

POETICIDADE E IMAGINÁRIO



Revista do GT Teoria do Texto Poético

ISSN 1808-5385

Coordenação do GT:

Wilberth Salgueiro (UFES)

Cristiano Jutgla (UESC)

Editores do volume n. 18 de 2015/1:

Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)

Maria de Fátima Gonçalves Lima (PUC-GO)

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 “Dionysius the Arcopagite Converting the Pagan Philosophers” (c. 1750), de Antoine Caron (França). Imagem cortesia: The J. Paul Getty Museum. <http://www.getty.edu/>.

Pareceristas do volume n. 18, de 2015/1, da revista *TextoPoético*

Alexandra Santos Pinheiro / UFGD
Antonio Donizeti da Cruz / UNIOESTE
Antonio Rediver Guizzo / UNILA
Denise Scolari Vieira / UNIOESTE
Ellen Mariany da Silva Dias / UNIOESTE
Iêdo de Oliveira Paes / UFRPE
Lacy Guaraciaba Machado / PUC-GO
Lourdes Kaminski Alves / UNIOESTE
Maria Aparecida Rodrigues / PUC-GO
Maria de Fátima Gonçalves Lima / PUC-GO
Regina Coeli Machado e Silva / UNIOESTE
Rita Felix Fortes / UNIOESTE
Roselene de Fatima Coito / UEM
Weslei Roberto Cândido / UEM
Ximena Antonia Díaz Merino / UNIOESTE

A todos e todas, os nossos sinceros agradecimentos.

Os Editores.

Sumário

EDITORIAL	6
Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)	
Maria de Fátima Gonçalves Lima (PUC-Goiás)	
DOSSIÊ POETICIDADE E IMAGINÁRIO	
<i>O imaginário e o poético nas obras de Miguel Ángel Asturias e Octavio Paz. 12</i>	
The imaginary and the poetic in the works of Miguel Ángel Asturias and Octavio Paz	
Mariluci Guberman	
<i>Memória, infância e poesia: uma leitura de A Casa de Emilio Moura 40</i>	
Memory, childhood and poetry: a reading of “A casa” of Emilio Moura	
Luciano Marcos Dias Cavalcanti	
<i>A performance poética e o fascínio do poema “Voa” de Lêda Selma, musicado por Ivan Lins..... 70</i>	
The poetical performance and the allure of the poem “Fly” of Lêda Selma, musicalized by Ivan Lins	
Maria de Fátima Gonçalves Lima	
<i>Poesia em compromisso com o Amazonas..... 89</i>	
Poetry compromised with Amazonas	
Ruane Maciel Kaminski Alves	
Ximena Antonia Díaz Merino	
<i>As imagens da matéria em Siciliana (1954-1955) de Murilo Mendes..... 108</i>	
The images of the substance in Siciliana (1954-1955) of Murilo Mendes	
Denise Scolari Vieira	
<i>Bricolagem e processo de invenção literária: o signo na sua relutância icônico/verbal..... 143</i>	
Bricolage and process of literary invention: the sign in its iconic / verbal reluctance	
Aguinaldo José Gonçalves	
<i>A celebração da vida na poesia de Cairo de Assis Trindade 162</i>	
Celebration of life in Cairo de Assis Trindade’s poetry	
Weslei Roberto Cândido	
<i>A via crucis da juventude brasileira: educação e metáfora a partir da antropologia do imaginário 185</i>	
The via crucis of the brazilian youth: education and metaphor by imaginary anthropology’s point of view	
Elza Kioko Nakayama Nenoki do Couto	
Lorena Araújo de Oliveira Borges	

VÁRIA

A Catábase de Orfeu e a queda de Lúcifer: a identidade do poeta como um herói caído 209

Orpheus' katabasis and the fall of Lucifer: the poet's identity as a fallen hero

Fábio Gerônimo Mota Diniz

O escudo de Aquiles 237

The shield of Achilles

Jamesson Buarque de Souza

Gustavo Ponciano Cunha de Oliveira

Descaminhos e intraduzibilidade: da lírica e da verdade 256

Waywardness and untranslatability: lyrical and truth

Divino José Pinto

Agostinho, neto do canto oprimido: entre a política poética e o pesadelo da história 274

Agostinho, downtrodden song's grandson: between poetic politics and history nightmare

Vanessa Ribeiro Teixeira

TRADUÇÃO

Traduções de Charles Simic, Derek Walcott, Adam Zagajewski, Frank O'hara, Don Paterson, John Keats, Tamîm Ibn Muqbil 296

por Felipe Guarnieri

ENTREVISTA

Entrevista com Gilberto Mendonça TELES 307

EDITORIAL

Este volume 18 da *Revista TextoPoético* apresenta o Dossiê e tem como fundamento de reflexão a teoria que considera o poema como uma revelação de uma realidade interior que atravessa abstratamente o mundo perceptível por meio dos sentidos, é a materialização do desejo de um porto sonhador a traduzir angústia do poeta à procura do seu próprio ser. A poesia é a essência do verso. O poema, composto por versos metódicos, não tem alma, é uma coisa triste, solitária, vazia. A poesia é o ser do poema, é a alegria, a imaginação, a criação e a imortalidade dos versos.

A linguagem poética é, por excelência, plurissignificante. Ela “desrealiza” a função normativa da língua dos comunicados, mobiliza a necessária relação entre significante e significado, além de recuperar ou nomear (indiretamente) aquilo que era apenas nebuloso no pensamento ou espírito. A arte da palavra transfigura um mundo, traduz uma imagem, portanto, é sugestão. Nesse sentido, o texto poético nomeia a existência das coisas por meio de metáforas que pluralizam a significação do silêncio, porque dizem o indizível e possuem uma sintaxe invisível. Esta sintaxe manifesta uma pluralidade de sentido e conduz o poema para outras margens da linguagem, numa realização silenciosa da metáfora. É o silêncio do sentido revelado por meio de imagens poéticas, que são produto do imaginário. E que, de acordo Octavio Paz, toda imagem aproxima ou conjuga realidades opostas, indiferentes ou distanciadas entre si. Isto é, submete à unidade a pluralidade do real.

Quando a imagem é nova, “o mundo é novo”, afirma Gaston Bachelard. Já a verdadeira imagem, quando é vivida primeiramente na imaginação, deixa o mundo real e passa para o mundo imaginado, imaginário. No dizer do filósofo, quando alguma imagem “assume

um valor cósmico, produz o efeito de um pensamento vertiginoso. Uma tal imagem-pensamento, um tal pensamento-imagem não tem necessidade de contexto”. As proezas das palavras vão além da expressão do pensamento. A imaginação não é, como sugere a etimologia, “a faculdade de formar imagens da realidade; é a faculdade de formar imagens que ultrapassam a realidade, que *cantam* a realidade”. Nesse sentido, a “fenomenologia da imaginação” não se contenta “com uma redução que transforma as imagens em meios subalternos de expressão”. Ela “exige” que vivamos diretamente as imagens, que as consideremos como acontecimentos súbitos da vida.

Para Gilbert Durand, a imaginação se define como uma reação defensiva da natureza contra a representação da inevitabilidade da morte, por meio da inteligência. É também “milagre” da linguagem, como podemos constatar nos estudos sobre o texto poético desse número que tratam a poética do imaginário e traçam a imaginação e a concretização da poesia que o ser humano consegue dar forma às coisas mais tênues, evanescentes e se autoafirmar. A poesia como transcendência, voz, contemplação, realização, vida, salvação, força que edifica e revigora o homem frente às vicissitudes da vida. É também “milagre” da linguagem.

O artigo **A Catábase de Orfeu e a queda de Lúcifer: a identidade do poeta como um herói caído**, de Fábio Gerônimo Mota Diniz, assinala um aspecto plausível da figura do poeta que coincide com a do anjo-caído, a partir de uma comparação entre as figuras do herói mítico grego Orfeu e do anjo caído da mitologia judaico-cristã Lúcifer.

Em **O escudo de Aquiles**, Jamesson Buarque de Souza e Gustavo Ponciano Cunha de Oliveira destacam a origem da poesia lírica, a partir da representação da poesia anterior aos poemas homéricos. Destacam que as fontes são fragmentos dos próprios

poemas homéricos e alguns registros historiográficos da História da Literatura e que se valem também de dados propiciados pela Arqueologia e pela Antropologia. Neles, esta “poesia original” está vinculada ao ritualístico, ao mágico, ao religioso. Demonstram também o vínculo entre a dança e a poesia “no grupo de artes que dispõem *tékhnē* apresentado por Platão no *Íon*”.

Luciano Marcos Dias Cavalcanti, em **Memória, infância e poesia: uma leitura de *A Casa de Emílio Moura***, apresenta um estudo sobre o modo como são construídos os poemas de Emílio Moura a partir da memória da infância do poeta.

Em **A performance poética e o fascínio do poema “Voa” de Lêda Selma, musicado por Ivan Lins**, Maria de Fátima Gonçalves Lima elabora uma reflexão sobre performance poética por meio da pluralidade semântica do poema de Lêda Selma, musicalizado por Ivan Lins, e expõe também como a vocalidade cativa o ouvinte-espectador, provocando a imaginação coletiva em torno do devaneio e sonho de liberdade para voos e mundos que abrigam anseios próprios do ser humano e que se encontram na antropologia do imaginário.

Em **Poesia em compromisso com o Amazonas**, Ruane Maciel Kaminski Alves e Ximena Antonia Díaz Merino expõem um estudo sobre a obra de Thiago de Mello e a literatura e resistência do poeta. Sua poesia como um “canto a serviço da liberdade, seu compromisso como intelectual e sua escrita para libertar os homens do silêncio e da apatia”. As autoras mostram a estetização da floresta e do rio Amazonas nos versos do poeta.

Vanessa Ribeiro Teixeira, com seu artigo denominado **Agostinho, neto do canto oprimido: entre a política poética e o pesadelo da história**, evidencia que o regime de opressão política, social e cultural condiciona a desenvoltura literária característica das

grandes temáticas desenvolvidas nos poemas do angolano António Agostinho Neto.

Em **O imaginário e o poético nas obras de Miguel Ángel Asturias e Octavio Paz**, Mariluci Guberman demonstra o diálogo da modernidade com a tradição na América Latina e a resistência da memória, aliada à tradição e ao imaginário dos povos desse continente. Também evidencia “a história e o imaginário dos universos dos maias e dos astecas por meio da linguagem inovadora de Miguel Ángel Asturias (Guatemala) e Octavio Paz (México)”.

O artigo **As imagens da matéria em Siciliana (1954-1955) de Murilo Mendes**, de Denise Scolari Vieira, tendo embasamento teórico em Gaston Bachelard, demonstra a construção da expressividade estética entre a atitude filosófica e a pesquisa formal de Murilo Mendes e as múltiplas territorialidades do seu trabalho, que tem como diretriz decifrar o Outro e restabelecer-se a si próprio.

Em **Bricolagem e processo de invenção literária: o signo na sua relutância icônico/verbal**, Aguinaldo José Gonçalves discute a relevância da abordagem semiótico-discursiva para os estudos do discurso literário e do discurso plástico em “O elefante”, de Carlos Drummond de Andrade, e “Uns inhos engenheiros”, de João Guimarães Rosa. O estudo demonstra a visão teórica de bricolagem como recurso fundamental para a composição do trabalho de arte.

O trabalho de Wesley Roberto Cândido, **A celebração da vida na poesia de Cairo de Assis Trindade**, faz uma análise da poesia de Cairo Trindade no livro intitulado *Poezya, que porra é essa?*, considerando as reflexões de Octavio Paz sobre a revelação poética. Mostra que “o caráter de celebração da vida que se oculta sob um título aparentemente agressivo, para, no final das contas, descortinar uma poética da comunhão do homem com o Outro por meio da posse corporal. Esse aspecto corpóreo na poesia de Trindade, permite ao

leitor ver o corpo como o templo da poesia e da vida que nasce por meio dos versos”.

Em **Descaminhos e intraduzibilidade: da lírica e da verdade**, Divino José Pinto apresenta uma forma didática de lidar com a lírica, tendo como direcionamento os aspectos estruturais do texto poético e ressalta a tendência “da arte modernista de misturar gêneros para obter resultados inusitados e, assim, estabelecer uma nova modalidade de comunicação, calcada, consciente e propositalmente, no insólito”.

Elza Kioko Nakayama Nenoki do Couto e Lorena Araújo de Oliveira Borges, em **A via crucis da juventude brasileira: educação e metáfora a partir da antropologia do imaginário**, partem da encenação da *via crucis* realizada durante a Jornada Mundial da Juventude, em 2013, no Rio de Janeiro, e descrevem “o processo metafórico como um exercício de ensino e aprendizagem tanto dos jovens brasileiros quanto da sociedade como um todo. Para tanto, foram observadas, primeiro, as imagens resultantes da faculdade de imaginação; depois, as estruturas que tais imagens organizam”.

Na **Entrevista a Marcos Caldeira Mendonça**, para o jornal *O Trem*, de Itabira, MG, em 30.06.2012, organizada por Lucilene Maciel de Oliveira Vidal, sob a orientação de Maria de Fátima Gonçalves Lima, fica registrado o conceito de poesia na visão do poeta e crítico Gilberto Mendonça Teles, que atesta seu conhecimento, como poeta, crítico e professor e faz uma reflexão acerca da interação das correspondências do autor em *email* e redes sociais.

Junho 2015.

Antonio Donizeti da Cruz (UNIOESTE)
Maria de Fátima Gonçalves Lima (PUC-Goiás)

DOSSIÊ POETICIDADE E IMAGINÁRIO

O imaginário e o poético nas obras de Miguel Ángel Asturias e Octavio Paz

The imaginary and the poetic in the works of Miguel Ángel Asturias and Octavio Paz

Mariluci Guberman

UFRJ
mariluciufrj@yahoo.com.br

RESUMO: O diálogo da modernidade com a tradição na América Latina e a resistência da memória, aliada à tradição e ao imaginário dos povos desse continente. A história e o imaginário dos universos dos maias e dos astecas por meio da linguagem inovadora de Miguel Ángel Asturias (Guatemala) e Octavio Paz (México). A realidade filtrada pela linguagem mágica de Asturias: elementos mágicos que pertencem à suprarrealidade da Guatemala. Surrealismo ou realismo mágico? Octavio Paz e o pensamento dos *nahuas* (astecas). O movimento cíclico das imagens no poema paciano, “Piedra de sol”, e o tempo petrificado e *despetrificado* no instante poético da criação literária, a imaginação do poeta feita poesia. As raízes mexicanas no poema de Paz, “Mariposa de obsidiana”, símbolo do movimento e memória de um povo: recordação do passado de trevas e projeção de um futuro de luz.

Palavras-chave: Modernidade e tradição. Ruptura. Memória. História. Imagem e imaginário.

ABSTRACT: The dialog of the modernity with the tradition in the Latin America and the resistance of the memory, allied to the tradition and to an imaginary one of the people of this continent. The history and the imaginary of the universes of the maias and of the aztecs through the innovatory language of Miguel Ángel Asturias (Guatemala) and Octavio Paz (Mexico). The reality filtered by the magic language of Asturias: magic elements that belong to the supra-reality of Guatemala. Surrealism or magic realism? Octavio Paz and the thought of the (aztec) *nahuas*. The cyclical movement of the images in the poem paciano, “Piedra of sun”, and the petrified time and *despetrificado* in the poetic instant of the literary creation, the imagination of the poet done poetry. The mexican roots in the Peace poem, “Moth of obsidiana”, symbol of the

movement and memory of people: memory of the past of darkness and projection of a future of light.

Keywords: Modernity and tradition. Break. Memory. History. Image and imaginary.

Como a concepção de antigo e moderno está relacionada com a ideia de tempo, ao se espelhar nos antigos, criava-se uma sucessão temporal, degenerativa de um tempo primordial e perfeito. No século XIX, em oposição a essa continuidade, surge a modernidade, na qual o presente é único, não pretendendo repetir o passado e revelando um mundo infinito, repleto de inovações e fadado a desaparecer para sempre.

As modernas ideias desse século apoiavam-se na expressão “derreter os sólidos” do *Manifesto comunista* como, por exemplo, nos estudos básicos de Marshall Berman (1986) e de Zygmunt Bauman (2001). Se a intenção de “derreter os sólidos”, de certa maneira, clamava pela profanação do sagrado; conforme Bauman (2001, p. 9), de outra, clamava pelo repúdio e destronamento do passado, da tradição. De acordo com Octavio Paz (1989, p. 17-18), “Se tradição significa continuidade do passado no presente, como pode se falar de uma tradição sem passado e que consiste na exaltação daquilo que o nega: a pura atualidade?” A modernidade não impede a tradição. Octavio Paz (1989, p. 21), ao abordar a “literatura de fundação”, afirma que “a literatura hispano-americana é regresso e busca de uma tradição”. O escritor latino-americano ao buscar essa tradição “a inventa”, mas descobrimento e invenção não são os melhores termos para o ato de criação, e sim “vontade de encarnação, literatura de fundação”. O escritor, então, ao instaurar o diálogo da modernidade com a tradição, cria sua obra repleta de magia.

Enquanto na Europa predominou o termo *modernidade*, na América Latina preponderou o termo *vanguarda*. Este último não era apreciado por Charles Baudelaire (1821-1867). De acordo com Octavio Paz (1994), o escritor francês não gostava do termo *avant-garde* por suas ressonâncias militares, pois significa “deslocamento de uma força que vai para frente do restante em ação ou ataque”. E, quando Baudelaire comparava a arte de seu tempo com a de outras épocas, referia-se ao moderno ou à modernidade.

Na modernidade, iniciada com as máquinas e os meios de comunicação, principais impulsores do desenvolvimento da sociedade capitalista, conforme Berman (1986, p. 19),

[...] a primeira coisa que observaremos será a nova paisagem, altamente desenvolvida, diferenciada e dinâmica, na qual tem lugar a experiência moderna. Trata-se de uma paisagem de engenhos a vapor, fábricas automatizadas, ferrovias, amplas novas zonas industriais; prolíficas cidades que cresceram do dia para a noite, quase sempre com aterradoras consequências para o ser humano; jornais diários, telégrafos, telefones e outros instrumentos de media, que se comunicam em escala cada vez maior; [...].

O movimento, a máquina, a velocidade quase não permitiram aos artistas se deterem no passado. Ao se derreter o que havia se solidificado, novos mecanismos de poder surgiram, como afirma Bauman (2001, p. 18): “a fuga, a astúcia, o desvio e a hesitação, a efetiva rejeição de qualquer confinamento territorial”. Essa rejeição de confinamento foi denominada “dissolução das fronteiras” pela autora deste estudo (GUBERMAN, 1997, p. 97).

Com o advento da modernidade, a memória (BENJAMIN, p. 1985) passou a ser um verdadeiro “agente de resistência” (CANTON, 2009, p. 21), com a tradição (BAUMAN, 2010 e 2012) e o imaginário (DURAND, 1998), colaborando com a preservação do imaginário dos povos que habitaram e/ou habitam o continente latino-americano. Para Gilbert Durand (1998, p. 6), o imaginário é um “museu [...] de todas as imagens passadas, possíveis, produzidas e a serem produzidas”. Trata-se de um conceito adequado para abordar a imagística desse continente, que contrasta com a visão realista de alguns estudiosos e viajantes. As imagens, para Justo Villafañe (2002, p. 30), “[...] surgem do nível do imaginário, mantêm com a realidade nexos, que às vezes são mais sólidos do que em uma primeira leitura se pudera supor”.

Na modernidade o indivíduo deixou de ser a unidade homem e, em nome do progresso, cada vez mais se afastou da natureza e voltou o olhar para a cidade, centro de todos os focos da modernidade. O processo acelerado de industrialização tratou os homens como máquinas, como se pode observar no romance de Miguel Ángel Asturias, *Viento fuerte*¹, em que se percebe a febre da empresa norte-americana *United Fruit Co.* na exploração frutífera da Guatemala, levando os habitantes de origem maia a abandonar o cultivo do milho (planta sagrada dessa civilização) para cultivar a banana em busca da riqueza, e provocando, em *Viento fuerte* (1950, p. 28), o surgimento do homem-máquina: “[...] llegaba la organización humana, se puede decir, porque a partir de allí con otros hombres empezaba la maquinaria ciega, implacable, que todo lo convertía a cifras en sus libros, inalterable, cronométrica, precisa”.

Todas essas transformações econômicas e sociais traçam um novo perfil do povo guatemalteco, um aparente equilíbrio que não

permite a essa gente um exame de si mesmo, conduzindo-a a solidão, pois somente então se atreve a *ser*, conforme Octavio Paz em *O labirinto da solidão* (1987, p. 64): “Esclavos, siervos y razas sometidas se presentan siempre recubiertos por una máscara, sonriente o adusta [...]. Para salir de sí mismo el siervo necesita saltar barreras, embriagarse, olvidar su condición. Vivir a solas, sin testigos. Solamente en la soledad se atreve a ser”.

Neste estudo, selecionaram-se as obras de dois escritores latino-americanos, o poeta e romancista guatemalteco, (I) Miguel Ángel Asturias (1899-1974), e o poeta e ensaísta mexicano, (II) Octavio Paz (1914-1998), que se preocuparam, como muitos, em revelar, na modernidade, a memória dos povos que habitaram a América Latina. Embora suas produções literárias tenham um aporte histórico, elas ganham magia e lirismo com o imaginário dos universos dos maias e dos astecas, plasmado por Asturias e Paz com uma linguagem inovadora.

