de impotência ante ao tempo “percorrido”:

*percorrido o périplo da ruína
percorrido o percurso da ruína
percorrido o perímetro da ruína
percorrido o percalço da ruína
percorrido o préstito da ruína*

*corroído no currículo da ruína
corroído na corrente da ruína
corroído no corrimão da ruína
corroído no corrosivo da ruína*

*roído sob a rota da ruína
roído sob a roda da ruína
roído soba roca da ruína*

*ido pelos imos da ruína
ido pelos idos da ruína*

o onde os da ruína

(ÁVILA, 2008, p. 265).

Em *Cantaria barroca*, como o próprio título do livro acusa, o autor explora o tema de forma mais direta e concisa. Ana Hatherly (2006) concebe tal livro como representativo de um momento literário de “recapitulação permanente *do que fomos* numa tentativa de compreensão *do que somos*, perspectiva histórica, mas duma história como que geológica, sedimentar, em que o que foi explica o que é, motiva o que é, é para vir a ser” (HATHERLY, 2006, p. 105). E acrescenta que Ávila revisita o passado, numa “peregrinação ao reino da linguagem muda” (HATHERLY, 2006, p. 109), em que os silêncios imprimem o seu lastro derradeiro.

Os poemas dessa coletânea estão em sincronia exata com as formas típicas do barroco. Nesse livro, Ávila exercita, ao máximo, os aspectos lúdicos da linguagem, a visualidade gráfica e o traçado irregular das estruturas. Como Murilo Mendes, ele dedica um poema à famosa Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, e denuncia a marca estilística de Aleijadinho, presente na portada do monumento. Através do jogo expressivo com as palavras, ele ainda critica e satiriza a política de seu tempo, sustentada pela “arquitetura” dos partidos:

São Francisco de Assis

&
pelo partido se conhece a arquitetura
&
pela portada se conhece o arquiteto
&
(ÁVILA, 2008, p. 296).

Em *Barrocolagens*, Affonso Ávila radicaliza em sua poética crítica e revisora do barroco. Nos poemas desse livro foram aplicadas algumas técnicas e artifícios típicos da arte pós-moderna, como a paródia e o pastiche. O poeta viabiliza o lúdico e a visualidade, elementos definidores do barroco, na reprodução embutida de partes de textos de autores, épocas e estilos variados. Mas não só a produção barroca comparece nessas “barrocolagens”. Ávila atualiza um vário e riquíssimo arsenal literário, provocando o leitor e a sua sensibilidade a emaranharem-se nesse jogo reapropriador e recriativo, de marcas textuais que, por vezes, se confundem com a dimensão própria da discursividade barroca. A crítica e a exaltação são instigadas, principalmente, nos trabalhos de leitura, seleção e apropriação articulada dos textos. Rogério Barbosa da Silva afirma que, nessas composições, “o lirismo do poeta está dissolvido na apropriação e só se revela pela escolha pessoal de textos e autores” (SILVA, 2006, p. 166). Mas, conforme também assinala o crítico, o conteúdo do texto “pastichado” deixa de ser o mesmo, pois suas palavras não pertencem mais àquele contexto e porque “a orientação de leitura acaba mudando” (SILVA, 2006, p. 167). É o que ocorre com o notório trecho da carta de Américo Vespúcio, “pastichado” na última “barrocolagem” do livro:

2.

*O CÉU E OS ARES, NA MAIOR PARTE DO ANO SÃO SERENOS
O CÉU SE ADORNA DE BELÍSSIMOS SIGNOS E FIGURAS
E NOTEI UMAS VINTE ESTRELAS DE TANTA LUZ
COMO ALGUMAS VEZES TÍNHAMOS VISTO VÊNUS E
JÚPITER
VI NAQUELE CÉU SEIS ESTRELAS FORMOSÍSSIMAS E
CLARÍSSIMAS
DA OITAVA ESFERA, QUE NA SUPERFÍCIE DO FIRMAMENTO*

*SÃO ACOMPANHADAS DE UM CANOPO ESCURO DE
IMENSA
GRANDEZA QUE SE VÊ NA VIA-LÁCTEA, E QUANDO SE
ACHAM
NA LINHA DO MEIO-DIA APRESENTAM ESTA FIGURA*

*

* * *

*

§§
§§§§
§§§§§§
§§§

*

*MUITAS OUTRAS BELÍSSIMAS ESTRELAS RECONHECI NAQUELE
HEMISFÉRIO VI COISAS NÃO DE ACORDO COM A RAZÃO
DOS
FILÓSOFOS.*

(ÁVILA, 2008, p. 326).