I

A primeira manifestação poética de Miguel Ángel Asturias (Prêmio Nobel de Literatura em 1967) foi por ocasião do terremoto de 1917 que destruiu a Guatemala. Asturias, ao presenciar as injustiças sociais e a retirada dos escombros para a reconstrução da Capital, se rebela e escreve *Toque de Ánimas* e *Los mendigos políticos* (1922). Este conto será o germen de *El Señor Presidente* (1946). Entre 1918 e 1954, Miguel Ángel Asturias escreveu diversos poemas, que integram *Sien de alondra*. O escritor guatemalteco publicou em revistas outros poemas, como “Bolívar” (1955), “Nombre custodio e imagen pasajera” (1959), “Sonetos de Italia”

(1965). Também é autor do poema em prosa *Clarivigilia primaveral* (1965), além de ensaios e peças teatrais.

Asturias conviveu com o mundo mágico em sua infância, entre 4 e 7 anos, quando seu pai sofreu perseguições políticas e foi obrigado a viver com os índios maias da família de sua mãe, conforme palavras do próprio escritor:



Mi abuelo me dejaba en los ranchos y allá había indiecitos pequeños como yo o un poco más grandes, y con ellos empecé a jugar. El juego de ellos, principalmente, era hacer figuritas de barro, un barro un poco rojo, del color de aquellas tierras. Yo con esto, al mismo tiempo que aprendía las letras, iba también aprendiendo a hacer estas figuras, que eran un poco el trasunto de la mentalidad de ellos, de sus creencias.²

A realidade filtrada pela linguagem mágica é o recurso empregado por Miguel Ángel Asturias para personalizar os nativos de sua terra. Mais que um recurso, é a própria essência do povo guatemalteco que vem à tona: mitos, tradições, associados à história da Guatemala. São elementos mágicos que pertencem à suprarrealidade. O autor da “trilogia bananeira”, ao apoiar-se na suprarrealidade, remete o leitor ao surrealismo, entretanto, a linguagem mágica em que ele se apoia pertence também à realidade guatemalteca. Porém, deve-se questionar se é possível caracterizar a obra de Miguel Ángel Asturias como surrealista, considerando que o autor participou do movimento na França, junto com Robert

Desnos, André Breton, Louis Aragon, Paul Éluard, o inglês Eugene Jolas e a norte-americana Gertrude Stein.

André Breton, ao lançar em 1924 o *Manifesto do surrealismo*, o ressaltou como “Anti-realismo, anti-naturalismo, negação e também execração absoluta do real como matéria e base da arte” (BRETON, 1985). O surrealismo propõe uma escritura automática para a qual pede abdicação da razão no processo artístico, deixando correr livremente o inconsciente. É a exaltação deste, do sonho, do ilógico, do absurdo, mas Miguel Ángel Asturias qualifica o surrealismo francês como “muito intelectual” e declara (ASTURIAS, 1975, p. 125) que em seus livros “... el surrealismo adquiere un carácter mágico y diferente por completo. El no trata de una actitud intelectual, pero de una actitud vital, existencial. Es la actitud del indio que, con su mentalidad primitiva e infantil, mezcla lo real y lo imaginario, lo real y el sueño”.

Na América Hispânica, o homem convive com uma realidade mágica que faz parte de seu passado indígena ou de origem africana. Não é necessário buscar no sonho ou no automatismo psíquico, nem tampouco afastar-se da realidade, deixando levar-se pelas manifestações do inconsciente, porque a literatura hispano-americana emerge de todos estes fatores sem a criação de uma suprarrealidade. Ela é a própria realidade, o próprio referencial. Conforme Asturias (1967, p. 13), “... el surrealismo de mis libros corresponde un poco a la mentalidad indígena, mágica y primitiva, a la mentalidad de esta gente que está siempre entre lo real y lo que se inventa. Y creo que esto es lo que forma el eje principal de mi pretendido³ surrealismo”.

Esta percepção mágica do autor sobre a realidade guatemalteca se deve ao contraste da educação abstrata ocidental de Asturias com a educação material dos indígenas:

En Salamá tuve contacto con los indígenas, pero tuve contacto también con las piedras, con el barro, con los telares; estuve en contacto con los objetos industriales de la vida más elemental, si se quiere, pero vida al fin, vida de objetos que están en función de utilidad humana. Objetos de los que no se hacía comercio, sino que se producían junto los que podían servir.⁴

A percepção aguçada em sua infância possibilita a Miguel Ángel Asturias a passagem tanto para o *real histórico* quanto para o *real mágico*. Realidades distintas que, na “trilogia bananeira” e em outras obras do autor guatemalteco, se fundem em uma leitura simultânea do *realismo mágico*, quando já não se distingue uma realidade da outra. Deve-se ressaltar que o realismo mágico é uma concepção de um fenômeno coletivo, religioso e histórico que, em nível continental, representa a necessidade de estabelecer “uma profissão de fé” sob os mesmos princípios de “ruptura” do movimento literário europeu. Nos textos indígenas encontra-se a suprarrealidade que buscavam os seguidores de André Breton, conforme declaração do próprio Asturias (1963):

Mi realismo es “mágico” porque él revela un poco del sueño como lo conciben los surrealistas. Tal como lo conciben también los Mayas en sus textos sagrados. Leyendo estos últimos yo me ha dado cuenta que existe una realidad papable sobre cual se injerta una otra realidad, creada por la imaginación, y que se envuelve de tantos detalles que ella llega a ser tan “real” como la otra. Toda

*mi obra se desenvuelve entre estas dos realidades: la una social, política, popular, con personajes que hablan como habla el pueblo guatemalteco; la otra imaginaria, que les encierra en una especie de ambiente y de paisaje de sueño.*⁵

Com o apoio dos mitos maias, Miguel Ángel Asturias rompe com as “estruturas mentais da tradição espanhola”, sem a preocupação de absorver temas regionais, porque seu principal objetivo é a linguagem. É um dos primeiros escritores a perceber o vasto potencial psíquico da linguagem oral. Por meio desta pode expressar as realizações mais complexas da existência espiritual de seu povo. Esta preocupação de Asturias (1973, p. 257) obteve êxito por causa de sua experiência entre os indígenas:

El realismo mágico tiene seguramente una relación directa con la mentalidad original del indígena. El indígena piensa en imágenes; no ve como las cosas se procesan, las lleva siempre para otras dimensiones en las cuales vemos desaparecer lo real y surgir el sueño, en donde los sueños se transforman en realidad tangible y visible.

O uso da imagem por Miguel Ángel Asturias, seja surrealista, seja uma forma mágica de conceber o real, encontra explicação em suas próprias palavras (ASTURIAS, 1968, p. 288):

Otro idioma va a regar sus destellos sobre sonidos y palabras. El idioma de las imágenes. Nuestras novelas aparecen escritas no sólo con palabras sino con imágenes. No son pocos los que leyendo nuestras novelas las ven cinematográficamente. Y no porque se persiga una dramática afirmación de independencia sino porque nuestros novelistas están empeñados en universalizar la

voz de sus pueblos, con un idioma rico en sonidos, rico en fabulaciones y rico en imágenes.

Para Miguel Ángel Asturias, a fundamentação da imagem está na magia, pois é vista como “otra luz iluminando el universo de dentro afuera”. Esta luz seria a clarividência, ou seja, a inspiração que permite ao poeta ver as coisas em seu ser mágico, porque para ele os poetas se fundem com o ser dos objetos, é o “clarivigilante”, “ni despierto ni dormido”, de *Clarivigilia primaveral* (ASTURIAS, 1965, p. 68):

El vuelvo inmóvil de la poesía y sus desdoblamientos en canto ritual, danza guerrera, juego de palabras, coloquio de corazones endiosados es nuestro secreto. Oír brotar almácigas de sílabas y transplantarlas de las salivaciones a la estrofa dorada, nuestro oficio de pensadores con música. Conocemos el pulso de las lluvias flagelantes en el dibujo calendárico y la caligrafía colorida, policroma, de símbolos y adivinaciones astrológicas; pero postergadas por el Mágico del Canto, no pasamos de ser hablacadáveres de lenguas perforadas con flechas de metáforas.

Para análise da obra de Miguel Ángel Asturias, selecionaram-se para este estudo os poemas “Tecún-Umán” e “Tiempo y muerte em Copán” (ASTURIAS, 1975).

Tecún-Umán

No poema “Tecún-Umán”, publicado no México em 1945, é fundamental para sua análise o complexo sistema mitológico maia,

substrato significativo na produção de Miguel Ángel Asturias, a fim de revelar a interação entre os elementos constituintes do mundo mitológico maia e a obra asturiana. No livro sagrado dos maias, o *Popol-Vuh*, encontram-se os deuses criadores como a Serpente Emplumada⁶. A Grande serpente com suas sinuosidades foi a que deu forma à Terra no ato de Criação.

Nas representações plásticas da cultura maia, visualiza-se uma figura com uma perna normal e outra transformada em serpente, o que leva a associá-la à Serpente Emplumada que possui o olho em forma de T, significando IK (etm. vento). Portanto, também é “deus do vento”. Outra correlação é o grande tambor sagrado da Serpente emplumada, ao qual se atribui a voz do Furacão (Huracán). Este tambor surge no poema “Tecún-Umán”, quando o sujeito do poema estabelece a associação entre “Tecún-Umán, el de los atabales” e “ruido tributario de la tempestad”, plasmando a ideia do tambor como um instrumento capaz de desdobrar o golpe do trovão em eco, intensificando-o na obra a partir de um meio fonomelódico, a onomatopeia, que imita o ruído do tambor:

*Tecún-Umán, el de los atabales,
ruido tributario de la tempestad
en seco de los tamborones, cuero
de tamborón que lleva cuero, cuero
adentro, cuero en medio, cuero afuera,
cuero de tamborón, bón, bón, borón, bón,
bón, bón, borón, bón, bón, bón, borón, bón,
bón, borón, bón, bón, bón, borón, bón, bón,
pepitória de trueno que golpea [...]*

Tecún-Umán foi um guerreiro, que em luta com o conquistador espanhol Pedro de Alvarado foi protegido por Quetzal, pássaro

sagrado dos maias. A lenda conta que o guerreiro, devido a uma flechada, mancha com sangue o peito do Quetzal, que não cantou mais e somente voltará a fazê-lo quando os nativos guatemaltecos puderem resgatar a liberdade perdida. O pássaro sagrado tem sua imagem poética retratada em *Leyendas de Guatemala*, também de Asturias (1985, p.145): “Es una esmeralda del tamaño de una paloma que parece arrastar un arco-iris en la cola de más de un metro. Su plumaje verde posee todos los cambiantes del tornasol, y se diría, pintado sobre un fondo de oro, como los mosaicos bizantinos”.

Neste estudo deve-se observar o aspecto fônico do poema “Tecún-Umán”, já que o escritor guatemalteco lança mão de jogos fonológicos para intensificar a expressividade poética. Convém lembrar que todo recurso fonético pressupõe uma conotação fonomelódica, função, por exemplo, da reiteração, que se encontra ao longo do poema (ASTURIAS, 1975, p. 134):

*Tecún-Umán, el de las plumas verdes,
el de las largas plumas verdes, verdes,
el de las plumas verdes, verdes, verdes,
verdes, verdes, Quetzal de varios frentes.*

Miguel Ángel Asturias se apoia na alteração da palavra como recurso fonossemântico. Nos últimos versos (ASTURIAS, 1975, p. 136), “Ya no es el tún! [...] / Ahora es el tán-tán de las campanas! [...]”, o sujeito do poema ao substituir o ruído do tambor pelo das campanas expõe a dominação religiosa que tomou conta da cultura maia.

Também a aglutinação do vocábulo “Quetzal” a “umán” ou a “tecún” formando neologismos como “Quetzalumán” ou “Quetzaltecún”, além de converter o guerreiro em deus, realiza um

reforço semântico que sacraliza o herói maia perante os dominadores, perpetuando poeticamente a civilização maia.

Tiempo y muerte en Copán

No poema “Tiempo y muerte en Copán”, escrito entre 1954 e 1955, Miguel Ángel Asturias trata da grande cidade maia de Copán, hoje sítio arqueológico de visitação pública situado em Honduras. Copán inegavelmente é um dos conjuntos de ruínas maias mais bonito do período Clássico (300 a 900 de nossa era). Localiza-se na parte superior de um afluente do rio Motagua, no vale de Copán, em Honduras ocidental; é de clima tropical com abundante flora e fauna. No século VII, Copán alcançou seu máximo esplendor.



Dos primeiros governantes que ocuparam o trono de Copán não se sabe praticamente nada. Por volta do ano 700 d. C., se estabelece a tradição de não destruir os monumentos de seus predecessores; assim sua história pôde ser conhecida.

No final de 800 d. C. a cultura de Copán alcança seu apogeu: definem-se suas características escultóricas e arquitetônicas. As principais pirâmides-templo, bem como o “juego de pelota” (jogo de bola), se situam em uma acrópole artificial, que foi arrastada parcialmente pelo rio Copán. Muitas das estruturas continuam intactas. Talvez seu traço distintivo seja a quantidade e qualidade barroca dos monumentos lavrados em forma espiral, além das inscrições glíficas.

No poema de Asturias, “Tiempo y muerte en Copán” (1975, p. 164), a cidade de Copán é a memória viva da civilização maia, registrada na contemporaneidade pelo verbo “ser” no tempo passado:

*Otro fue, colores extraídos de la tierra,
este pintar murales y tatuajes
por horror a lo vano, tiempo y muerte:
este encerrar en muros el espacio
por horror al vacío, tiempo y muerte;
este golpear la piedra y la madera
por horror al silencio, tiempo y muerte.*

Observa-se na composição poética o vasto potencial psíquico da linguagem oral, que através da repetição dos versos imprime um ritmo interno ao poema, logrando uma coreografia lírica da memória maia. O poema é uma dança de vocábulos em língua espanhola que plasmam as imagens da cultura maia.

No primeiro verso surgem os “colores extraídos de la tierra” (v. 1), alusão ao barro ou às vegetações, que serviram para extrair a tinta da pintura das cerâmicas, dos teares, dos murais ou das tatuagens, enfim, da arte, na qual os maias expressavam suas ideias e suas emoções. Porém, essas expressões artísticas plasmam o “horror a lo vano” (v. 3) que fazia parte do imaginário pré-hispânico: o povo maia, sob a dominação de imperadores e sacerdotes, construiu templos e pirâmides, que são verdadeiras obras de arte. Asturias, no poema, sintetiza esse “horror a lo vano” em uma poderosa anáfora, apoiada nos vocábulos “tiempo y muerte”, tempo cíclico que, simultaneamente, traz a vida e a morte, pois os maias para sobreviver tiveram que trabalhar em muitas construções, sob o signo dos deuses.

O poema simboliza o antagonismo entre vida e morte. Por meio de Copán, Asturias (1975, p. 164) desenvolve uma linguagem poética, que aborda a cidade de outrora e o horror a tudo. Ao final do poema, esse horror se revela como temor à morte:

*Otro fue, en amoroso musgo los sentidos,
este yacer en cáscara de hembra
por horror a secarse, tiempo y muerte;
este lanzar las flechas de la vida
por horror a guardarlas, tiempo y muerte;
y este quedar en hijos de la carne,
por horror a la huesa, tiempo y muerte.*

A oposição entre os valores efêmeros, como o tempo, e os eternos, como a morte, propicia um jogo de linguagem inerente ao barroco, quando se opunham os valores terrenos e celestiais. No poema “Tiempo y muerte en Copán” (1975, p. 164-165), essa oposição não possui a conotação da Fé cristã, e sim as concepções religiosas contidas no *Popol-Vuh* como, por exemplo, nos seguintes versos:

*este adorar la lluvia, el sol, la tierra,
.....
este herirse la lengua con espinas
.....
y este aprender los nombres del camino
.....
este lanzar las flechas de la vida.*

A cidade de Copán, em Honduras, representa a morte da civilização maia e, ao mesmo tempo, a presença viva dessa civilização, através do legado que deixou: costumes, crenças e linguagem. A linguagem – registro de sua história no papel dos

livros ou na pedra dos templos, portais e baixos-relevos, além das pirâmides, estelas e esculturas – é testemunho do apogeu da cultura maia.

II

O segundo poeta a ser abordado, Octavio Paz (Prêmio Nobel de Literatura em 1990), apresenta uma vasta produção poética, na qual se distinguem dois traços preponderantes, o ocidental e o oriental. Este estudo seguirá o olhar de Paz em direção às raízes pré-colombianas do México.

Para entender melhor a obra do escritor mexicano, é necessário conhecer as civilizações anteriores à chegada dos espanhóis na América. Não só se trata da memória do poeta, mas também da memória de um povo. De acordo com Paz (1992, p. 22), “a poesia brota de um fundo psíquico que se confunde com a linguagem mesmo, isto é, com a memória de um povo e de uma cultura”. Elementos da cultura asteca, como os deuses Tláloc, Coatlicue, Xochipilli e o calendário sagrado, fazem parte de *Lección de cosas*, e se juntam a outros elementos da cultura maia, que compõem “En Uxmal” e integram *Piedras sueltas* (1955).

Quanto ao poema “Piedra de sol” (1957), de *Libertad bajo palabra*, caracteriza-se por representar o calendário asteca, que expressa um aspecto básico da filosofia nahua⁷, simbolizado pelo reencontro dinâmico de duas serpentes, as quais formam o contorno da pedra circular e representam não a dualidade trevas-luz, morte-vida, e sim a harmonia entre esses elementos aparentemente opostos. No centro do calendário está o Quinto Sol⁸, que significa

movimento, portanto, o eixo que impulsiona o processo cíclico do tempo e da concepção filosófica dos astecas.

Octavio Paz (1990, p. 794), apoiado no pensamento dos nahuas, criou o poema “Piedra de sol” com 584 endecassílabos, número de versos igual ao da revolução sinódica do planeta Vênus, que é de 584 dias. A primeira e a última estrofes foram compostas iguais, revelando, como a filosofia asteca, o caráter cíclico do poema. Também os dois signos mexicas, movimento e vento⁹, figuram nessas estrofes. O movimento se expressa pelos seguintes vocábulos: “arquea”, “danzante”, “caminar”, “curva”, “avanza”, “retrocede” e “llega”. E o vento se encontra registrado no segundo verso dessa estrofe.

O poema “Piedra de sol” trata do ato de criação poética, “un caminar tranquilo”, “ola tras ola”, que em constante movimento traz a imaginação e se torna “unánime presencia en el oleaje” como se a pedra do sol estivesse girando, porque sua circularidade e seus signos gravados assim o denotam. Girando em busca do passado primordial, um passado criador, que ao ser lembrado se desfaz (PAZ, 1990, p. 262):

*corredores sin fin de la memoria,
puertas abiertas a un salón vacío
donde se pudren todos los veranos,
las joyas de la sed arden al fondo,
rostro desvanecido al recordarlo,
mano que se deshace si la toco,
cabelleras de arañas en tumulto
sobre sonrisas de hace muchos años*

Nesse poema, deve-se destacar a apresentação da natureza, que algumas vezes surge como imagem (luz, vegetação, rio, corpo

de mulher, rosto...), outras surge como som (canto), ou ainda como tato (dedos) e paladar (boca). Por meio dessas imagens poéticas, que envolvem os quatro sentidos, o eu lírico caminha não mais através da natureza, e sim pelo tempo (PAZ, 1990, p. 276):

*el día es inmortal, asciende, crece,
acaba de nacer y nunca acaba,
cada día es nacer, un nacimiento
es cada día amanecer y yo amanezco,*

E chega à conclusão que “no hay nada frente a mí, sólo un instante” (PAZ, 1990, p. 264). Um instante que é o tempo petrificado ou petrificante da imaginação feita poesia:

*el instante se abisma y se penetra,
como un puño se cierra, como un fruto
que madura hacia dentro de sí mismo
y a sí mismo se bebe y se derrama*

O eu lírico, ao petrificar as imagens poéticas que fluíam em sua imaginação, reflete sobre o ato de criação literária imprimindo à linguagem poética um tom crítico (PAZ, 1990, p. 265):

*el instante translúcido se cierra
y madura hacia dentro, echa raíces,
crece dentro de mí, me ocupa todo,
me expulsa su follaje delirante,
mis pensamientos sólo son sus pájaros*

Ao expulsar a “follaje delirante”, o instante realiza a crítica de si mesmo, afasta as folhas supérfluas e se despetrifica: “despetrificou-se o instante em outro e outro” (PAZ, 1990, p. 277).

Desfaz-se e, como uma reação em cadeia, refaz-se análogo ao espelho mágico do tempo:

*dormí sueños de piedra que no sueña
y al cabo de los años como piedras
oí cantar mi sangre encarcelada*



Octavio Paz, em sua composição poética “La exclamación” (1990, p. 435), que faz parte de *Ladera Este* e aborda a imagem do beija-flor (“colibrí”), compara o beija-flor a um poema e revela a instantaneidade do tempo: “É capaz de voar verticalmente, horizontalmente e inclusive de manter-se suspenso no ar. Quando vejo um beija-flor, digo: é uma exclamação, como um pequeno poema” (PAZ, 1990, p.101).

LA EXCLAMACIÓN

QUIETO

*no en la rama
en el aire
No en el aire
en el instante
el colibrí*

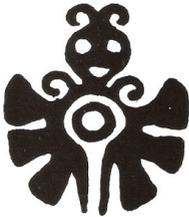
De acordo com Paz, ao receber o “Premio de Literatura en Lengua Castellana ‘Miguel de Cervantes’ 1981”, “em Pedra de sol, a vida humana é um processo feito de anos e dias em volta de um ponto, um instante no qual ardem e se apagam, aparecem e desaparecem todos os tempos, todos os instantes” (PAZ, p. 1990).

*Camino hacia mí mismo
hacia la plazuela*

Porque, para o sujeito lírico, não existe um só tempo, há uma superposição temporal, um tempo infinito e instantâneo no qual tudo é presença (PAZ, 1990, p. 601):

*El espacio está adentro
no es un edén subvertido
es un latido de tiempo
Los lugares son confluencias
aleteo de presencias
en un espacio instantáneo*

Na concepção de Paz (1991, p. 56), “a memória, ao ressuscitar o passado, o modifica, o recria e, assim, o torna presente, presença”.



Octavio Paz, ao buscar suas raízes mexicanas, também encontra a “mariposa de obsidiana”¹⁰, *Itzpapálotl* (*itzli*, obsidiana; *papálotl*, mariposa), representante do amor, deusa das flores e da vegetação na cultura asteca. Sua mobilidade fez com que esse povo a tomasse como símbolo do movimento, pois indica os movimentos do sol e também representa os deuses do caminho. Na composição poética paciana, “*Mariposa de obsidiana*”, nome do inseto sagrado dos astecas e faz parte de *¿Águila o sol?* (1949-1950), a mariposa sente-se solitária: “Estoy sola y caída, grano de maíz desprendido de la mazorca del tiempo” (PAZ, 1990, p. 214-216). Necesita voltar à unidade e, com esse fim, dirige-se a um tu: “Siémbreme entre los fusilados. [...] Mi cuerpo arado por el tuyo ha de volverse un campo donde se siembra uno y se cosecha ciento” (PAZ, 1990, p. 214-

216). Trata-se de um corpo social, que representa o povo nahua e que se desdobra em corpo erótico, pois o eu lírico, ao se valer da sedução da linguagem, ingressa em um jogo erótico: “Toca mis pechos de yerba. Besa mi vientre, piedra de sacrificios” (PAZ, 1990, p. 214-216). Em um pacto de vida-morte, a mariposa traz à memória desse tu coletivo as imagens que ele deve beber e recordar: “De mi cuerpo brotan imágenes: bebe en esas aguas y recuerda lo que olvidaste al nacer” (PAZ, 1990, p. 214-216). O corpo imagístico da mariposa reflete a memória do povo asteca e, simultaneamente, reivindica a recordação viva do passado, já que o inseto divino é “la herida que no cicatriza” (PAZ, 1990, p. 214-216).

Na composição poética paciana (1990, p. 214-216), a mariposa, como sujeito do discurso, identifica-se inicialmente por seu tamanho (“Me hice tan pequeña”) e por sua localização às margens do lago Texcoco:

Mataron a mis hermanos, a mis hijos, a mis tíos. A la orilla del lago de Texcoco me eché a llorar. [...] Me cogieron suavemente y me depositaron en el atrio de la Catedral. Me hice tan pequeña y tan gris que muchos me confundieron con un montoncito de polvo.

Esse sujeito está, mais adiante, ratificado pela própria mariposa: “Sí, yo misma, la madre del pedernal y de la estrella, yo, encinta del rayo, soy ahora pluma azul que abandona el pájaro en la zarza”. A expressão “madre del pedernal” denota o caráter de sacrifício com o qual se reveste a mariposa. O *pedernal* era o punhal de sacrifício dos astecas.

No texto de Octavio Paz, a mariposa conota algumas vezes o apogeu e em outras a decadência da civilização asteca. Entre

passado e presente, no jogo dialético da linguagem, as flutuações simbólicas da mariposa realizam um sistema de analogias, sintetizado na projeção de um futuro. Por meio da linguagem, de acordo com Maria Lúcia Aranha (1986, p. 28): “[...] não necessitamos mais da existência física das coisas: criamos [...] um mundo estável de ideias que nos permite recordar o que já foi e projetar o que será. [...] Pela linguagem, o homem deixa de reagir somente ao presente, ao imediato; passa a poder pensar o passado e o futuro [...].

A mariposa, ao atravessar passado, presente e futuro, eterniza-se como memória da cultura asteca e se revela, na estrutura do poema de Paz (1990, p. 214-216), como "el centro fijo que mueve la danza" semelhante aos "voadores"¹¹ da cultura olmeca, os quais representam os cinco ventos¹², ou seja, os quatro pontos cardeais mais um, central, que impulsiona os outros. Esse movimento cósmico está bem assinalado, na produção paciana, por meio do verbo *girar*, que pela repetição e pelo tempo em que está empregado (gerundio) imprime um movimento contínuo: “Bailaba, los pechos en alto y girando, girando, girando hasta quedarme quieta; entonces empezaba a echar hojas, flores, frutos” (1990, p. 215). O poeta, ao imprimir significado à dança da mariposa, logra uma analogia com a linguagem coreográfica do inseto com o ritmo interno da criação literária. Os voos da mariposa se aproximam aos da imaginação.

A localização do espaço, no poema, é fundamental, não só pela identificação do lago Texcoco da época dos nahuas mas também pela função referencial que exerce esse lago: assinalar o contexto mítico e histórico, no qual se desenvolve a composição poética paciana. A cidade de Tenochtitlan, capital do império asteca, de acordo com a lenda, deveria ser fundada em uma ilha, no centro

de um lago, onde tivesse um cactus (*nopal*), uma serpente e uma águia. Texcoco simboliza o centro do universo e, no poema de Paz, o ponto onde convergem todos os olhares, principalmente os dos leitores. Octavio Paz, por meio da voz da mariposa, se apoia nesse centro de convergências para denunciar a matança de um povo. O emprego dos verbos no pretérito imperfeito reforça, na composição poética (1990, p. 215), a ideia de um passado inconcluso – a devoração de uma civilização – e a impotência da mariposa perante a realidade:

En otros tiempos cada hora nacía del vaho de mi aliento, bailaba un instante sobre la punta de mi puñal y desaparecía por la puerta resplandeciente de mi espejito. [...] Me bañaba en la cascada solar, me bañaba en mí misma, anegada en mi propio resplandor. [...]

O inseto sagrado dos astecas está cansado de ser objeto de olhares, e como a criação poética prefere devorar-se a si mesmo, ser sujeito de seu próprio olhar (1990, p. 216):

Estoy cansada de tantas cuentas de piedras desparramadas en el polvo. Estoy cansada de este solitario trunco. Dichoso el alacrán madre, que devora a sus hijos. [...]. Dichosa el agua que se bebe a sí misma. ¿Cuándo acabarán de devorarme estas imágenes? ¿Cuándo acabaré de caer en esos ojos desiertos?

O apelo de solidariedade em busca de um novo tempo instaura a ideia de renascimento: “Toma mi collar de lágrimas. Te espero en ese lado del tiempo en donde la luz inaugura un reinado dichoso: el pacto de los gemelos enemigos, el agua que escapa entre los dedos y el hielo, petrificado como un rey en su orgullo” (PAZ,

1990, p. 214-216). A mariposa, como um grande livro aberto, que narra a história de seu povo, se coloca à disposição de um *tu* coletivo, metáfora da humanidade: "Allí abrirás mi cuerpo en dos, para leer las letras de tu destino". Deste modo, o inseto sagrado dos astecas, ao recordar aos homens o passado de trevas, propicia a reconstrução de um futuro de luz.

Referências

Referências do Capítulo I

ASTURIAS, Miguel Ángel. *Clarivigilia primaveral*. Buenos Aires: Losada, 1965.

_____. *Leyendas de Guatemala*. 2. ed. Madrid: Alianza, 1985.

_____. La novela latinoamericana, testimonio de una época. *Miguel Ángel Asturias, The Nobel Prize in Literature 1967*. The Nobel Foundation, Stockholm. In:

http://www.nobelprize.org/nobel_prizes/literature/laureates/1967/asturias1968

_____. *Poesía. Obras completas*. 3. ed. Madrid: Aguilar, 1968, 3v.

_____. *Los ojos de los enterrados*. Madrid: Alianza, 1982.

_____. *El Papa Verde*. Madrid: Alianza, 1982.

_____. *Viento fuerte*. Buenos Aires: Losada, 1976.

_____. *Los poetas. Miguel Angel Asturias*. Estudio y selección Carlos Meneses. Madrid: Júcar, 1975.

ASTURIAS, Miguel Ángel. In: COUFFON, Claude. Miguel Ángel Asturias y el realismo mágico. In: *Alcor*, marzo-junio, 1963.

ASTURIAS, Miguel Ángel. In: LORENZ, Günter W. *Diálogo con a América Latina: panorama de una literatura do futuro*. Trad. Rosemary Costhek Abílio y Fredy de Souza Rodrigues. São Paulo: EPU, 1973.

ASTURIAS, Miguel Ángel. In: LÓPEZ ÁLVAREZ, L. *Conversaciones con Miguel Ángel Asturias*. Madrid: Magisterio Español, 1974.

ASTURIAS, M. A.; GONZÁLEZ DE MENDOZA, J. M. *Popol-Vuh o Libro del Consejo de los Indios Quichés*. Buenos Aires: Losada, 1983.

Referências do Capítulo II

PAZ, Octavio. Autopercepción intelectual de un proceso histórico. *Anthropos*. Barcelona: Anthropos, nº 14, 1992, p.13-24.

_____. La casa de la presencia. *Insula*. Revista de Letras y Ciencias Humanas, 532-533 abril-mayo 1991. [Monográfico extraordinario dedicado al Premio Nobel de Literatura 1990].

_____. *El laberinto de la soledad*. 3. ed. México: Fondo de Cultura Económica, 1987.

_____. *Los hijos del limo. Del romanticismo a la vanguardia*. 2. ed. Barcelona: Seix Barral, 1989.

_____. Lectura comentada de poemas. *El águila y el viento*. Homenaje a Octavio Paz. Madrid: Comisión V Centenario; Murcia: Paraninfo, 1990.

_____. *Obra poética (1935-1988)*. Barcelona: Seix Barral, 1990.

_____. “Premio de Literatura en Lengua Castellana ‘Miguel de Cervantes’ 1981”. Barcelona, Anthropos; Madrid: Ministerio de Cultura. Centro de las Letras Españolas, 1990.

_____. *Las vanguardias cumplen cien años*. Conferencia dictada en el Coloquio Las vanguardias cumplen 100 años. Barcelona: Museo Picasso, 13.06.1994.

Referências Gerais

ARANHA, M. L. A.; MARTINS, M. H. P. *Filosofando: introdução à filosofia*. 2. ed. São Paulo: Moderna, 1993.

BAUMAN, Zygmunt. *Ensaio sobre o conceito de cultura*. Trad. Carlos Alberto Medeiros. Rio de Janeiro: Zahar, 2012.

_____. *Legisladores e intérpretes*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Ed., 2010.

_____. *Modernidade líquida*. Trad. Plínio Dentzien. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 2001.

BENJAMIN, Walter. *Obras escolhidas I: Magia e técnica, arte e política*. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BERMAN, Marshall. *Tudo que é sólido desmancha no ar: a aventura da modernidade*. Trad. Carlos Felipe Moisés; Ana Maria L. Ioriatti. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras, 1986.

BEUTELSPACHER, Carlos R. *Las mariposas entre los antiguos mexicanos*. México: Fondo de Cultura Económica, 1989.

BRETON, André. *Manifestos do surrealismo*. Trad. Luiz Forbes. São Paulo: Brasiliense, 1985.

CANTON, Katia. *Tempo e memória*. São Paulo: Martins Fontes, 2009.

DURAND, Gilbert. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. Trad. Renée Eve Levié. Rio de Janeiro: DIFEL, 1998.

GUBERMAN, Mariluci. Miguel Angel Asturias e sua poesia: do cenário mágico à linguagem coreográfica de imagens. In: GUBERMAN, Mariluci (Org.). *Poesia Hispano-Americana: imagem, imagem, imagem...* Rio de Janeiro: Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas UFRJ; Brasília: CAPES, 2006, p.125-134.

_____. A morte das vanguardas. *Jornal do Brasil*. Ideias/Livros. Rio de Janeiro, 02/07/1994, p. 5.

_____. *Octavio Paz e a estética de transfiguração da presença*. Rio de Janeiro: UFRJ; SEPEHA, Seminário Permanente de Estudos Hispano-Americanos, 1997. Em Espanhol: _____. *Octavio Paz y la estética de transfiguración de la presencia*. Valladolid (España): Universitas Castellae, 1998.

_____. *Poesia e Revolução na América Hispânica*. Rio de Janeiro: UFRJ, Programa de Pós-Graduação em Letras Neolatinas; Brasília: CAPES, PRODOC, 2009.

LEÓN-PORTILLA, Miguel. *Tiempo y realidad en el pensamiento maya*. México: UNAM, Instituto de Investigaciones Históricas, 1968.

THOMPSON, J. Eric S. *Historia y religión de los mayas*. 8. ed. México, España, Argentina, Colombia: Siglo XXI, 1987 (Colección América Nuestra).

VILLAFÑE, Justo. *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide, 2002.

Memória, infância e poesia: uma leitura de *A Casa* de Emílio Moura

Memory, childhood and poetry: a reading of “A casa” of Emílio Moura

Luciano Marcos Dias Cavalcanti

UNINCOR
bavarov@terra.com.br

RESUMO: Pretendemos apresentar neste pequeno estudo uma investigação de como se dá no livro *A casa*, de Emílio Moura, a presença da memória da infância, e como o poeta se utiliza do mundo infantil para construir seus poemas, seja no que diz respeito à infância vista como um mundo bom e sem problemas, seja como elemento memorialístico em que o poeta busca no passado não somente uma lembrança lúdica, mas também um processo criativo utilizado para a criação literária.

Palavras-chave: Infância. Memória. Poesia. Emílio Moura.

ABSTRACT: We intend to introduce in this small study an investigation of how in the book the *A Casa*, of Emílio Moura, the presence of childhood memory, and as the poet if it uses of the infantile world to construct its poems, either in what it says respect to seen infancy as a good world and without problems, either as memorialistic element where the poet not only searches in the past a playful souvenir, but also an used creative process for the literary creation.

Keywords: Infancy. Memory. Poetry. Emílio Moura.

Emílio Moura, poeta fino e ainda hoje pouco estudado, pertence à geração modernista mineira de 1924, participante do grupo de *A Revista*, que lançou os alicerces do modernismo em Minas Gerais e do qual também fizeram parte Carlos Drummond de Andrade, Pedro Nava, João Alphonsus, Abgar Renault, entre outros. No grupo

mineiro, Emílio Moura deixou sua marca pessoal: a sutileza. Não aderiu aos exageros do primeiro modernismo, era um crítico da abolição das regras gramaticais e preferia a introspecção lírica à divagação sobre os aspectos externos do mundo. Avesso às tendências vanguardistas da primeira hora, sem negar influências do modernismo, o poeta sempre foi autônomo e buscou sua própria linguagem. Não acreditava em modismos, por considerá-los passageiros, impróprios à elaboração artística que pretende ser intemporal. Em sua obra, é notável a influência simbolista, declarada em admiração especial a um de seus representantes mais significativos, Alphonsus de Guimaraens. Emílio Moura trabalhará em sua lírica preferencialmente os temas relacionados à condição existencial do homem: a morte, a solidão e o amor. Seu amigo de geração, Carlos Drummond de Andrade, considerou a característica mais marcante do poeta de Dores do Indaiá a sua atitude indagadora, identificando-a “sob o signo da pergunta” (ANDRADE, 1953, p. 9), movido em seu significado mais elevado, o sentido da existência na busca do conhecimento do incognoscível. Assim revela a constância das interrogações em sua lírica, seu questionamento do mistério do homem solitário e sem rumo (à deriva?) – em um tempo turbulento, tempestuoso e aflitivo –, que não sabe se é ele mesmo quem ordena suas ações no mundo ou uma “força maior”, como aponta seu poema “Interrogação”, de *Ingenuidade* (1931).

*Sozinho, sozinho, perdido na bruma.
Há vozes aflitas que sobem, que sobem.
Mas, sob a rajada ainda há barcos com velas
e há faróis que ninguém sabe de que terras são*

*— Senhor, são os remos ou as ondas o que dirige o meu
barco?
Eu tenho as mãos cansadas*

e o barco voa dentro da noite.

Esse caráter revela a poesia de Emílio Moura como essencialmente questionadora, em que o eu lírico, inquieto e desajustado, à maneira *gauche* de seu amigo itabirano, se confronta com as grandes questões metafísicas do homem e das contingências do indivíduo inserido no mundo¹.

Uma das características de grande importância da poesia moderna se refere a seu caráter de evasão. O avanço técnico conseguido nos grandes centros urbanos ao mesmo tempo que impressiona os poetas causa-lhes também repulsa. E é assim que a lírica vai representar o seu tempo. Para Hugo Friedrich, esta é uma situação de difícil decifração e que leva os poetas a um processo que vai da evasão ao irreal à fantasia, e, conseqüentemente, a um hermetismo na linguagem. Assim, o crítico afirma que,

através da lírica, o sofrimento passa à falta de liberdade de uma época, dominada por planificações, relógios, coações coletivas, e que, com a “segunda revolução industrial”, reduziu o homem a um mínimo. Seus próprios aparelhos, produtos de sua potência, o destronam. A teoria da explosão cósmica e o cálculo de milhões de anos-luz o constringem, convertendo-o em um acaso insignificante.

¹ Esta atitude questionadora, singular do poeta, também acaba por colocar seu leitor diante do mundo, sem fixar verdades absolutas, abrindo um amplo campo de possibilidades de reflexão para seu interlocutor, que poderá realizar suas próprias meditações sobre as contingências do estar no mundo. Em entrevista a Frederico Moraes, o poeta mesmo revela o sentido da interrogação em sua poesia. “A interrogação cria no leitor o ‘estado de poesia’ de que fala Valéry. Minha poesia não afirma. Afirmando, resolveria *a priori* tudo para o leitor. Interrogando eu ponho o mundo diante do leitor. [...] O mundo das coisas inexplicáveis continua denso. E eu me movo num ‘mundo’ onde elas são mais frequentes.” (MOURA apud LUCAS, 1991, p. 29)

Estas coisas têm sido descritas amiúde. Mas parece existir uma relação entre estas experiências e certas características da poesia moderna. A evasão ao irreal, a fantasia que começa muito além do normal, o sentido de mistério deliberado, o hermetismo da linguagem: tudo pode ser talvez concebido como uma tentativa da alma moderna, em meio a uma época tecnizada, imperializada, comercializada, de conservar para si a liberdade e para o mundo maravilhoso, que nada tem a ver com as “maravilhas da ciência”. (FRIEDRICH, 1991, p. 163)

Nesse sentido, um dos caminhos trilhados, como forma de refúgio a este mundo moderno, que aprisiona o homem em um sistema racional estreitamente ligado ao *modus vivendi* capitalista, em que a mercadoria é seu bem primordial, será o da infância. Este será o lugar aonde o poeta irá se refugiar, na tentativa de encontrar um local em que ele possa restabelecer o contato com um mundo imaginativo e inicial perdido, elementos substanciais para sua criação poética.

Foi com a estética modernista que a arte poética pôde se utilizar de maneira mais autêntica da temática da infância na Literatura Brasileira. Temática impossível de ser utilizada na época anterior, que preconizava a beleza através da representação sublime, das palavras pretensamente poéticas e das temáticas de cunho elevado como é característico da poética parnasiana. Um exemplo claro disso é a possibilidade que os poetas têm de utilizar a linguagem coloquial, valorizar a cultura regional brasileira que os leva inevitavelmente a se remeterem às suas infâncias, vividas fora dos centros urbanos brasileiros, e conseqüentemente valorizar suas culturas primitivas, ligadas ao folclore e à tradição popular brasileira. Neste momento, a infância está verdadeiramente presente em nossa literatura, como podemos notar, por exemplo, em várias obras de escritores

modernistas como as dos poetas Oswald de Andrade, Jorge de Lima, Cecília Meireles, Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, como também em romancistas como José Lins do Rego, Graciliano Ramos, Guimarães Rosa, Jorge Amado, entre outros.

A obra poética de Emílio Moura, de forma direta ou indireta, apresenta uma grande variedade de poemas que se referem à memória da infância e a seu mundo lúdico, portanto essa temática pode ser percebida a olhos vistos e se revela de extrema importância para sua compreensão.

O poema “Toada”, pertencente a *Cancioneiro* (1945), é exemplar para pensarmos sobre o tratamento que Emílio Moura dá à infância em sua poesia.

*Minha infância está presente.
É como se fora alguém.
Tudo o que dói nesta noite,
Eu sei, é dela que vem.*

Podemos notar nestes versos que a infância ocupa um lugar privilegiado em sua poesia. Com forte presença, poderíamos dizer que funciona como uma força ubíqua de onde emana tudo: a própria poesia, como também o sofrimento trazido pela memória do poeta que se angustia na noite. Essa perspectiva nos leva a reconhecer a infância como o lugar de origem mítica – da memória profunda – do poeta, uma espécie de “paraíso perdido” onde a unidade pode ser encontrada.