Um olhar atento e crítico sobre a descrição apresentada e sobre a disposição gráfica de todo texto e, principalmente, da figura central, que simboliza a constelação de estrelas do céu, em forma mesmo de cruz, ou até a própria cruz que sempre pode ser vista no altar de qualquer igreja católica. Outros elementos, evocados discursivamente no trecho da carta, sugerem o novo sentido: as “estrelas formosíssimas”, a cosmovisão do céu e a visualidade emblemática das imagens, em consonância com as pinturas dos tetos das igrejas barrocas. O texto de Américo Vespúcio pode, então, ser lido como uma descrição do teto interior de uma igreja católica antiga, como as das cidades históricas de Minas Gerais (a Igreja de São Francisco de Assis, de Ouro Preto, por exemplo) ou da cidade de Salvador, na Bahia. Inclusive, todo o poema, do qual essa transcrição do texto de Vespúcio é apenas parte, é dedicado à Bahia, à sua memória e à sua arte, sobretudo, a arte barroca. Sendo assim,

transcontextualizado, o texto “pastichado” deixa de ter o seu sentido original para assumir um valor crítico e exaltador de monumentos que só seriam construídos cerca de 200 anos depois. Para se conferir a validade dessa leitura, basta que voltemos ao poema de Murilo Mendes e observemos, sob a imagem do anjo audaz, o fundo panorâmico da igreja de São Francisco de Assis, descrito de forma muito semelhante ao céu abordado por Américo Vespúcio.

Chegamos, por fim, ao final de nossa abordagem, acreditando no entendimento exato do trabalho empreendido pelos poetas Murilo Mendes e Affonso Ávila, qual seja, engendrar, no escopo formal e no próprio conteúdo dos poemas, uma revisão crítica e valorativa do barroco, sobretudo do barroco de Minas. Como vimos, o exercício crítico se exerce em correspondência com a produção intelectual e poética dos autores. A obra literária desses dois mineiros, como ou até mais que a crítica especializada, é responsável por este belíssimo e comovente exercício da inteligência e da sensibilidade artística. Murilo Mendes e Affonso Ávila, como poetas e intelectuais, contribuem decisivamente para o desenvolvimento fortuito da arte barroca, naquilo que ela tem de mais expressivo, e recuperando grande parte dos traços estilísticos e ideológicos de nossa tradição em ruínas, tratando-os em total consonância com a atualidade cultural de nosso país.

Referências

ARAÚJO, L. C. **Murilo Mendes**: ensaio crítico, antologia, correspondência. São Paulo: Perspectiva, 2000.

ÁVILA, A. Apresentação. In: **Barroco**: teoria e análise. Affonso Ávila (org). São Paulo; Belo Horizonte: Perspectiva; Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997. p. 9-13.

ÁVILA, A. **Homem ao termo**: poesia reunida. Belo Horizonte: Editora UFMG, 2008.

ÁVILA, A. **O lúdico e as projeções do mundo barroco I** – Uma linguagem a dos cortes, uma consciência a dos luces. 3. ed. São Paulo: Perspectiva, 1994.

COUTINHO, A. (dir.). **A literatura no Brasil**. Co-direção Eduardo de Faria Coutinho. 7. ed. rev. e atual. São Paulo: Global, 2004.

DELEUZE, G. **A dobra. Leibniz e o barroco**. Tradução de Luiz Orlandi. São Paulo: Papyrus, 1991.

HATHERLY, A. Cantaria barroca. In: **Fortuna crítica de Affonso Ávila**. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais; Arquivo Público Mineiro, 2006. p. 105-110.

LUCAS, F. **Poesia e prosa no Brasil**. Belo Horizonte: Interlivros, 1976.

MENDES, M. **Poesia completa e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1994.

NUNES, B. O jogo da poesia. In: **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 311-316.

NUNES, B. Trinta anos depois. In: **A clave do poético**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009. p. 175-185.

PAZ, O. A tradição da ruptura. In: **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984. p. 17-35.

PEREIRA, Paulo. As dobras da melancolia – o imaginário barroco português. In: ÁVILA, A. (org). **Barroco**: teoria e análise. São Paulo; Belo Horizonte: Perspectiva; Companhia Brasileira de Metalurgia e Mineração, 1997. p. 159-170.

POLITO, R. Códice de pedrarias. In: **Fortuna crítica de Affonso Ávila**. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais; Arquivo Público Mineiro, 2006. p. 73-95.

SILVA, R. B. O lúcido jogo do revés. In: **Fortuna crítica de Affonso Ávila**. Belo Horizonte: Secretaria do Estado de Cultura de Minas Gerais; Arquivo Público Mineiro, 2006. p. 159-172.