Será no livro *A casa* (1961), composto por um longo poema dividido em onze partes, que Emílio Moura evidenciará, de forma direta, a relação de sua poesia com a memória de sua infância interiorana. A epígrafe, síntese do livro – que poderia ser

desenvolvida pela oração: a casa não mais existe, mas o menino que a habitava no passado ainda persiste no adulto – além de revelar a estreita relação com a infância do poeta o associa a outro nome da poesia brasileira que também tinha infância com ponto alto para elaboração de sua poética: “Não existe mais a casa / Mas, o menino ainda existe”, Manuel Bandeira.

Para nos auxiliar a adentrar no espaço fechado e íntimo da casa recorreremos às considerações sobre este espaço presentes em *A poética do espaço* de Gaston Bachelard. De acordo com o filósofo francês, a casa é nosso “espaço vital”, nosso “canto do mundo”, o nosso “primeiro universo”. Lembrada poeticamente, principalmente na vivência do passado, a casa nos permite relembrar momentos fugidios de nossa vivência antepassada por meio da mistura da memória e da imaginação.

Ambas trabalham para seu aprofundamento mútuo. Ambas constituem, na ordem dos valores, uma união da lembrança com a imagem. Assim, a casa não vive somente no dia-a-dia, no curso de uma história. Pelos sonhos, as diversas moradas de nossa vida se interpenetram e guardam os tesouros dos dias antigos. Quando, na nova casa, retornam as lembranças das antigas moradas, transportamo-nos ao país da Infância Imóvel, imóvel como o Imemorial. Vivemos fixações, fixações de felicidade. Reconfortamo-nos ao reviver lembranças de proteção. (BACHELARD, 2000, p. 25)

Dessa maneira, a casa é uma espécie de receptáculo que conserva as primeiras lembranças de nossas vivências mais profundas, abrigo-as do mundo externo, resguardando nossos valores primordiais, mas a estas memórias são somadas a imaginação criadora que retrabalha o ambiente vivenciado no

passado. Nesses termos, a imagem da casa nos leva a comoções insuspeitas, além de oferecer proteção a quem retorna a este espaço, permitindo alcançar um tempo de paz. Dessa maneira, como acrescenta Bachelard, “Pelos poemas, talvez mais do que pelas lembranças, chegamos ao fundo poético do espaço da casa” (BACHELARD, 2000, p. 26). Isto porque as lembranças da casa, um dia habitada por nós, são revividas por meio de “devaneios” e “sonhos”. Nesse sentido, na perspectiva do filósofo, a casa exerce uma grande força de integração entre pensamento, lembrança e o sonho dos homens.

Na vida do homem, a casa afasta contingências, multiplica seus conselhos de continuidade. Sem ela o homem seria um ser disperso. Ela mantém o homem através das tempestades do céu e das tempestades da vida. É corpo e alma. É o primeiro mundo do ser humano. Antes de ser “jogado no mundo”, como o professam as metafísicas apressadas, o homem é colocado no berço da casa. E sempre, nos nossos devaneios, ela é um grande berço. (BACHELARD, 2000, p. 26)

Em seu sentido nascente a casa representa um lugar de proteção, onde o indivíduo é acolhido e está seguro em seu lar. Quando o poeta rememora esta casa natal, ele busca o retorno a este mundo inicial, paradisíaco, onde ele reencontra esta sensação protetora, em que a infância permanece inerte em suas mãos.

A casa é um lugar onde está armazenada grande parte de nossas lembranças. Nesse espaço caminhamos e encontramos a matéria que nos faz conviver novamente com nossas lembranças longínquas, que estão solidificadas nesse ambiente repleto de artefatos e seres que nos faz voltar a um tempo acolhedor, devolvendo-nos o tempo de nossa origem. A linguagem poética,

através do devaneio, nos traz de volta este ambiente de maneira ampliada, pois de fato a memória da infância é maior que a própria realidade vivida. Assim, de acordo com Bachelard,

É no plano do devaneio, e não no plano dos fatos, que a infância permanece em nós viva e poeticamente útil. Por essa infância permanente, preservamos a poesia do passado. Habitar oniricamente a casa natal é mais que habitá-la pela lembrança; é viver na casa desaparecida tal como ali sonhamos um dia. (BACHELARD, 2000, p. 35)

Dessa maneira, a casa representa muito mais que seu significado metafórico primeiro de proteção. Acrescenta-se a este outro valor fundamental, o do sonho. Este permite ao memorialista voltar a casa que não mais existe. O espaço da casa é mais amplo, porque alcança espaços simbólicos e psicológicos do que era perceptível na vivência da infância real. Nessa perspectiva, a casa não é um lugar inerte. O espaço da casa habitado pela imaginação transcende o espaço geométrico, transformado em elementos metafóricos e imagéticos, criando-se, assim, espaços novos e amplificados, uma nova habitação. Dessa forma, Bachelard nos incita a questionar:

Perguntamo-nos: o que foi terá sido mesmo? Os fatos tiveram o valor que lhes dá a memória? A memória distante não se lembra deles senão dando-lhes um valor, uma auréola de felicidade. Apagado o valor, os fatos já não se sustentam. Existiram? Uma irrealidade se infiltra na realidade das lembranças que estão na fronteira entre nossa história pessoal e uma pré-história indefinida, exatamente no ponto em que a casa natal, depois de nós, volta a nascer em nós. Pois antes de nós (...) ela era

anônima. Era um lugar perdido no mundo. (...)
(BACHELARD, 2000, p. 72)

Nesse sentido, a construção poética nasce da correlação da imaginação da lembrança memorial e da lembrança real, portanto pela junção do mundo real e do mundo imaginário. Dessa junção nasce a imagem poética da memória da casa da infância perdida no tempo.

Vejamos, portanto, como se configura este espaço na coletânea de poemas que compõem o livro *A Casa*, de Emílio Moura.

O poema “I” rememora o mundo infantil do poeta, que lhe é muito caro e que estará sempre presente em sua poética. Neste poema, Emílio Moura vincula circunstâncias biográficas referentes a sua infância para elaborar seus versos. Podemos perceber a relevância exercida sobre o poeta da sua cidade natal, em que viveu a sua meninice, de onde emana sua poesia. Este local recebe um poder fabuloso, superando até mesmo elementos cósmicos comumente elevados a temas poéticos, como a lua, a aurora e o cometa Halley, que impressionou tantos poetas em sua passagem no início do século XX. É de Indaiá, onde novamente o menino Emílio percorre sua cidade natal, que é retirada a sua poesia. Esta busca pela simplicidade retirada do cotidiano interiorano brasileiro associa o poeta mineiro ao nosso modernismo, àquele ligado ao prosaísmo da língua do povo representado por Mário de Andrade, Oswald e, principalmente, por Manuel Bandeira que, como estudou Davi Arrigucci Jr. em seu livro *Humildade, paixão e morte*, forjou um estilo humilde, que almejava alcançar o sublime por meio das coisas simples e banais do cotidiano². O poeta almeja habitar o mundo da

² O poema “Perdida no mapa”, pertencente a *Ingenuidade*, é um forte exemplo dessa perspectiva estética praticada pelo poeta mineiro: “Uma rua velha e vazia, / uma casa

infância ou, pelo menos, das coisas simples. Duas perspectivas que se conjugam, seja no aspecto poético em si, como se nota pela própria elaboração poética (com o uso de temas baixos e de palavras simples), como também pelo ambiente psicológico e mítico relacionado ao tempo da infância e da simplicidade associada ao poder cósmico do nascimento das coisas.

*Passo esponja na cortina
que o tempo, célere, tece.
Ó sol, ó manhã, ó fugas!
Sopra o vento do mistério
com seu séquito de mitos
sobre os telhados do mundo.
Que história já foi vivida;
que itinerário sonhado!
Este eco, esta luz, este halo,
de onde vêm? De que perdidos
e indecifráveis roteiros?
Vêm da lua? Vêm da aurora?
ou do cometa Halley?*

*Ora, em águas de Indaiá,
voga, de novo, um menino.
Que brisas, que asas o levaram!
Palavras jamais ouvida
e que tanto se esperava
já não importa. A certeza
que se oferece e se esquiva,
o espinho, a dúvida, o medo
também já não doem. É tudo*

velha e vazia, / uma vida velha e vazia. // a poesia das coisas humildes / morrendo, morrendo... // (Meu Deus, faça com que o dia de amanhã / seja diferente do dia de hoje!) // ...morrendo com o hábito.” Poema que certamente lembrará a todos um poema antológico de outro poeta mineiro: “Cidadezinha qualquer”, do inquieto Carlos Drummond de Andrade.

*um ser sem saber que é.
Já não há travo de agora
neste ágil, secreto ir-se
por caminhos que se chamam,
se entreprocuram, se movem
por entre verdes e verdes
e vão à raiz da aurora
de continentes perdidos.
É dia, menino. É dia!
Escuta: é o coro dos galos
Na manhã – lâmina e orvalho.*

Esta perspectiva associa a criação poética de Emílio Moura ao desejo de reencontro com o éden perdido. Nesse sentido, Friedrich Schiller, na abertura de seu livro, *Poesia ingênua e sentimental*, aponta para o fato de que há momentos na vida do adulto em que ele sente necessidade de se reencontrar com a natureza: seja a natural, a idealmente presente nas crianças, nos hábitos dos habitantes do campo e do mundo primitivo, “não porque ela faça bem aos nossos sentidos, nem porque satisfaça nosso entendimento ou gosto (de ambos pode muitas vezes ocorrer o contrário), mas simplesmente porque é natureza” (SCHILLER, 1991, p. 43). Para Schiller, o que amamos nesta fabulação é a “Ideia” expressa pela natureza e não a natureza em si:

amamos a vida silenciosa e geradora, o tranquilo atuar por si mesmos, o ser segundo leis próprias, a necessidade interna, a eterna unidade consigo mesmo. São o que nós fomos; o que devemos vir a ser de novo³. Fomos natureza

³ Neste trecho da citação de Schiller, Márcio Suzuki explica a origem desse pensamento: “a referência mais imediata dessa passagem é, sem dúvida, Fichte: ‘diga-se de passagem, é em geral um fenômeno particularmente frequente no mundo antigo que aquilo que devemos vir a ser seja descrito como algo que já fomos, e que

como eles, e nossa cultura deve nos reconduzir à natureza pelo caminho da razão e da liberdade. São, portanto, expressões de nossa infância perdida, que para sempre permanece como aquilo que nos é mais precioso; por isso, enche-nos de uma certa melancolia. Ao mesmo tempo, são expressões de nossa suprema completude Ideal, transportando-nos, por isso, a uma sublime comoção. (SCHILLER, 1991, p. 44).

É importante salientar, como nos explica Márcio Suzuki, que o tema da infância diz respeito à própria idade infantil e não à “infância real” (apud SCHILLER, 1991, p. 144). Nesse sentido, a infância é uma postulação para identificar uma natureza humana original, não tocada pela corrupção do mundo. O homem busca recuperar sua infância num sentido ideal, não por uma pretensa experiência real ocorrida, sendo seu fim último o desejo de se reencontrar com o início. Uma característica marcante do infantil na literatura é, assim, a nostalgia da “Natureza (Paraíso) Perdida”, que se verifica no desejo de volta à origem. “Com doloroso anseio, desejamos para lá voltar tão logo começamos a experimentar os tormentos da cultura e a ouvir, no país longínquo da arte, a comovente voz materna, e bastante desigual, em relação à natureza; uma nostalgia de sua perfeição” (SCHILLER, 1991, p. 53). Portanto, na perspectiva de Schiller, o apego à natureza é semelhante ao apego à infância. Nesse sentido, os poetas “serão” natureza ou “buscarão” a natureza perdida. Nasce dessas duas acepções distintas a maneira do conceber a criação artística: “todos que realmente são poetas pertencerão ou aos ingênuos ou aos sentimentais, conforme seja constituída a época em que florescem ou conforme condições

aquilo que temos de alcançar seja representado como algo perdido’. FICHTE, J. G. verificação das Afirmções de Rousseau. (...)”.

acidentais exerçam influência sobre a formação geral ou sobre a disposição momentânea de suas mentes” (SCHILLER, 199, p. 57). De acordo com estas caracterizações de Schiller, os poetas ingênuos são, em sua arte, aqueles que se acham em harmonia com a natureza, praticando a “imitação mais completa possível do real”; e os “sentimentais”, aqueles em que a harmonia do mundo é vista apenas como uma ideia, e que devem, conseqüentemente, transfigurar a realidade, “elevando-a ao ideal”. Característica que se aproxima da realização poética de Emílio Moura. Sendo assim, Schiller se atém em explicar as sensações conflitantes do poeta sentimental:

Este reflete sobre a impressão que os objetos lhe causam e tão-somente nessa reflexão funda-se a comoção a que ele próprio é transportado e nos transporta. O objeto, aqui, é referido a uma ideia, e sua força poética reside apenas nessa referência. Por isso, o poeta sentimental sempre tem de lidar com duas representações e sensações conflitantes, com a realidade enquanto limite e com sua Ideia enquanto infinito, e o sentimento misto que desperta sempre testemunhará essa dupla fonte.⁴ (SCHILLER, 1991, p. 64).

⁴ Nessa perspectiva, o poeta sentimental se apresentará em duas maneiras: será Elegíaco, aquele que “opõe a natureza à arte e o Ideal à realidade, de modo que a exposição dos princípios predomine e a satisfação com eles se torne preponderante” (SCHILLER, 1991, p. 69), buscando a perfeição (enquanto Ideia), mesmo que ela não tenha existido; ou Idílico, aquele que representa a expressão da humanidade inocente e feliz. É onde os poetas “transportam o palco do idílio para o simples estado bucólico, longe da azáfama da vida citadina” (SCHILLER, 1991, p. 83). Dessa maneira, o filósofo conclui que “Todos os povos que têm uma história possuem um paraíso, um estado de inocência, uma época de ouro; todo homem isolado também possui seu paraíso, sua época de ouro, da qual se lembra com maior ou menor entusiasmo, conforme sua natureza seja mais ou menos poética. A própria experiência oferece, assim, traços suficientes para o quadro de que trata o idílio bucólico. Mas, por isso, este sempre permanece uma bela, arrebatadora ficção e, ao expressá-lo, a força poética realmente trabalhou pelo Ideal” (SCHILLER, 1991, p. 84-85).

Em síntese, o poeta está em busca de reencontrar a inocência perdida, mas essa pretensão só é possível pela poesia, pois a inocência real o mundo e o tempo presente habitado pelo poeta já a destruiu. O poeta adulto sabe disso, é por isso que ele se refugia no mundo da infância e da imaginação. É pela imaginação e pela criação poética que o poeta retorna novamente à sua infância perdida. Nesse sentido, a infância é associada à imagem clássica da tradição literária ocidental-cristã do paraíso perdido. Adulto e desperto, o homem – sem mais os desejos, os medos e as dúvidas da infância – acorda melancolicamente o menino que ainda existe dentro dele, exclamando: “É dia, menino. É dia! / Escuta: é o coro dos galos / na manhã – lâmina e orvalho.”

No poema “II”, o poeta irá se referir às suas reminiscências representadas pelo ambiente da casa de sua infância. E novamente este passado estará diretamente associado a uma idade de ouro infantil.

*Abro os olhos à memória:
a Casa salta do tempo,
Ah, cheiro de outrora, cheiro
de relva, de terra úmida,
de mofo de sótão, cheiro
de velhas arcas e armários!
Quadros móveis, corredores,
abstratas salas, janelas,
imaginárias presenças,
perdidos gestos e faces
mudamente se refazem,
ardentemente se animam,
aéreos se escutam, falam
distante, meiga linguagem
tecida de vento e de nada.
(...)
Velhos caminhos se avivam.
Tão leves, para onde vamos?*

*Transbordamos para o pátio,
vencemos, célebres, áreas
sem limites. Que áureo mundo!*

O poeta evoca todo o ambiente de sua casa da infância, chegando mesmo a reanimar a vida cotidiana que movimentou aquela casa do tempo de sua meninice. A infância revela ao poeta um mundo encantado, carregado de felicidade. Assim, o poeta retira de sua memória infantil a matéria para construir sua poesia. Num passado remoto, mas não morto, o poeta pretende recuperar um tempo perdido, materializando-o no poema. Sobre essa presença da infância como forma de rememoração, Alfredo Bosi afirma:

A resposta ao ingrato presente é, na poesia mítica, a ressacralização da memória mais profunda da comunidade. E quando a mitologia de base tradicional falha, ou de algum modo já não entra nesse projeto de recusa, é sempre possível sondar e remexer as camadas da psique individual. A poesia trabalhará, então, a linguagem da infância recalcada, a metáfora do desejo, o texto do Inconsciente, a grafia do sonho: (...) A poesia recompõe cada vez mais arduamente o universo mágico que os novos tempos renegam. (BOSI, 1977, p. 150)

O mundo infantil é visto de forma lúdica e é encarado como um tempo bom, sem problemas. Esse mundo infantil retoma a própria infância do poeta, que viveu a sua meninice em Indaiá, onde era menino feliz. Essas imagens recorrentes da infância de Emílio Moura fazem parte de uma matéria extremamente pessoal e íntima do poeta. No entanto, revela também o passado histórico da vida interiorana mineira e da tradição popular, como uma espécie de retrato da realidade brasileira. Esse momento admirável da infância do poeta e do país o leva a representar a raiz de sua experiência

poética, recapturada de sua memória infantil, fonte primeira de sua poesia.

É dessa maneira que a infância se repercutirá no poema “III”. O poeta resgatará da memória de sua infância um mundo perdido. Será exatamente por meio da imaginação criadora que o poeta conseguirá resgatar a infância dos escombros de uma casa que não existe mais, e toda sua movimentação, os elementos para criar seu poema. Dessa forma, veremos nos seus versos figuras que não pertencem mais àquele ambiente retornarem do mundo dos mortos as suas atividades cotidianas.

*O que era apenas
eco ou lembrança
de algo impreciso,
de algo despido
de seu sentido;
o que era apenas
tímida forma
dentro da névoa;*

*o que era apenas
simples aceno,
mudo, no tempo,
aceno, ou sombra
vaga de aceno;*

*o que era apenas
neutro fragmento
de esquiva fábula;*

*o que era rastro,
rastros somente
de alada imagem,*

súbita vibra,

*nítido, nítido
dentro de Casa:
gestos se animam,
se escutam passos
e, avidamente,
a alma se impregna
do ar perdido.*

*Grito ao silêncio
nomes e nomes.
Que eco responde
da eternidade?*

O tempo é inexorável, capaz de destruir e/ou modificar tudo e o poeta não ignora esse fato. O poema “IV” revela bem a passagem do tempo que transforma o ambiente vivenciado pelo poeta em sua meninice, deixando-o até mesmo desconhecido ao adulto, que não reconhece mais o ambiente antes tão familiar.

*Marca, ó relógio, ah, marca, de novo, o teu velho ritmo.
Rua já desmemoriada, janelas inexistentes, transeuntes que
não conheço:*

*Que mudas, mudas
Estas calçadas!*

*Onde foi ontem,
Que árida sombra
De nós mesmos!*

É dessa mesma maneira que o poema “V” reconhecerá a infância perdida pela ação do tempo, como podemos ver em suas últimas estrofes, assim demonstram os versos: “Menino, cala. Não viste / o tempo fluir. Fluía. / [...] / (...) O tempo fluía. / A rua invadindo a Casa, / vozes de longe chegando, / o mundo crescendo tanto, / o mundo, louco, crescendo, / a

Casa diminuindo, / a Casa... a Casa acabando!” (MOURA, 2002, p. 214). No entanto, na segunda estrofe do poema, a infância estará intrinsecamente relacionada à própria poesia. Em seu sentido primeiro – mítico –, da nomeação das coisas pelo verbo original, que revela o mundo como se fosse visto pela primeira vez, por meio da imaginação poética. Desse modo, poesia e infância se tornam equivalentes.

(...)
*Conta, conta, menino!
Que vias nas coisas
uma graça aérea
que só os teus olhos,
puros, percebiam;
que havia uma auréola,
só de ti sabida,
tão nítida, às vezes,
na escada, no teto,
na gentil presença
do álbum de retratos,
em tudo; que havia
um jeito de ser,
as coisas, um jeito
que anulava a triste
solidão dos homens.
Era um ar talvez
de abril e de orvalho,
talvez do primeiro
despertar do mundo:
uma luz tão outrora,
tão fúlgida aquela.
De que astros seria?
De onde, de que paramos?
E certas presenças,
certas descobertas:
algo que nos vinha,
súbita revoada,
da região dos mitos.*

Conta, conta, menino!

É interessante notar que esta perspectiva adotada pelo poeta estabelece uma relação próxima ao pensamento de Giambattista Vico, que em 1730, nos seus *Princípios de (uma) Ciência Nova*, expõe a ideia de que a linguagem poética seria primitiva, e que os homens passaram dela para a racional, sendo ambas intimamente ligadas. Mais do que isso, Vico concebe a linguagem poética como fato natural e, por conseguinte, entende as imagens não como desvios da linguagem (como consideravam os retóricos), ampliando o pensamento de sua época. Para o filósofo italiano, “os homens do mundo nascente (*fanciullo*) foram, por sua própria natureza, sublimes poetas” (VICO, 1979, p. 42). Enquanto o discurso poético moderno se realiza de maneira “artificial” ou diferentemente da linguagem corrente, observa Vico; na idade primitiva do homem (sua infância), a linguagem era exercida de forma distinta. Enquanto a linguagem poética moderna se esforça para exprimir-se de maneira imaginativa, a linguagem primitiva a exprimia naturalmente⁵.

Nessa perspectiva, tanto a poesia quanto a imaginação infantil apresentam vigorosas fantasias, e as crianças criadoras se assemelhariam aos poetas:

⁵ Antônio Lázaro nos explica, na introdução aos *Princípios de (uma) Ciência Nova*, esse procedimento: “Quando, por exemplo, se pensa nos eventos descritivos pela mitologia como apenas ficções extravagantes, ou quando se inclina a tratar trabalhos de poesia ou pintura como objetos de prazer ou de entretenimento, deve-se tomar cuidado em não projetar essas atitudes nos povos antigos. Houve períodos em que, longe de ser encarada como uma espécie de embelezamento dispensável da existência civilizada, a poesia era, ao contrário, modo natural e universal da expressão humana.” (LÁZARO *apud* VICO, 1979, p. XXI).

os primeiros homens das nações gentílicas, quais infantes (fanciulli) do nascente gênero humano, como os caracterizamos nas Dignidades, criavam, a partir de sua ideia, as coisas, mas num modo infinitamente diverso daquele Deus. Pois Deus, em seu puríssimo entendimento, conhece, e, conhecendo-as, cria as coisas. Já as crianças, em sua robusta ignorância, o fazem por decorrência de uma corpulentíssima fantasia. E o fazem com uma maravilhosa sublimidade, tamanha e tão considerável que perturbava, em excesso, a esses mesmos que, fingindo, as forjavam para si pelo que foram chamados “poetas”, que, no grego, é o mesmo que “criadores”. (VICO, 1979, p. 76).

Partindo dessa lógica, o filósofo italiano considera que os primeiros poetas é que devem ter nomeado as coisas, “a partir das ideias mais particulares e sensíveis. Eis as duas fontes, esta da metonímia e aquela da sinédoque”. (VICO, 1979, p. 90). Assim como a criança, o poeta escreve como se tivesse visto o objeto de sua reflexão pela primeira vez. Para Vico, “as crianças com as ideias e nomes de homens, mulheres e coisas, que pela primeira vez viram, aprendem e chamam, a seguir, todos os homens, mulheres e coisas, que tenham com os primeiros alguma semelhança ou relação”, sendo esta a grande fonte natural dos caracteres poéticos, com os quais naturalmente pensaram os povos primitivos (VICO, 1979, p. 92).

Vico conclui seus argumentos apresentando a ideia de que a idade de ouro da humanidade é o tempo em que, como explica Antônio Lázaro (em nota da introdução à obra do filósofo italiano), “se degradaram as grandes metáforas dos poetas teólogos e/ou fundadores e inventores” (LÁZARO *apud* VICO, 1979, p. 149). Para desenvolver sua ideia, Vico dividirá a humanidade em três estágios (o divino, o heroico e o humano), os quais representam, cada um à sua maneira, sua língua e visão do

mundo. O estágio inicial (que nos interessa mais de perto aqui) corresponde a uma visão criadora ou “poética”. Neste estágio, o homem, por meio da imaginação, antes mesmo de usar sua capacidade racional e refletir sobre as coisas, as cria, considerando-as realidades externas a ele. A criação poética está intrinsecamente ligada à capacidade imaginativa e criadora do homem – que diminui com o desenvolvimento da razão. Portanto, a importância concedida à imaginação é considerada primordial, pois

a linguagem figurada nasce de uma inopia; mas não sucede a uma linguagem própria. O que falta é precisamente esta, que só poderá se desenvolver numa fase racional, na qual se estabeleça o conhecimento das coisas pelas causas. Portanto, a linguagem figurada da poesia é a forma primordial que institui a visão do mundo, permanecendo em nosso tempo como sobrevivência. (CANDIDO, 2004, p. 147-148).

De acordo com Alfredo Bosi, “toda (a *Scienza Nuova*) [está] voltada para entender a natureza do trabalho poético, o *ser* da Poesia, em termos de linguagem, cuja ordem imanente se colhe na unidade de sentidos, memória e fantasia” (BOSI, 1977, p. 210). Desse modo, a poesia imaginativa e o mundo infantil estão intrinsecamente ligados, e a modernidade poética vai refletir, principalmente através da busca da evasão da vida cotidiana, esse modo de criação. Para Bosi, “nesses tempos, ingratos para a sensibilidade heroica, o poeta procura reconquistar, ‘com arte e indústria’ o poder inventivo da linguagem, que lhe é conatural, e tenta evitar a redução do seu discurso a um universo de juízos convencionais” (BOSI, 1977, p. 211).

Acompanhando os passos do pensamento de Vico, Alfredo Bosi afirma que a criação poética é fruto da memória, no sentido em que

ela “aparece como faculdade de base” (BOSI, 1977, p. 204). E o meio pelo qual se “modela” a imagem é a fantasia. Desta se produzem tanto os mitos quanto a prática poética em si, o texto⁶. Aliado a isso, podemos pensar que a memória no texto literário tem o papel de reelaborar o que foi vivido (ou imaginado) pelo poeta de modo que ela possa se realizar no poema. Sem essa reelaboração a memória simplesmente representaria o passado comum a qualquer pessoa. É principalmente da memória infantil que Emílio Moura retira grande parte de seu repertório poético, por meio das temáticas referentes à sua meninice, estendendo-as ao aspecto geográfico e sociocultural do interior de Minas Gerais, servindo-se, pois, da imaginação criadora para elaborar sua poesia.

O poema de número “VI”, que representa a vivência do mundo adulto, irá se confrontar de forma direta ao mundo infantil. Nesse sentido, o espaço do poema se ampliará da casa para o “mundo” moderno e suas conturbações características, que levam o poeta ao desânimo.

*Calas. Teu mundo
rompe-se todo,
já se dissolve,
são mil fragmentos,*

6 De acordo com Vico, “entre os Latinos chama-se “memória” a faculdade que guarda as percepções recolhidas pelos sentidos, e “reminiscência” a que as dá à luz. Mas memória significa também a faculdade pela qual nós conformamos as imagens, e que as dá, e que os Gregos chamaram “fantasia”, e nós comumente dizemos “imaginar” dizem os Latinos memorare. Será, por acaso, porque não podemos fingir em nós senão o que pelos sentidos percebemos? Decerto, nenhum pintor pintou jamais qualquer gênero de planta ou de ser animado que não o retirasse da natureza: porque hipogrifos e centauros são verdades da natureza ficticiamente combinadas.” (VICO apud BOSI, 1977, p. 200)

*fios, condutos,
tantos caminhos,
encruzilhadas,
formas, paisagens
que se misturam,
paradas bruscas,
saltos no tempo,
voltas, mais voltas,
reviravoltas,
trilha perdida,
rastro de nada,
quedas no vácuo,
quedas,
quedas,
que nem te sentes,
nem te decifras.
Apenas vives.
Espelho torto,
vives.
Ou finges, tímido,
ser isso vida.*

No entanto, o poema “VII” traz algum alento ao reanimar a imaginação do adulto, que mesmo situado longe do “paraíso perdido” da infância, mesmo com certa dúvida acredita num novo alvorecer do mundo infantil. O poeta tem consciência que a vivência infantil foi perdida com o passar do tempo, mas também é consciente que pelo poder da imaginação poética é possível, de alguma forma, resgatá-lo. E empreende uma “viagem” interior em busca desse menino que ainda se encontra no adulto. Mesmo com dificuldade, pois este caminho interior temporal está cheio de obstáculos e percalços, consequência do trajeto árduo que o poeta percorreu pela vida. Soma-se a isso o próprio tempo cronológico, que se direciona a cada dia para o distanciamento do homem do menino que já fora.

*Talvez mensagens perdidas
de tua alma ainda nos venham
a certa luz de alvoradas.
Contudo, agora te apagas.
Já nada falas. Teu mundo,
incorporado a distância
fragmentado, perdido,
também se apaga. E viajas,
com asas de vento e nuvem,
ignotos caminhos de ontem.
Humildemente viajas
sob a pele do que fui.
Como achar-te no tecido
de tantas formas, seguir-se
em nossos mil desencontros,
sob a luz de tantos fogos?
Que cega, louca procura.
Cega, cega. Imaginar-te
tão perto, e sentir-te longe,
longe, cada vez mais longe.*

A viagem de regresso à infância continua no poema “VIII”. O percurso a esse tempo primeiro é feito por caminhos obscuros e, portanto, difíceis. Mas o caminho pelo qual a viagem acontece é rico de lembranças desse tempo, mas também de muitas dúvidas. É preciso que se escolha, entre muitos, um caminho que o leve ao ponto de chegada sem que haja desvios que impeçam o encontro de seu objetivo. De toda forma esta viagem só conseguirá êxito se seu nauta seguir a bússola da imaginação. O reencontro com a infância só poderá ocorrer pela imaginação. O que revela também um caráter metalinguístico do poema, que só pode tomar forma com o uso da imaginação criadora. Sem ela, tudo estaria perdido. Dessa maneira a poesia e a imaginação caminham juntas, a poesia volta à infância – em seu sentido original – para se recriar novamente.

*Recomponho às cegas
teu itinerário.
Que tecido obscuro,
que amálgama forja,
fértil, as imagens
que o fluir do tempo
revela. Que dúbio
sentido me engana!
Das dobras do tempo
saltam tantas horas.
Qual delas me fala?
A que um dia abraça,
rútula, as asas
sobre o que nem ouve?
A que fora apenas
eco, ah, tão límpido,
já que inexistente?
Em qual te descubro,
em qual me revelas?
Na que foi urdida
com ritmos de nada,
ou na outra, a de timbre
duro, seco, ríspido,
já esta lavrada
na carne, no espírito?
São tantas! Agora,
desfilam e formam
sombrias, eu sei, sombras
de inúmeras outras
jamais percebidas
no irreal quadrante.
E todas, mas todas,
sopro no ar, tornaram
tudo imaginário.*

O poema “IX” reafirma o poder da imaginação para a criação poética. Imaginação e poesia é uma coisa só.

*Ó ser imaginário que tantas e tantas vezes ainda flutuas
sobre essa alma de agora (também imaginária?) forjada
apenas de impossíveis,
de cinza e não;
Ó ser, já agora abstrato, mil vezes recriado,
outras mil vezes destruído:
eis que apenas a noite e a alma da noite
sobem da Casa.*

Dessa forma, é somente pela poesia que o poeta consegue resgatar este paraíso perdido, onde o poeta viveu suas primeiras experiências com o mundo que o cercava. A casa da infância representa o lugar da intimidade do poeta onde ele se sente protegido das agruras do mundo – como aponta Bachelard, a casa é uma espécie de útero original, um “espaço vital”, “o nosso canto do mundo”, o nosso “primeiro universo”, “germe da felicidade central” (BACHELARD, 2000, p. 24) –, mas ele sabe que este mundo não é mais possível de ser recuperado, a não ser, como já dissemos, pela experiência poética. Assim vemos no poema “X”:

*A alma em transe da Casa já na fala.
Tudo anoitece: a vida e seu sentido.
Que pode a alma do tempo, já perdido,
compôr, à tarde, à luz que lhe roubamos?*

*Pairas em vão no ar, Casa vivida.
Que abstrata arquitetura ainda levantas
nesse jamais que acende no horizonte
a ânsia de eterno de que vive a vida?*

*Em que curva do tempo te procuro,
em que móvel desenho, em que momento,
em que voz, em que forma, em que sentido?*

*Ouço-te o a sós desmoronar obscuro.
Já nem sou mais nas fábulas que invento,
ó morta luz, ó diálogo esquecido!*

Como podemos ver, o ambiente e a mitologia utilizados pelo poeta em seus poemas são aqueles provindos das figuras da infância ou da tradição popular interiorana. Esta lírica memorial visa o reencontro do homem adulto e urbano, que vive as intempéries de seu tempo, com o mundo mágico da criança que ainda preserva os encantos da vida familiar e interiorana do Brasil. Além disso, Emílio Moura revive na linguagem a matéria para sua poesia, perdida no tempo. Portanto, a memória da infância pode ser considerada uma espécie de impulso primeiro da atividade poética que resiste à passagem do tempo. Escrever seria, então, abrir uma fresta, um respiradouro, que possibilita o escape do impraticável mundo adulto, uma maneira de se salvar e permanecer vivo.

O poema “XI” revela o poeta onírico, que realiza o poema por meio da mistura de realidade e do sonho. É somente dessa maneira que o poeta – esfacelado pelo passar do tempo e, por conseguinte, pelo distanciamento temporal de sua infância que se apaga com o passar do tempo – pode resgatar o tempo da infância perdida.

*E sob as franjas da noite
que, muda, já se confunde
com o sono irreal do tempo,
cerro os olhos à memória,
fecho os ouvidos à Casa.
A vida calou seu ritmo,
seu doce pulsar antigo,
onde às vezes, de tão plena
não cabia, transbordava
e ia criar mil vidas
em outros planos. Eternos!*

*Mundo cego, a sombra cresce,
abstrata, muda, no tempo.
Cresce, cresce. Tão pequeno,
tão fragmento de sombra,
tão sombra, já não sou nada.
Apenas parte, ah, tão leve,
desta sombra que me apaga,
dentro da Casa, do mundo,
deste vácuo que me apaga
em mim.*

Na poesia de Emílio Moura encontramos referências constantes à infância. Numa espécie de epifania, a memória do poeta mostra o que há de mais íntimo e profundo e nunca esquecido de sua vivência infantil. Estas lembranças pertencem tanto ao universo mágico e mítico quanto à sua vivência real. Desse modo, o poeta constantemente acena ao passado, distante de sua realidade adulta, de modo que o vivido e o imaginário infantil é reatualizado, materializando-se no poema. Nesse sentido, a criança está constantemente presente no poeta, fazendo com que a emoção infantil não se perca com o passar do tempo, mas se identifique com a própria emoção poética. Portanto, podemos dizer que o poeta busca resgatar um passado vivo que permanece atuante no presente, de forma intensa, permitindo que ele resgate um mundo perdido, capaz de reorientar o tempo presente. A presença da memória na poética de Emílio Moura, então, constitui um longo processo de imersão no passado, cujo ponto terminal é a infância, momento incorruptível da vida e dimensão irresgatável da existência antes do toque viciado do mundo. Através da memória reencontra-se a origem, na recuperação da infância percebe-se a fuga das circunstâncias existenciais problemáticas do mundo adulto, nota-se o descontentamento frente ao vivido e voltamos para os primeiros anos, procura-se afastar de

um meio social cujos princípios não compartilhamos, numa espécie de tentativa de restauração do período de onde brotam as nossas recordações mais pessoais. Estas lembranças, assim entendidas, possuem o significado, dentre tantos outros, do descontentamento com o presente. O poeta dá um testemunho da vida moderna e opondo-se a ela procura no mundo da infância uma resposta a este presente, na tentativa de resgatar os princípios básicos de união e fraternidade, numa busca de libertação e de retomada das raízes tanto poéticas quanto existenciais. Daí, essa vontade de preservação, esse saudosismo, essa procura permanente do tempo primitivo. Desse modo, a poesia se dá como meio de preservação, no adulto, da eterna infância e de seu olhar sobre o mundo, sempre renovador.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. Palma severa. In: MOURA. Emílio. *Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1953.

BACHELARD, Gaston. *A poética do espaço*. Trad. A. Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2000.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo na poesia*. São Paulo: Cultrix/Edusp, 1977.

CANDIDO, Antonio. *O estudo analítico do poema*. São Paulo: Associação Editorial Humanitas, 2004.

FRIEDRICH, Hugo. *Estrutura da lírica moderna: problemas atuais e suas fontes*. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

LÁZARO, Antônio. Introdução. In: *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

LUCAS, Fábio. Introdução e seleção: O poeta Emílio Moura. In: MOURA. Emílio. *Poesia de Emílio Moura*. São Paulo: Art Editora, 1991.

MOURA, Emílio. *Poesia*. Rio de Janeiro: José Olympio editora, 1953.

MOURA, Emílio. *Itinerário poético: poemas reunidos*. Prefácio de Carlos Drummond de Andrade. 2. ed. Belo Horizonte: UFMG, 2002.

SCHILER, Friedrich. *Poesia ingênua e sentimental*. Trad. Márcio Suzuki. São Paulo: Iluminuras, 1991.

VICO, Giambattista. *Princípios de uma ciência nova: acerca da natureza comum das nações*. São Paulo: Abril Cultural, 1979.

A performance poética e o fascínio do poema “Voa” de Lêda Selma, musicado por Ivan Lins

The poetical performance and the allure of the poem “Fly” of Lêda Selma, musicalized by Ivan Lins

Maria de Fátima Gonçalves Lima

PUC-Goiás
fatimma@terra.com.br

RESUMO: O poema “Voa”, de Lêda Selma, musicado por Ivan Lins, exerce uma performance poética por meio da pluralidade semântica do texto literário, combinada com vocalidade fascinante da poesia que cativa o ouvinte-espectador. Esse enlevo do poema provoca a imaginação coletiva em torno do devaneio e sonho de liberdade para voos e mundos que abrigam a força de anseios próprios do ser humano e que se encontram na antropologia do imaginário. Esse ânimo, provocado pela força sêmica do texto poético de Lêda Selma, aliado à vocalização da música de Ivan Lins, performatiza, ainda mais, a ação do poema perante as redes sociais e outras mídias, combinadas com os leitores da poesia da autora.

Palavras-chave: Performativo. Vocalidade. Pluralidade sêmica. Fascinação. Visão performativa do voo.

ABSTRACT: The poem "Voa" by Lêda Selma, musicalized by Ivan Lins, has a poetic performance through semantic plurality of the literary text, combined with fascinating voicing poetry that captivates the listener-viewer. This poem of ecstasy causes the collective imagination around the daydream and dream of freedom for flights worlds that are home to the strength of own longings of the human being and are in the imaginary anthropology. This mood caused by semic strength of the poetic text by Leda Selma, together the vocalization of Ivan Lins song, realizes a performance, poem action to further before social networks and other media, combined with the poetry of the readers of the author.

Keywords: Performative. Vocality. Semic Plurality. Fascination. Performative View Flight.

A palavra “Performance” é formada pelo prefixo latino *per* mais *formáre* e pode assumir o significado de movimento através, proximidade, intensidade ou totalidade, como em percorrer, perdurar, perpassar. Apresenta uma função de ênfase, como em perambulante (*per+ambulante*). A composição do termo procede do francês antigo *parformance*, de *parformer* - *accomplir* - fazer, concluir, formar, dar forma, estabelecer, cumprir, executar, conseguir, também iniciar ou levar uma ação ao sucesso. Em português, está relacionada com apresentações musicais, teatrais, recitais, concertos, (teatro musical, ópera, opereta, balé, vários tipos de danças, canto), mágica, apresentação circense, performance arte, arte viva (leitura poética, contadores de histórias), mímica, malabarismo, artes plásticas, fotografias, ciberpoesia, propaganda, vídeos, outras mídias e formas artísticas afins. Seu executante é referido como *performer*, originário de um gênero artístico, surgido nos Estados Unidos, no século XX, nas décadas de 1960 e 1970, denominado Performance Arte, (Performance Art), com características especificadas por Goldberg Roselee (1988), em seu estudo sobre arte performática, e passou a ser compreendida a partir dos desenvolvimentos da arte conceitual, da arte pop e minimalismo.

A performance é ligada, muitas vezes, ao "acontecimento", traduzido do inglês *happening*. Além disso, é uma forma de expressão das artes visuais, consubstanciada com características das artes cênicas, em especial, improvisação e espontaneidade, na qual o espectador participa da cena proposta pelo artista, e a diferença é que, na performance, a realização artística é cuidadosamente elaborada, e, normalmente, não há participação do público ou espectadores de forma direta.

Nesse sentido, o termo “performance”, combinando elementos do teatro, das artes visuais e da música, tem hoje seu conceito globalizado e sua percepção reflui ideias intercultural e étnica, atemporal e histórica, ritual e estética, política e sociológica, um tipo de abordagem à experiência humana, um modo de comportamento, um exercício lúdico, teatro experimental, entretenimento popular, esporte e estética. Goldberg, Roselee, em seu livro *A arte da performance* (1988), esboça uma “pré-história” desse gênero artístico, vinculando o seu aparecimento formal, nos anos setenta, a diversos movimentos e ações anteriores como o Futurismo, o Dadaísmo, o Surrealismo e a Bauhaus dentro do contexto ocidental.

Performance também está intimamente ligada à oralidade e vocalidade. A voz é a expansão do corpo que se integra à poética interpretada e projeta uma ação que anima a transmissão de ideia. Segundo Paul Zumthor,

a performance é a ação complexa pela qual uma mensagem poética é simultaneamente, aqui e agora, transmitida e percebida. Locutor, destinatário, circunstâncias se encontram concretamente confrontados, indiscutíveis. Na performance se redefinem os dois eixos da comunicação social; e aquele em que se unem a situação e a tradição. (ZUMTHOR, 2010, p.30).

Nesse sentido, o conceito de "performance" tem se revelado, no decorrer desses anos, cada vez mais adequado ao estudo de tradições orais e à vocalidade, à medida que propõe a observação dos fenômenos culturais numa perspectiva experimental e múltipla. Paul Zumthor (1993) orienta que, para reconhecermos a performance de um texto, basta que nos situemos no lugar em que vibra o eco da história narrada, cuja comunicação está centrada na ação produzida

pelo som – expressão e fala juntas, que é a performance. Assim, “performance” é reconhecimento. Ela desempenha, concretiza, transmite um conceito que pode ser reconhecido, no passado ou na atualidade, no universo virtual ou a realidade. Nessa acepção, é situado num contexto ao mesmo tempo cultural e situacional; é um fenômeno que sai desse contexto, ao mesmo tempo em que nele encontra lugar. É, ainda, o comportamento verbal dos indivíduos, interpretados, reiterados em forma de ação, vivência e dinamiza o “texto oralizado – na medida em que, pela voz que o traz, engaja um corpo” (ZUMTHOR, 1993, p. 160) – eis a performance.

Zumthor defende o conceito de que uma nova era da oralidade na sociedade tecnológica e de consumo é bem distinta daquela vivida pelas sociedades ágrafas, no entanto é capaz de reintroduzir a voz no funcionamento do corpo social. Para o homem de nosso fim de século, a leitura responde a uma necessidade, tanto de ouvir quanto de conhecer. O corpo aí se recolhe. É uma voz que ele escuta e reencontra permeada da sensibilidade do sentir. A invenção das máquinas de gravar e reproduzir restituiu à voz uma autoridade perdida na cultura letrada. O microfone, a tecnologia – disco, gravador, cassete, rádio, a televisão e outros meios midiáticos interferiram nas condições de produção e recepção, na dimensão do espaço vocal.

Uma poesia oral midiaticizada perde algo de si, a percepção visual, a proximidade do gesto, a sensualidade da presença. A vocalidade na mídia pode ser reiterável e os sistemas de registros abolem as referências. Um aparelho toma o lugar do intérprete. O ouvinte relaciona-o a um ser humano existente em algum lugar, por exemplo, o rádio.

O suíço medievalista, poeta, romancista, estudioso das poéticas da voz e polígrafo, Paul Zumthor, critica a ausência real do corpo, do qual a voz é uma expansão. Para ele, as transmissões ao vivo reduzem o distanciamento físico e temporal da mensagem, aproximando o locutor e o ouvinte. A voz do locutor atua como um signo indexador e é materialidade capaz de garantir identidade a cada emissora e sua programação. Também, recria, em sua imaginação, os elementos ausentes, contudo, a imagem produzida é íntima, pessoal, uma performance interiorizada. Dessa forma, ocorre na leitura, como na mídia, a apontada – como performance interiorizada pela escuta da própria voz, que está intimamente ligada aos sentidos do leitor. Zumthor considera “como oral toda comunicação poética em que, pelo menos, transmissão e recepção passem pela voz e pelo ouvido” (ZUMTHOR, 2010, p. 32).

A poesia oral está intimamente relacionada ao primitivo, ao popular, ao *folklore*, segundo alguns folcloristas, mas a oralidade no poema é muito mais, ela significa vocalidade. Nesse sentido, ela perde a característica antiga, sendo vocalizada pela escrita e, atualmente, mediatizada na Web, o que significa pertencer a uma cultura de massa.

Essa ação performática pode ser encontrada no poema de Lêda Selma, “A ti naturalmente”, em seu título originário. Ao ser musicada, por Ivan Lins, o texto poético ganhou a designação de “Voa”, para ingressar no gosto popular, na cultura de massa, ou mídia. O poema exprime uma visível oralidade, aqui entendida como vocalidade, e, portanto, realiza a ação inerente da voz no sentido defendido por Paul Zumthor (2010) de que “a voz é querer dizer e vontade da existência, lugar de uma ausência que, nela, se transforma em presença”. É notório que “o sopro da voz é criador”,

seu nome é espírito e pode ultrapassar a palavra escrita, pois ela adquire força ainda maior quando vocalizada. “Na voz a palavra se enuncia como lembrança, memória-em-ato. (...) Cada sílaba é sopro, ritmado pelo batimento do sangue e energia desse sopro”, Paul Zumthor (2010).

O texto poético leva o ser humano a sentir e contemplar o mundo com intensidade, a filosofar e, portanto, conduz o ser homem à Filosofia e ela, por sua vez, “encaminha o ser a uma passagem para um poético mágico, para uma alquimia verbal, para uma descoberta da magia e do poder das palavras. A palavra leva uma coisa a ser coisa” (NUNES, 1986, p. 267). As palavras são poderosas e, de acordo com a interpretação de Heidegger, “As palavras não são simples vocábulos (*Wörter*), assim como baldes e barris dos quais extraímos um conteúdo existente. Elas são antes mananciais que o dizer (*Sagen*) perfura, mananciais que têm que ser encontrados e perfurados de novo, fáceis de obturar, mas que, de repente, brotam de onde menos se espera. Sem o retorno sempre renovado aos mananciais, permanecem vazios os baldes e os barris, ou têm, no mínimo, seu conteúdo estancado” (NUNES, 1986, p. 270).

A poesia efetua esse retorno sempre renovado. O poeta é aquele que perfura os mananciais, tomando os vocábulos como palavras dizentes. Seu caminho não vai além das palavras; ele caminha entre elas, de uma a outra, escutando-as e fazendo-as falar. O retorno se opera no intervalo do silêncio, que vai de palavra a palavra, quando o poeta nomeia o discurso dizente. É a nomeação que leva a coisa a ser.

Antes da nomeação, as palavras, assim como a natureza, apenas estavam imersas no caos aparente da existência. O poeta desvela a existência das coisas por meio do texto poético, quebrando o silêncio

das palavras, nomeando a existência das coisas e fazendo tudo emergir aos olhos do leitor: vida, morte, destino, arte, alegria, o prazo da vida e o tempo da morte. O poeta desvela o poder do raciocínio, da observação, das palavras, da Filosofia e da Poesia. O texto poético transporta o homem, do simples estar, para o eterno ser; conduz a criatura a perceber sua humanidade, inteligência, criatividade, existência dentro desse universo tão amplo, tão cheio de perguntas e respostas, aparentemente hermético, mas compreensível para o homem que contempla a vida e filosofa sobre a existência de um mundo. No entanto, essa forma de trabalhar com as palavras manifesta um jogo “realizante-irrealizante”, construtor de efeitos fascinantes, só encontrado no mundo da arte. Os efeitos mencionados são estabelecidos por níveis diversos e complexos mecanismos, o que provoca, na obra literária, um caráter de “duplo movimento: o primeiro é denominado centrífugo. Com ele a obra se abre a um possível mundo exterior e aos seus problemas. Assim, exprime o homem por inteiro e também pode também ser expressiva, e comunicar com um imaginável interlocutor pedindo uma vocalidade. O segundo é centrípeto, e tende, pelo contrário, a fechar a obra sobre si mesma, a constituí-la como seu próprio fim e como seu próprio sentido”, exigindo uma leitura silenciosa, reflexiva, dobrada numa ação silente sobre a arte poética ou a vida.

O poema “Voa” possui uma oralidade poética no sentido de que o texto impulsiona a presença da vocalidade, e tanto colaborou para a composição musical de Ivan Lins, como para concretizar a rogativa inerente da composição vocalizada, para ter visibilidade nos meios de comunicação social e transformar-se em cultura de massa. A mídia performatiza o texto poético e coloca o ouvinte-espectador num estado de “receptividade mais ativa e solicita mais sua

imaginação e a força de um desejo, fascina e perturba” (ZUMTHOR, 2010, p. 28).

“Voa” tem algumas marcas da história de certas tradições da poesia oral, por exemplo, as chamadas “canções pessoais”, em que o indivíduo projeta seus sonhos em discurso liberador, agora, não mais fantasmático ou folclorizado, como usados por vários povos da África, Europa, América e Ásia, mas com as aspirações inseridas nas fontes antropológicas do imaginário, localizadas por Gilbert Durand, e refletidas como símbolos catamórficos; esses símbolos metaforizam axiomas relativos à angústia humana, diante da temporalidade em que são expressos nas imagens dinâmicas da queda, do medo em oposição ao desejo de voar, de ter asas, para sempre subir, destemido, para conhecer novos mundos, buscar estrelas, resgatar seu próprio infinito, fugir da prisão que escraviza o homem, e apostar no sonho, na imaginação e na vida. O poema de Lêda Selma exprime o desejo coletivo, numa visão junguiana, de vida, destemor, realização de sonhos e liberdade. Essa aspiração coletiva também revela a reflexão de um eu-lírico manifestar um desejo individual, na visão freudiana, integrado ao inconsciente, de que é preciso sair da sua realidade de medo, de limites, de desamor, de realidade e morte. O discurso do eu-poético, ao ser comunicado por meio de uma leitura silenciosa ou vocalizada (que, no geral, mesmo em silêncio, o poema parece soar uma voz que diz, em alto e bom som, aquele desejo do emissor, que é também do receptor), manifesta um desejo ao mesmo tempo coletivo e individual.

O poema “Voa” causa fascínio no leitor e no ouvinte da música de Ivan Lins. A popularidade do texto é notória e tanto diante dos leitores da poesia de Lêda Selma, como nas redes sociais da Web, o sucesso é inegável. O texto poético da poetisa baiana, de Urandi, e

goiana de existência, história e realização, assume papel de hino à vida, de autoajuda, reunindo epístola de soluções para problemas de cunho emocional, pessoal ou psicológico, propaganda de transportes para outras paragens, selo de vivência, história, realização ou religião.

Em uma entrevista a CliqueMusic, Ivan Lins foi indagado a respeito dessa parceria com a poetisa de Goiás, Lêda Selma. O cantor/compositor assim relatou como surgiu a ideia:

Essa música era para entrar num outro projeto meu que já está pronto. Eu resolvi musicar poesias de poetisas femininas contemporâneas, vivas. Um dia fui ao Centro do Rio e entrei numa livraria e comprei um monte de livros, de Olga Savary, Lia Luft, Elisa Lucinda, Neide Archanjo e também da Lêda Selma, que é goiana. Na verdade, o cantor português Paulo de Carvalho fez um projeto assim há um ano e me chamou para produzir. Daí, pedi a ele uma autorização para fazer também a mesma coisa aqui no Brasil. Só que além de musicar poemas que já existiam, eu liguei para todas as nossas letristas – Adriana Calcanhotto, Zélia Duncan, Dona Ivone Lara, Fátima Guedes, Ana Terra e outras. Ao todo eram 20 canções. Mas agora o disco vai ter 19 porque uma era essa Voa, que decidi incluir no disco.⁷

O texto poético alcançou uma explosão nas redes sociais e outros meios de comunicação midiáticos e um dos motores dessa ocorrência está na sua polissemia, o que sempre provoca arrebatamento no leitor/ouvinte, conforme pode ser cotejado na seleção de alguns sites selecionados:

⁷ Disponível em: <https://www.google.com.br/webhp?sourceid=chrome-instant&ion=1&espv=2&ie=UTF-8#q=CliqueMusic+Ivan+Lins+L%C3%AAda+Selma>. Acesso em 15 jul. 2014.

<https://youtu.be/1HpLhC0Ewvk>;
<https://youtu.be/66gHwh3iilU>
<http://www.radio.uol.com.br/#!/letras-e-musicas/ivan-lins/voa/654733> ;
<http://www.letras.com.br/#!/ivan-lins/voa/>;
<http://letras.mus.br/ivan-lins/258995/>;
<http://www.vagalume.com.br/ivan-lins/voa.html>;
<https://www.youtube.com/watch?v=1HpLhC0Ewvk>;
<http://musica.com.br/artistas/ivan-lins/m/voa/letra.html>
<http://www.letras.com.br/#!/ivan-lins/voa>
<https://br.answers.yahoo.com/question/index?qid=20080420054441AAGTjt>
<http://www.cifraclub.com.br/ivan-lins/voa/>
<http://www.clickgratis.com.br/letras-de-musicas/ivan-lins/voa.html>
<http://letras.kboing.com.br/ivan-lins/voa/>

Entre as sugestões causadas pelo poema está a indicação de que o sujeito-lírico faz uma interlocução com seu receptor oferecendo o poema como se fosse mais do que uma canção. Outro olhar pode perceber o indício da possibilidade da revelação de uma cogitação ou mesmo um axioma sobre a travessia existencial do homem e seu eterno desejo de ser feliz.

A voz lírica do cantor, o bom gosto e a visibilidade na música brasileira direcionaram o poema nos meios de comunicação social, no entanto, antes de ser midiaticizado, o poema já chamava atenção pelo ritmo dos versos que se expandem, numa crescente vocálica, e pode-se observar que sua performatividade sonora exige que a voz se eleve da seguinte forma:



se teu sonho for maior que ti.



Alonga tuas asas, esgarça os teus
medos

/Amplia o teu mundo dimensiona o
infinito/



E parte em busca da **estrela...**/



Voa **alto!**
Voa **longe!**
Voa **livre!**
VOA!

A elevação da voz aciona, no ouvinte/leitor/cantor, a metáfora do desejo, inerente ao ser humano, de voar alto, livre, e realizar o sonho de atingir suas metas, as mais recônditas do inconsciente. É um desejo muito forte, que move a imaginação coletiva e pertence, ao mesmo tempo, a cada um. A imagem estabelecida pelo convite ao voo alto provoca, no ouvinte/leitor/cantor/, o desejo de realizar a

ação ou o acontecimento promotor do prazer de arquitetar a fantasia de alçar voos sem receios. Por isso, o poema musicado determina uma performance necessária para o júbilo do receptor da mensagem por meio da voz do cantor. Essa performatividade também pode ser alcançada na leitura do poema quando o ouvinte/leitor se descobre no sonho de voar, enquanto se diz, ou se ouve, a poesia de Lêda Selma, para usar o pensamento de Zumthor: “A voz se diz enquanto se diz; em si ela é pura exigência. Seu uso oferece um prazer, alegria de emanção que, sem cessar, a voz aspira a reatualizar no fluxo linguístico que ela manifesta e que, por sua vez, a parasita” (p. 11). Jung também afirma que a evocação dela “faz algo brilhar em nós, a nos dizer que realmente não estamos mais sozinhos” (ZUMTHOR, 2010, p. 11). De tal modo, o poema “Voa” aciona, performativamente, uma presença por meio de ações e reações que movem o leitor ou receptor a seguir outros sítios do sonho ou devaneio, quando profere: “Alonga tuas asas, / Esgarça os teus medos, / Amplia o teu mundo, / Dimensiona o infinito, / E parte em busca da estrela... / Voa alto! / Voa longe! / Voa livre! / Voa!” Nesse sentido, empregamos ainda as reflexões de Zumthor:

Não se duvida que a voz constitua no inconsciente humano uma forma arquetipal: imagem primordial e criadora, ao mesmo tempo, energia configuração de traços que predeterminam, ativam, estruturam a cada um de nós as experiências primeiras, os sentimentos e pensamentos. (ZUMTHOR, 2010, p. 80)

Desta forma, por meio da voz do cantor do texto poético, os ouvintes/leitores abandonam seus medos originais, produzidos desde o momento de seu nascimento, pois, de acordo com Gilbert Durand,

o recém-nascido é imediatamente sensibilizado para a queda: a mudança rápida de posição no sentido da queda ou no sentido do endireitar-se desencadeia uma série reflexa dominante, quer dizer, inibidora dos reflexos secundários. O movimento demasiado brusco que a parteira imprime ao recém-nascido, as manipulações e as mudanças de nível brutais que se seguem ao nascimento seriam, ao mesmo tempo, a primeira experiência da queda e a primeira experiência do medo. (DURAND, 2012, p. 112).

Haveria não só uma imaginação da queda, mas também uma experiência temporal, existencial, o que faz Durand escrever que “nós imaginamos o impulso para cima e conhecemos a queda para baixo. A queda estaria assim do lado do tempo vivido” (DURAND, 2012, p. 112). Essa aceção nos leva a afirmar que o texto poético de Lêda Selma aciona, por intermédio da leitura e da voz do cantor, o impulso performático do leitor/ouvinte para o mundo do devaneio e do imaginário, lugar também da obra de arte.



A realidade provoca mal-estar e quedas de Ícaro, o personagem mitológico que caiu aniquilado pelo sol e que é arquétipo de todas as pessoas que não aceitam as prerrogativas de uma existência marcada por limites e mundos assinalados por demarcações.

Destarte, o poema de Lêda Selma aciona, pela sua harmonia, todos os seres humanos para o mundo transcendente, elevado e altivo da imaginação sem fronteiras num procedimento denominado de “realizante-irrealizante”, por Maurice-Jean Lefebvre, (1980) e que

consiste na “imagem mental que parece ganhar uma certa consistência e dá a impressão de estar prestes a realizar-se” (p. 12). Esse processo é traduzido ainda como “metáfora do abismo” e acontece quando o texto poético expressa uma espantosa e imensa diferença entre a dura realidade e o sonho, entre a vida e a arte, entre o real e o imaginário, apesar das possíveis analogias. No entanto, o canto, a vocalidade do texto permite-nos ainda correr velozmente pelo imaginário do objeto artístico, buscar realmente nossa estrela, na voz do cantor, e dizer com determinação: “E esparrama pelo caminho / A solidão que te roubou / Tantas fantasias / Tantos carinhos / E tanta vida! / Voa alto! / Voa longe! / Voa livre! / Voa!” Ou tocar a música do Ivan Lins seguindo a cifra musical e disponibilizada pelo compositor no site <http://www.cifraclub.com.br/ivan-lins/voa/>.

C C7MDm7Bbm7(b5)

Se teu sonho for maior que ti

Bm7(b5)E7(b9)Am7MAM7

Alonga tuas asas, esgarça os teus medos

C7(9)/GC7(b9)/GF#m7(b5)

Amplia o teu mundo dimensiona o infinito

Fm6 G4GCG4

E parte em busca da estrela...

F7MF6

Voa alto!

C/EAm7(11)

Voa longe!

Dm7(9)G7
Voa livre!

E7/G#Am7(9)
Voa!

F#m7(b5)Fm7(9)
E esparrama pelo caminho

Bb7(13)Em7Ebm7(11)
A solidão que te roubou

Ab7Dm7(11)Em7(11)F7MD6/F#D7/F#
Tantas fantasias, tantos carinhos

C/GE7/G#Am7(9)
E tanta vida!

Diante do exposto, o poema de Lêda Selma performatiza a imaginação coletiva em torno do anseio do ser humano de superar seus limites na terra, alçar-se a sempre novos desafios, buscar vitórias, realizar os desejos mais ocultos ou intrincados, ser um baluarte de devaneios. Eis uma das razões da popularidade de “Voa”: é um texto poético que conseguiu, com magnitude e intensidade, dizer o indizível e realizar uma obra balizada pela Literariedade, que é a elevação da língua à sua função máxima, à sua plurissignificação, à sua polissemia, ao seu poder de sugestão. É esse o motivo que leva o poema a acionar o leitor/ouvinte, performativamente – quer seja na voz do cantor Ivan Lins, ou na leitura vocalizada ou silenciosa do poema – para abertura de um leque de possibilidades, de interpretações e de abundante receptividade na cultura de massa, ou mídia.

O leitor/ouvinte participa também da ação poética, performativamente, em forma de interação e encantamento, porque o poema é a revelação de uma realidade interior que atravessa abstratamente a realidade perceptível pelos sentidos. É a materialização do desejo de um porto sonhador a traduzir a angústia do poeta à procura de um desejo e de uma voz interior, ou exterior, e pode ser consubstanciada nas palavras de Octavio Paz: “conhecimento, salvação, poder, abandono. Operação capaz de transformar o mundo, a atividade poética é revolucionária por natureza; exercício espiritual, é um método de libertação interior. A poesia revela este mundo; cria outro. Pão dos eleitos; alimento maldito. Isola; une. Convite à viagem; regresso à terra natal. Inspiração, respiração, exercício muscular. Súplica ao vazio, diálogo com a ausência, é alimentada pelo tédio, pela angústia e pelo desespero. Oração, litania, epifania, presença. Exorcismo, conjuro, magia. Sublimação, compensação, condensação do inconsciente” (PAZ, 1982, p. 150).

Tal acepção indica o texto poético de Lêda Selma no destaque da instrução dada por Ezra Pound: “grande literatura é simplesmente linguagem carregada de significado até o máximo grau possível” (POUND, 2002, p. 32).

A arte da palavra transfigura um mundo, traduz uma imagem, portanto, é sugestão. Nesse sentido, a obra literária nomeia a existência das coisas por meio de metáforas que pluralizam a significação do silêncio, porque dizem o indizível e possuem uma sintaxe invisível que manifesta uma plurissignificação e conduzem o texto artístico para outras margens da linguagem, numa realização silenciosa da metáfora. É o silêncio do sentido, orientado pela

máxima de Mallarmé quando explana que “Não é com ideias que se fazem versos, é com palavras. Repito: poesia se faz com palavras” (FRIEDRICH, 1978, p. 19). A artista da palavra ainda seguiu a consideração defendida por Paul Valéry quando defendia a seguinte ideia: “Um passo mais, e já nem será com palavras, mas com formas, relações e ritmos: as obras belas são filhas da sua forma” (p. 60). “O poeta serve-se das palavras como teclas”, desperta nelas forças que a linguagem cotidiana ignora; Mallarmé falará do “piano de palavras”, contra a poesia anterior, que dispunha “seu sortimento numa ordem facilmente compreensível” (p. 29). E Lêda Selma realiza um trabalho como operadora da língua, “como artista que experimenta os atos de uma transformação, de sua fantasia imperiosa ou do modo irreal de ver um assunto qualquer, pobre de significação em si mesmo” (p. 19). Por esse motivo, a poetisa de Goiás faz um mergulho que desvela a maneira plurissignificante, o anseio ou o devaneio coletivo do ser humano, de voar sem limite, e, de tal modo, faz uma imersão ontológica e metafórica na natureza humana. Essa assertiva nos remete ao livro *A Metáfora Viva*, de Paul Ricoeur, quando evoca o adágio de Heidegger:

O metafórico não existe senão nas fronteiras da metafísica. Com efeito a superação pela qual a metáfora usada se dissimula na figura do conceito não é um fato qualquer de linguagem; ela o é invisível por meio do visível, o inteligível por meio do sensível, depois de os ter separado. (...) a verdadeira metáfora é vertical, ascendente, transcendente. (RICOEUR, 2000, p. 443).

Diante do exposto, o poema “Voa”, de Lêda Selma, está aberto para um leque de possibilidades de interpretações, e deixa, em forma de deslumbramento, a meditação de que o presente e o futuro do

mundo da obra de arte, que não se esgota numa interpretação, permanece no ser, no tempo do poema e na própria construção que é em si um mundo de possibilidades, ações, performatividade, movimento e voos por mundos insondáveis.

Referências

BACHELARD, Gaston. *A poética do devaneio*. São Paulo: Martins Fontes, 1988.

BOSI, Alfredo. *O ser e o tempo da poesia*. São Paulo: Companhia das Letras, 2000.

COHEN, Jean. *A plenitude da linguagem* (Teoria da Poeticidade). Trad. José Carlos Seabra Pereira. Coimbra: Livraria Almedina, 1987.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2012.

FRIEDRICH, Hugo. *A Estrutura da Lírica Moderna*. Trad. Marise N. Curioni. São Paulo: Duas Cidades, 1978.

GOLDBERG, Roselee. *A arte da performance*. Trad. Jefferson Luiz Camargo. São Paulo: Martins Fontes, 2006.

LEFEBVRE, Maurice Jean. *Estrutura do Discurso da Poesia e da Narrativa*. Coimbra: Livraria Almeida, 1980.

NUNES, Benedito. *Passagem para o Poético*. São Paulo: Ática, 1986.

PAZ, Octavio. *O Arco e a Lira*. Trad. Olga Savary. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.

POUD, Ezra. *ABC da Literatura*. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2002.

RICOEUR, Paul. *A metáfora viva*. Trad. Dion Davi Macedo. São Paulo: Edições Loyola, 2000.

SELMA, Lêda. *À deriva*. 2. ed. Goiânia: Kelpes, 2008.

TELES, Gilberto Mendonça. *A escrituração da escrita: teoria e prática do texto literário*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1996.

ZUNTHOR, Paul. *A Letra e a Voz: A “literatura” medieval*. Trad. Amálio Pinheiro, Jerusa Pires Ferreira. São Paulo: Companhia das Letras, 1993.

_____. *Performance, Recepção e Leitura*. Trad. Jerusa Pires Ferreira, Suely Fenerich. São Paulo: EDUC, 2000.

_____. *Introdução à poesia oral*. Trad. Jerusa Pires, Maria Lúcia Diniz Pochat, Maria Inês de Almeida. Belo Horizonte; Ed. UFMG, 2010.

Poesia em compromisso com o Amazonas

Poetry compromised with Amazonas

Ruane Maciel Kaminski Alves
UNIOESTE
ruanekaminski@gmail.com

Ximena Antonia Díaz Merino
UNIOESTE
xdmerino@ig.com.br

RESUMO: Amadeu Thiago de Mello, conhecido como Thiago de Mello, nasceu na cidade de Barreirinha na Amazônia, em 30 de março de 1926, à direita do rio Paraná do Ramos, braço mais comprido do Rio Amazonas. Parte-se das próprias palavras do autor, que discursa sobre literatura e resistência, o canto a serviço da liberdade, seu compromisso como intelectual e sua escrita para libertar os homens do silêncio e da apatia. O *locus* enunciativo dos versos poéticos e das entrevistas de Thiago de Mello revelam a estetização da floresta e do rio de sua terra natal. O autor define em encontros e entrevistas três utopias que regem a sua vida e marcam sua produção como poeta: a preservação ou salvação da floresta amazônica, a integração cultural da América Latina e a criação de uma sociedade humana mais solidária. Assim, para o autor, a poesia deve servir também à sociedade. Para refletir sobre a ideia de resistência na poesia de Thiago de Mello, separamos como *corpus* trechos de entrevistas e fragmentos do livro *Amazonas, Pátria da Água* (2005), que serão analisados a partir de estudos de Alfredo Bosi (2002), Leyla Perrone-Moisés (2005), Roberto Pontes (1999) e Silviano Santiago (2000).

Palavras-chave: Poesia comprometida. Resistência. Amazônia. Mitos.

ABSTRACT: Amadeu Thiago de Mello, known as Thiago de Mello, was born in Barreirinha on Amazon, march 30, 1926, the right side of the Paraná dos Ramos river, longer arm of the Amazon River. Starts from the words of the author, that speaks about literature and resistance, on the corner of the service of freedom, about his commitment as an intellectual and on your writing to liberate men from the silence and apathy. The locus of enunciation of Thiago de Mello's verses and interviews reveal the aesthetics of the forest and of his

native river. The author defines, at meetings and interviews, three utopias that govern your life and mark their production as a poet: the preservation and salvation of the Amazon rainforest, the cultural integration of Latin America and the creation of a more harmonious human society. Thus, for the bard, poetry must also serve society. To reflect on the idea of resistance poetry Thiago de Mello, separated as *corpus* snippets of interviews and fragments of the book *Amazon homeland Water* (2005), which will be analyzed from studies of Alfredo Bosi (2002), Leyla Perrone-Moisés (2005), Roberto Pontes (1999) and Silviano Santiago (2000).

Keywords: Compromised poetry. Resistance. Amazon. Myths.

Introdução

Amadeu Thiago de Mello, conhecido como Thiago de Mello, nasceu na cidade de Barreirinha na Amazônia, em 30 de março de 1926, à direita do rio Paraná do Ramos, braço mais comprido do Rio Amazonas. Em entrevista ao programa *Imagem da Palavra*⁸, o poeta fala sobre sua trajetória artística e sua criação literária. Ao ser questionado sobre a sua vocação para a poesia, afirma que “[...] o poeta não se faz, o artista não se faz. O poeta nasce, eu nasci poeta” (THIAGO DE MELLO, 2012). Assim, relembra uma história de infância na qual, ao ver seu amigo morrer, escreveu um pequeno poema. Anos depois, contou a história a Manuel Bandeira que disse a Thiago que ali neste poema havia escrito um terceto com cada verso em sete sílabas, reforçando a ideia inicial do poeta amazonense de que o poeta não se faz, mas nasce desta forma.

Ganhador de dois Prêmios Jabuti pelos livros *De uma vez por todas* e *Campos de Milagres*, em 1997 e 2002, atualmente, o artista mora na sua cidade natal e revela que os estudos durante a sua

⁸ Programa exibido no dia 27/12/2012 pela Rede Minas Tv em parceria com a Fundação TV Minas Cultural e Educativa FTVM, realização Rede Minas.

juventude na Faculdade de Medicina no Rio de Janeiro, a qual cursou até o quarto ano, são empregados ainda hoje para auxiliar a comunidade em que vive, que sofre com a falta de médicos. Foi durante o curso de graduação com 16 e 17 anos que, a partir dos poemas de Manuel Bandeira e Carlos Drummond de Andrade, descobriu a beleza da poesia e descobriu-se poeta também. Assim, aos 25 anos, Thiago de Mello lançou seu primeiro livro, *Silêncio e Palavra* (1951).

Para falar da produção literária do escritor amazonense Thiago de Mello, parte-se das próprias palavras do autor, que ao refletir sobre sua produção discursiva, sobre literatura e resistência, canto a serviço da liberdade, do seu compromisso como intelectual e de sua escrita para libertar os homens do silêncio e da apatia. Para trabalhar esta ideia de resistência na poesia de Thiago de Mello, separamos como *corpus*, trechos de entrevistas e fragmentos dos poemas do autor. O poeta é um grande representante das artes no país, respeitado e reconhecido por sua produção, principalmente como um ícone regional. As entrevistas selecionadas datam dos anos de 1999, 2009, 2011 e 2012.

As entrevistas são importantes para entender o processo criativo porque trazem à tona uma concepção de mundo e do tempo que o autor ocupa. Elas ganham um *status* de escrita crítica, na perspectiva de Leyla Perrone-Moisés, em *Texto, crítica, escritura* (2005):

Na escritura, o sujeito individual cede seu lugar a um sujeito de enunciação que se constitui e se desconstitui incessantemente, em seu próprio trabalho, colocando em situação de crise (em situação crítica) o sujeito e todo o contexto em que irrompe seu texto (PERRONE-MOISÉS, 2005, p. 27).

Percebem-se, durante a escrita de Thiago de Mello, suas preocupações, histórias de vida e expectativas para um futuro, construindo e desconstruindo o seu próprio ser e suas ideias. A exemplo do poema *A lição do rio*, no qual o eu-lírico canta: “Como um rio, que nasce de outros, saber seguir junto com outros sendo e noutros se prolongando e construir o encontro com as águas grandes do oceano sem fim. Mudar em movimento, mas sem deixar de ser o mesmo ser que muda. Como o rio” (THIAGO DE MELLO, 2005). Nesta passagem, percebe a concepção do próprio autor sobre a constituição do Eu através do processo de alteridade, além da mutabilidade e fluidez das identidades.

Na entrevista ao jornal eletrônico *Dom Total* (2011), Thiago revela que o seu grande interesse pela floresta, além da sua origem e da sua morada atual, o que o levou a retornar do exílio e fixar-se na floresta, foi o conhecimento sobre preservação e devastação adquirido durante sua estada na Europa e a sua vontade de aprender mais com a floresta e com o povo que vive nela. Foi muito questionado sobre sua decisão, mas ele sempre afirma:

Não vou lá para ensinar. Quero e preciso ir é para aprender com a floresta e com o povo que vive nela. Que é parte essencial da floresta. Com as águas, os verdes, as estrelas, o chão onde nasci. Não quero aprender só com os livros, as notícias dos jornais e dos satélites (THIAGO DE MELLO, 2009b).

Thiago de Mello a partir das entrevistas confessa o seu interesse pela floresta e pelo rio, o que se concretiza nas suas poesias, que, como será demonstrado posteriormente, possui um caráter de resistência e comprometimento. O seu desejo de conhecer mais sobre a floresta e sobre as populações que dependem diretamente

dela é constantemente reforçado nas entrevistas e nos seus livros que buscam também um “ensinamento” aos homens sobre este espaço tão fundamental em nossas vidas e também para aprender com a floresta questões sobre respeito e amor ao próximo.

Um poeta utópico e comprometido

Os temas da produção literária de Thiago de Mello não fogem da estetização do *locus* enunciativo: a floresta e o rio. O autor na entrevista ao programa *Imagem da Palavra* (2012) define as três utopias que regem a sua vida e sua poesia: a preservação ou salvação da floresta, a integração cultural da América Latina e a criação de uma sociedade humana mais solidária:

Eu dedico a minha vida a três causas: primeiro, era a preservação, mas em virtude do aquecimento da terra, eu chamo da salvação da vida da floresta amazônica, que é o maior manancial de riqueza e de vida do planeta Terra. A segunda é a integração cultural da nossa América. A verdadeira América somos nós. Colombo descobriu a América foi aqui no continente americano. América por causa do Américo Vespúcio. Ai os Estados Unidos decidiram que são América também. São América coisa nenhuma. Americanos somos nós. Integração cultural da nossa América porque nós não nos conhecemos. E como eu acho que não haverá integração política, integração econômica. Sem uma verdadeira integração cultural do povo, que o povo se conheça não só através do futebol [...] através da literatura, da arte, da vida de cada povo [...]. E a terceira: O leitor que já perdeu a esperança, que está me ouvindo e está pensando já, que já perdeu a esperança, já perdeu até a juventude, só pensa realmente em ficar rico. Eu me dedico a fazer a minha parte, na construção, porque é possível, sim, a construção de uma sociedade humana e

solidária. E eu peço a cada um que faça a sua parte
(THIAGO DE MELLO, 2012).

As utopias que o guiam na forma de viver a vida, e que também são levadas pelo mundo através das suas mensagens em palestras e eventos, regem a sua produção artística intensamente, pois, para o poeta, a poesia possui um papel conscientizador, integrador e também o poder de amor. O entrevistador José Castello, na entrevista *Thiago de Mello: uma vida é um campo de milagres*⁹ (1999), comenta que a produção do poeta amazonense está além dessa redução ideológica, pois ele se mantém “[...] apegado aos temas primitivos e lentos do Baixo Amazonas, aos versos soltos e derramados e, apesar de ateu, a uma visão da poesia como milagre” (CASTELLO, 1999).

A forte presença, em seus poemas, dos elementos naturais da Amazônia e da busca constante da preservação da floresta e do bem-estar dos homens se revela nos títulos de suas obras, *Manaus – amor e memória* (1984); *Amazônia, a menina dos olhos do mundo* (1992); *Amazonas, pátria da água* (2005); *ABC da Floresta Amazônica* (2008), entre outros. No livro, *Amazonas, pátria da água* (2005), Thiago de Mello elabora um manifesto em defesa da Natureza e da Amazônia. Assim, nos apresenta a vida da floresta e sua história com os riscos e perigos que assombram esta região, como se percebe nos títulos dos poemas e na temática, sempre sobre a floresta, seus animais, seus mitos, etc.

*Me fiz gente no meio de madeira,
as achas encharcadas, lenha verde,*

⁹ Entrevista concedida a José Castello para o Jornal *O Estado de São Paulo*, 08/05/1999.

minha mãe reclamava da fumaça.

*Na verdade abri os olhos vendo madeira,
o belo madeirame de itaúba
da casa do meu avô no Bom Socorro,
onde meu pai nasceu
e onde eu também nasci.*

(THIAGO DE MELLO, 2005).

Sobre a sua poesia, Thiago de Mello é rotulado como um “poeta engajado”, o que confunde a sua poesia combativa e humanista com ideologia e sectarismo. Em resposta ao questionamento sobre este equívoco da crítica, na entrevista para *Dom Total* (2011), o poeta responde que “a inquietação social faz parte da história da poesia desde o começo da humanidade, a poesia nasce do povo, por isso digo ‘aqui está a minha vida pronta para ser usada’” (THIAGO DE MELLO, 2011). Assim, para o poeta, a poesia deve servir também à sociedade e, como a sua produção foi muito combativa durante o período da ditadura, então se tem a ideia de autor perigoso, segundo o próprio autor sobre sua trajetória. A exemplo do poema *Canto do meu canto*, que explora a criação da poesia como de responsabilidade humana e social e não apenas estética, mas histórica.

*[...] Escrevi no chão do outrora
e agora me reconheço:
pelas minhas cercanias
passeio, mal me frequento.
Mas pelo pouco que sei
de mim, de tudo que fiz,
posso me ter por contente,
cheguei a servir à vida,
me valendo das palavras.*

*Mas dito seja, de uma vez por todas,
que nada faço por literatura,
que nada tenho a ver com a história,
mesmo concisa, das letras brasileiras.
Meu compromisso é com a vida do homem,
a quem trato de servir
com a arte do poema. Sei que a poesia
é um dom, nasceu comigo.
Assim trabalho o meu verso,
com buril, plaina, sintaxe.
Não basta ser bom de ofício.
Sem amor não se faz arte. [...]
(THIAGO DE MELLO, XX).*

Thiago também comenta sobre a sua produção e afirma que a poesia é sentimento, mas também é inteligência, pois o coração é igualmente inteligente. Reafirma, em entrevista ao *Programa 3 a 1* (2009a), que “a poesia tem uma finalidade estética, o compromisso do artista com a arte. Mas a poesia tem que ter uma utilidade ética, tem que servir à vida. Em que você lê o poema e mexe contigo” (THIAGO DE MELLO, 2009a).

O desejo de servir ao povo e o entendimento do dever do poeta de “[...] ser melhor e servir mais à vida de todos.” (THIAGO DE MELLO, 2011), conforme justifica Thiago de Mello, intensificaram-se com o período do exílio, no qual ele perdeu a sua vaidade, seu orgulho e ficou mais humilde para entender que deveria transmitir amor às pessoas. Durante o período da ditadura, antes do exílio, Thiago exercia a função de assessor cultural na Embaixada do Brasil no Chile, em 1961, período que conheceu seu grande amigo, Pablo Neruda. A sua amizade com Neruda, de acordo com Maria de Souza e Cássia do Nascimento, no artigo “Pablo Neruda e Thiago de Mello: amizade e poesia insubmissa em tempos inglórios”

(2014), contribuiu para a constituição da denominada “poesia insubmissa”¹⁰.

O exílio, de acordo com o autor, foi consequência de seu protesto contra a ditadura militar de 64 e por tratar em seus poemas de temas como a liberdade e a degradação dos homens, ou seja, a tortura. Em entrevista ao programa *Imagem da Palavra* (2012), Thiago de Mello reflete que a sua escrita sobre o aviltamento humano da tortura é considerada um tema político, mas, para ele, trata-se de uma questão humana e de defesa da dignidade também. A análise do poeta e de sua poesia insubmissa, segundo Souza e Nascimento (2014), direciona o olhar para além da produção artística, mas acima de tudo para entendê-lo como “[...] cidadão engajado e compromisso com a liberdade” (SOUZA; NASCIMENTO, 2014, p. 2).

De acordo com as autoras citadas acima, Neruda e Thiago conciliavam suas carreiras literárias com a luta social e humana, sempre atentos para denunciar os desmandos políticos e abusos contra a natureza. Como diz no poema “A vida verdadeira”, no livro *Amazônia, pátria da água* (2005), Thiago de Mello não tem um caminho novo a apresentar, mas “o que tenho de novo / é o jeito de caminhar” (THIAGO DE MELLO, 1999). Assim, Thiago reconhece que ele continua o mesmo, mas mudou a sua forma de caminhar, de pensar e produzir a sua poesia, “[...] a qual ele próprio chama de poesia comprometida, e à qual chamamos de poesia insubmissa” (SOUZA; NASCIMENTO, 2014, p. 7). Esse movimento da poesia comprometida foi intenso no período ditatorial e ainda se mantém

¹⁰ A poesia insubmissa, conceito elaborado por Roberto Pontes, é a produção relacionada com o “[...] enfrentamento e livramento da opressão detectada pelo poeta e acolhimento de sua poesia pela coletividade sedenta de verdade” (PONTES, 1999, p. 30).

na produção artística do poeta, que revela traços de denúncia e busca ser um guia para os homens:

*[...] Não tenho o sol escondido
no meu bolso de palavras.
Sou simplesmente um homem
para quem já a primeira
e desolada pessoa
do singular – foi deixando,
devagar, sofredamente
de ser, para transformar-se
– muito mais sofredamente –
na primeira e profunda pessoa
do plural.
Não importa que doa: é tempo
de avançar de mão dada
com quem vai no mesmo rumo,
mesmo que longe ainda esteja
de aprender a conjugar
o verbo amar. [...]
(THIAGO DE MELLO)*

A produção de Thiago de Mello, portanto, contém a noção de literatura e resistência, ao modo explicado por Alfredo Bosi (2002). Para tratar do conceito de resistência, Bosi revisita a dialética das distinções de Benedetto Croce, segundo a qual, ética e estética seriam de campos diferentes do conhecimento, mas, com a possibilidade de translação de sentido entre as duas esferas. Para que sejam interconectadas, é necessário que o autor explore os valores da vida em sociedade – parte do tecido vivo de qualquer cultura. Interferindo diretamente no trato social, os valores estariam no fim da ação – como objetivo dela – e em seu princípio – como motivação. Esta interação entre os campos estético e ético garante

ao autor a possibilidade de uma escrita de resistência, uma vez que resgata discursos da sociedade em sua poesia.

Um poeta vestido de branco

Como aponta Antonio Candido em *Literatura e Sociedade* (2006), os elementos externos importam na obra, não apenas como causa ou significado, mas na constituição de sua estrutura, o que os tornam internos. A poesia de Thiago de Mello, portanto, utiliza os elementos sociais e culturais em um nível explicativo, pois entende que a sua obra está inserida em um contexto histórico e cultural e possui um dever social, como o poema *Os estatutos do homem (Ato institucional permanente)* (1977), formulado no esquema de estatutos de lei, “cria” novos direitos fundamentais aos homens:

*[...] Artigo IV
Fica decretado que o homem
não precisará nunca mais
duvidar do homem.
Que o homem confiará no homem
como a palmeira confia no vento,
como o vento confia no ar,
como o ar confia no campo azul do céu.
Parágrafo único:
O homem, confiará no homem
como um menino confia em outro menino. [...]
(THIAGO DE MELLO, 1977).*

A degradação humana que se revela na violência e na ditadura, assim como a devastação da floresta, a falta de amor e solidariedade entre as pessoas como também o desconhecimento da cultura dos nossos países vizinhos são elementos que funcionam não apenas

como ilustração ao texto, mas se tornam essenciais para a compreensão da sua produção.

No livro *Amazonas, Pátria da Água* (2005), Thiago denuncia a destruição da floresta e a extração de recursos naturais de forma discriminatória,

A Floresta Amazônica, fragmentada em toros, espremida na superfície dos compensados, hoje é levada para todos os lugares do mundo. Sucede que muitas vezes ela é simplesmente devastada, destruída pelo fogo, consumida pela ganância, que não pode perder tempo, das grandes empresas pecuárias (THIAGO DE MELLO, 2005, p. 41).

Thiago de Mello, durante a entrevista ao *Programa 3a 1¹¹*, para a TV Brasil, revela que ao viajar, seja no interior do Brasil ou no exterior, ele sempre clama: “Faça tua parte pela preservação da floresta” (THIAGO DE MELLO, 2009a). O autor ainda explica que, “Quando eu digo a floresta e preservação da floresta, eu tô dizendo da elevação da qualidade de vida do homem que vive nela e vive dela [...]. Porque serve ao homem que vive nela e serve ao resto da humanidade” (THIAGO DE MELLO, 2009a).

Em seus poemas e contos, Thiago de Mello revela ter consciência de que a floresta e o rio são parte da vida do homem,

A extração da madeira da floresta, iniciada desde o instante em que o primeiro índio derrubou a primeira árvore para fazer a sua canoa e construir a sua maloca,

¹¹ Entrevista exibida pela TV Brasil no dia 23/11/2009 e postada no Youtube no dia 23/02/2010, concedida ao apresentador Luiz Carlos Azedo e pelos debatedores Tereza Cruvinel, presidente da TV Brasil, e José Carlos Vieira, Editor de Cultura do jornal *Correio Braziliense*.

nunca mais cessou. E tomara, vamos com calma, que não cesse nunca. Este necessário uso da floresta faz parte do processo cultural, resultante do convívio, da interação entre homem e natureza (THIAGO DE MELLO, 2005, p. 40).

Para Mello, essa convivência e também dependência do homem à floresta está carregada de um dever de preservação, ou melhor, de salvação, dado que a floresta já se encontra em um estado de decadência e de exploração sem consciência. No Programa *Imagem da Palavra* (2012), Thiago de Mello expressa o dever do poeta e do literato de levar amor às pessoas e define que ser poeta é “atender” à humanidade. O meio da floresta e o convívio dos homens, portanto, além de fazer parte da vida e do cotidiano do autor, também é a sua maior preocupação com o futuro.

Thiago de Mello veste-se de branco pela paz e, nesta luta por uma sociedade melhor, regida pelas três utopias, o poeta desenvolve em seus ensaios as suas dores por uma floresta machucada e explorada e por ver o povo ribeirinho também explorado. No livro *Amazonas, pátria da água* (2005), está explícita a vontade do autor de denunciar estes atentados à natureza e ao homem, um canto em favor da liberdade e da redenção destes, para que eles aprendam novamente a simplicidade e o amor ao próximo:

*Filho da floresta, água e madeira,
voltei para ajudar na construção
do morada futura. Raça de âmagos,
um dia chegarão as proas claras
para os verdes livrar da servidão
(THIAGO DE MELLO, 2005)¹².*

¹² Poema “Filho da floresta, água e madeira”.

Voltada para esse *locus* enunciativo que é a Amazônia, a sua poesia ganha dimensões universais pelas imagens da água e dos mitos. Pois os mitos relacionados, como do boto e do curupira, alcançam o universal já que a imagem da água e o mito não atingem apenas a Amazônia. Como o próprio poeta afirma em *A fundação da pátria da água*, a Amazônia é a

[...] planície que ocupa a vigésima parte da superfície deste lugar chamado Terra, onde moramos. Verde universo equatorial que abrange nove países da América Latina e ocupa quase a metade do chão brasileiro. Aqui está a maior reserva de água doce, ramificada em milhares de caminhos de água, mágico labirinto que de si mesmo se recria incessante, atravessando milhões de quilômetros quadrados de território verde (THIAGO DE MELLO, 2005, p. 15).

Em entrevista ao Movimento Humanos Direitos (2009)¹³, Thiago revela que sente uma grande tristeza quando visita alguma aldeia e a sua população já não se lembra de suas lendas. As lendas, para o poeta, representam mais do que simples histórias, pois elas sempre contêm um ensinamento, como *O caso da Neca*, lenda sobre a mentira e a maldade que contavam às crianças; como também a história do boto, que alerta para os perigos da água provocados “[...] pelas doenças adquiridas na convivência constante do homem com a água. A água poluída [...] A água contaminada [...] Água que o homem suja [...] Mas há algumas doenças oriundas da própria água” (THIAGO DE MELLO, 2005).

¹³ Entrevista concedida ao Movimento Humanos Direitos (MHuD) na Revista Direitos Humanos, de 03 de junho de 2009.

Esse processo de “aculturação” dos índios significa a perda de identidade dos mesmos, que possuem o direito de serem índios aonde forem e com o mínimo de dignidade. No monólogo do índio apresentado no capítulo *Solilóquio do índio*, destaca-se a imagem desse índio perdido dentro de uma cultura que não lhe pertence:

*Já deslembrado da glória
radiosa de conviver,
já perdido o parentesco
com a água, o fogo, as estrelas,
Já sem crença, já sem chão,
Oco e opaco me converto
Em depósito de restos
Impuros do ser alheio.
Resíduo de mim, a brasa
do que já fui me reclama,
Como a luz que me conhece
de uma estrela agonizante
dentro do ser que perdi.
(THIAGO DE MELLO, 2005).*

O processo de colonização, para o poeta, portanto, causou a devastação não apenas da floresta, mas dessa imensidade que era a população indígena antes da chegada do homem branco. No livro *Amazonas, pátria da água*, Thiago revela que os pequenos resíduos tribais no Brasil apenas desejam “[...] o direto de ser o que são” (THIAGO DE MELLO, 2005, p. 72). Como reforça na entrevista, “Quase todos feridos fundamente em sua essencial condição de índios. Uns poucos resistem, nas lonjuras da selva, evitando o contato com os chamados agentes da civilização” (THIAGO DE MELLO, 2009b).

Neste desejo utópico de constituição de uma sociedade mais humana, pode-se visualizar o conceito que Silviano Santiago apresenta aos escritores latino-americanos: “Falar, escrever,

significa: falar contra, escrever contra” (SANTIAGO, 2000, p. 17). O bom texto não é o texto que incita a preguiça, mas aquele que

[...] deve descondicionar o leitor, tornar impossível sua vida no interior da sociedade burguesa e de consumo. A leitura fácil dá razão às forças neocolonialistas que insistem no fato de que o país se encontra na situação de colônia pela preguiça de seus habitantes. O escritor latino-americano nos ensina que é preciso liberar a imagem de uma América Latina sorridente e feliz, o carnaval e a festa, colônia de férias para turismo cultural (SANTIAGO, 2000, p. 26).

No livro *Amazonas, pátria da água* (2005), esse desejo de denunciar e alarmar a devastação da floresta e também do ser humano, em geral, está relacionado à ideia de que o autor tem um dever com a sua sociedade, como é expresso na entrevista a Lêda Rivas¹⁴, no *Jornal da Poesia*:

Acho que a poesia da América Latina, hoje, é uma poesia essencialmente ligada à vida do homem latino-americano. Uma poesia que serve à vida. A poesia, evidentemente, é uma arte, mas esta arte deve servir à vida. Ou seja, além de ter uma finalidade estética, deve ter uma utilidade ética. Ela não deve servir apenas à beleza, ela deve servir ao bem. Ao bem da vida. (THIAGO DE MELLO, sd)

A busca de servir à vida e ao bem impulsionou Thiago de Mello a escrever em *Amazonas, pátria da água* (2005) um clamor à humanidade para pensar em um futuro mais digno e humano que também respeite a natureza:

¹⁴ Editora do *Viver*, caderno de cultura do *Diário de Pernambuco*.

[...] é o futuro da própria Humanidade que está ameaçado, os olhos amanhecem cada dia mais abertos para o perigo de uma catástrofe nuclear. Mas sucede que não acredito no triunfo definitivo da loucura e da insensatez. Não consigo perder a esperança no futuro da convivência humana. (THIAGO DE MELLO, 2005, p. 79).

Thiago de Mello frisa em sua entrevista ao MHud que podemos sim mudar o povo brasileiro, mesmo perante a frágil situação social do Brasil, assim,

Quem sabe vai ser preciso que se dê uma grande sacudida. Quem vai dar eu acho que vai ser a Terra. Eu? Não. Os cientistas do mundo inteiro, que não brincam com as palavras. Advertem que estamos no século do “grande desastre da humanidade”. Grande parte dela vai perecer. [...] Os sobreviventes vão construir não o admirável mundo novo do Aldous Huxley, mas um novo modo humano de viver. Um modelo de vida diferente. Dentro de outro sistema, que inventarão. Uma sociedade humana solidária (THIAGO DE MELLO, 2009b).

A poesia de Thiago de Mello, portanto, cumpre o seu dever com a humanidade de não se acomodar ou acostumar com os problemas sociais, ambientais ou humanos que se escondem nas relações diárias. O poeta lança questões sobre o passado e presente de forma a provocar no leitor uma análise sobre o seu futuro e sobre o futuro de toda a humanidade. Vestido sempre de branco, Thiago de Mello preferiu a utopia à descrença na humanidade ou ao apocalipse. Lutando pela paz, sempre comprometido, mas não reduzido às causas políticas, Thiago revela nas suas entrevistas que “[...] a poesia não dá lucro” (2009a), mas nem por isso se arrepende

das suas escolhas, pois a escrita é o seu dom, dom de servir e enviar amor e luz à vida de todos.

Referências

- BOSI, Alfredo. **Literatura e resistência**. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.
- CANDIDO, Antonio. **Literatura e Sociedade**. Rio de Janeiro: Ouro sobre azul, 2006.
- FURTADO, Pollyanna; MELLO, Thiago de. **ABC da Floresta Amazônica**. Fortaleza: Conhecimento, 2008.
- MELLO, Thiago de. **Manaus – Amor e Memória**. São Paulo: Martin Fontes, 1984.
- MELLO, Thiago de. **Amazônia, a menina dos olhos do mundo**. São Paulo: Saraiva, 1992.
- MELLO, Thiago de. **Amazonas: pátria da água**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2005.
- MELLO, Thiago de. A vida verdadeira. In: **Faz escuro mas eu canto**. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1999.
- MELLO, Thiago de. Thiago de Mello: depoimento [23 de novembro de 2009a]. Brasília: **Programa 3 a1**. Entrevista concedida a Luiz Carlos Azedo, Tereza Cruvinel e José Carlos Vieira.
- MELLO, Thiago de. Thiago de Mello: depoimento [28 de dezembro de 2012]. Minas Gerais: **Imagem da palavra**. Entrevista concedida a Guga Barros da Fundação TV Minas Cultural e Educativa.
- MELLO, Thiago de. Thiago de Mello: depoimento [sd]. Pernambuco: **Jornal da Poesia**. Entrevista concedida a Lêda Rivas.
- MELLO, Thiago de. Thiago de Mello é entrevistado pelo MHuD: depoimento [03 de junho de 2009b]. Rio de Janeiro: **Revista Direitos Humanos**. Entrevista concedida ao Movimento Humanos Direitos.

MELLO, Thiago de. Thiago de Mello: o clamor de um poeta: depoimento [08 de julho de 2011]. Belo Horizonte: **Revista Dom Total**. Entrevista concedida a Marco Lacerda.

MELLO, Thiago de. Thiago de Mello, vida é um campo de milagres: depoimento [08 de maio de 1999]. São Paulo: **O estado de São Paulo**. Entrevista concedida a José Castello.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Texto, crítica, escritura**. São Paulo: Martins Fontes, 2005.

PONTES, Roberto. **Poesia insubmissa afrobrasilusa**: estudo da obra de José Gomes Ferreira, Carlos Drummond de Andrade e Agostinho Neto. Rio de Janeiro: Oficina do Autor, 1999.

SANTIAGO, Silviano. **Uma literatura nos trópicos**. Rio de Janeiro: Rocco: 2000.

SOUZA, Maria L. S. de; NASCIMENTO, Cássia M. B. do. PABLO NERUDA E THIAGO DE MELLO: poesia insubmissa em tempos inglórios. In: VI JORNADA DE RESIDUALIDADE LITERÁRIA E CULTURAL. 2014, Ceará, (Anais), Ceará, Edições UFC, 2014, p. 01-10.

As imagens da matéria em *Siciliana* (1954-1955) de Murilo Mendes

The images of the substance in Siciliana (1954-1955) of Murilo Mendes

Denise Scolari Vieira

Unioeste
deniseantonia@hotmail.com

RESUMO: Murilo Mendes, na obra *Siciliana* (1954-1955), constrói sua expressividade estética entre a atitude filosófica e a pesquisa formal. Os indícios dessa composição se manifestaram no terreno das múltiplas territorialidades através do persistente trabalho que o autor empreendeu ao percorrer direções em duplo movimento, para decifrar ao Outro e restabelecer-se a si próprio. Para a formulação da análise serão tomados os pressupostos da Teoria da Imaginação da Matéria, de Gaston Bachelard, na hipótese que reconhece a filiação moderna de Murilo Mendes e para explicitar as imagens da matéria que são recorrentes nos poemas.

Palavras-chave: Poesia. Murilo Mendes. Teoria da Imaginação.

ABSTRACT: Murilo Mendes, in the work *Siciliana* (1954-1955), constructs his aesthetic way of expressing himself between the philosophical attitude and the formal research. The indications of this composition were shown in the field of the multiple territorialities through the persistent work that the author undertook to take directions in a double movement, to decipher the Other and re-establish himself. The analysis creation it's going to be based on Theory of the Substance's Imagination, written by Gaston Bachelard, in the hypothesis that recognizes the modern filiation of Murilo Mendes; and also to show the images of the substance that are recurrent in poems.

Keywords: Poetry. Murilo Mendes. Theory of the Substance's Imagination.

Primeiras palavras

O sujeito poético muriliano nada mais é que representação alegórica do agenciamento pelo indivíduo de um lugar concreto e específico de cruzamento das tradições que o antecedem e ultrapassam (MORICONI, 1997, p. 70).

Tomar a ideia de “eu sou o outro” abre espaço para a tendência da poética moderna. Ao adotá-la, Murilo Mendes nega rotulações, mas por outro lado é regido por esse princípio anárquico que ele ajudou a consolidar. *Siciliana* é o testemunho dessa proposição porque a forma de construção da obra, a partir de acontecimentos históricos no tempo objetivo, instaura as relações do passado com o presente, entretanto, não significa mera sucessão, de constatação objetiva; ao contrário, o registro escrito das recordações exclama a revisitação cultural que é resgate, mas também refiguração de si mesmo, salientando fortemente uma fisionomia reaberta a novas evocações. Os desdobramentos da invenção especulativa de Murilo Mendes preservam

A consciência da linguagem ('estamos vestidos de alfabeto') e a consciência da inoperância da linguagem ('o amor é minha biografia / texto de argila e fogo'). A letra-texto, a plasticidade da palavra, a autópsia do significante estarão sempre em conflito com as visões e alegorias do poema muriliano. E não há vitória nem derrota. A articulação poética aí é a de um rapsodo ambulante, e sua atlética e decidida vontade de 'virar a vida pelo avesso', assumindo a sua contundência, sua loucura, sua essência. (ARAÚJO, 1972, p. 46).

Os elementos semânticos cambiantes, conjunto descentrado, de caráter contrastivo, fragmentário, articulando discursos diversos,

figuram em Murilo Mendes a recorrência de uma prodigiosa subjetividade que fala do convulsivo sem sentido da existência, através da palavra errática. Ressalve-se, porém, que também pelas apropriações de plurais geografias, pelo fulgurante teor humorístico, pelo verso livre, pela dinamicidade gráfica, pela exuberância imagética, pelo movimento das formas de sua lírica poliédrica, soube tornar evidente a intensidade entre fazer poético e projeto estético, submetidos, propositadamente à responsabilidade do poeta de construir um novo mundo: “através dos séculos o poeta é encarregado, não só de revelar aos outros, mas de viver praticamente no seu espírito e no seu sangue a vocação transcendente do homem” (MENDES, 1997, p. 871).

Na obra de Murilo Mendes verificam-se os movimentos de transformação incorporados à poesia brasileira ao longo de um período notadamente expressivo, inventivo, irregular, diverso, legítimo sistema de representação simbólica do Brasil e do mundo, fundamental pela implicação reflexiva e de reinterpretação cultural que é capaz de explicitar. No início, irá construir a sua obra poética aliando à realidade do Brasil dos anos 1930, da conjuntura experimental modernista, a peculiaridade de autor não afeito a movimentos, o que o conduziu ao espírito de liberdade e universalidade. Sua obra surge e consolida-se com uma questão crucial: ser a confluência entre a tradição e o novo, longo caminho percorrido ao lado da co-presença, da exaltação da polifonia.

Na tipologia da obra muriliana é possível constatar as linhas centrais do desenvolvimento cultural do séc. XX, uma vez que exhibe clara atração pela modernização das linguagens. As correntes artísticas advindas do cenário anglo-saxão, francês, ibérico, italiano, etc. enriquecem o espectro da construção identitária do autor e

assinalam um ponto de partida para a criação de uma estética própria. A hipótese apresentada por inúmeros investigadores da obra de Murilo Mendes acentua o interesse especial do escritor pela vitalidade de todas as linguagens sem, contudo, querer referir-se a si próprio como determinado por alguma dimensão especial e única.

A tendência da poesia de Murilo Mendes refere-se à elaboração plural, afirma seus antecedentes barrocos, não somente pelo impulso de transformação permanente, mas também pela tensão dos opostos. No jogo de reconhecimentos e afastamentos, Murilo Mendes inaugura sua escrita nos anos 20 com ousadia e gesto modernista, realiza seu esquema vital de uma realidade inventada para ser a circunstância da utopia, opções políticas e práticas linguísticas que produziram a (re)semantização da identidade, no cenário de acontecimentos sociais de contexto capitalista periférico. Industrialização acelerada ou emergente, lutas políticas de reforma universitária, propostas anti-imperialistas, reivindicações étnicas e sociais, revoluções em marcha, enfrentamento às ditaduras constituem fenômenos que têm lugar na América Latina nas primeiras décadas do séc. XX e que, em relação à Europa e entre si, manifestam-se imersos na complexidade (PIZARRO, 1995, p. 19-28).

Na América Latina os símbolos da modernidade surgem no cenário da urbanização crescente e desigual: de um lado, a industrialização; de outro, a persistência da estrutura agrária. A partir dessa realidade, é forjada a memória como dado básico de identidade coletiva e fruto dessa urbanização problemática também surge a abertura para a expressão de novos setores sociais, espacialidades que passam a ser a força das formações culturais com perfil étnico, para, acima de tudo, focalizar a expressão própria, longe dos estereótipos e da folclorização. Portanto, as dinâmicas do distinto desenvolvimento materializaram a tensão entre tendências

modernizantes que unicamente possuíam novas formas para falar dos mesmos conteúdos e aquelas que, a partir dessas novas estéticas, formularam novos significados.

Ao longo do séc. XX, os escritores latino-americanos parecem ter vivido a constante tensão entre a modernização e o resgate da memória, estando, sempre, no espaço de constituição da cultura periférica, colonial e pós-colonial, com claro interesse pela revitalização de sua cultura, acentuando a continuidade de seu processo identitário ou, ao contrário, exaltando a cultura hegemônica e negando os componentes culturais sincréticos próprios.

Murilo Mendes reuniu em sua obra a máxima relevância dos contatos e intercâmbios, modernizou seu discurso como elemento de discussão, esteve atento às variações importantes do Brasil, da América Latina e do mundo, mudou a palavra e, através desta, a vida: “meu espírito jamais poderia aderir a uma verdade provisória ou parcial, a um sistema relativo dependente das flutuações de uma época” (MENDES, 1997, p. 890).

Caracterizada pela mutabilidade permanente e resistente aos enquadramentos, os poetas do séc. XX têm em comum a multiplicidade de direções. O sistema simbólico dessa escrita advém da consciência de ruptura. Houve o exílio voluntário, mas também a volta às fontes, como propôs Octavio Paz, ao falar de determinados poetas; mas em vários deles a viagem esteve presente e propiciou o contato com outros sistemas simbólicos. No caso de Murilo Mendes, estabeleceu uma organização capaz de reelaborar a consciência da identidade e promover experimentações, entre elas a escrita memorialística esboçada através do contraponto de planos, focos e enquadramentos típicos da expressão plástica e da montagem

cinematográfica, formas que emergem para falar da infância, da existência, do agora, para refigurar o tempo cultural, episódios da biografia do autor mesclados com conhecimentos da tradição e da inovação trazidos pela experiência e pelo convívio com poetas, pintores, cineastas, músicos, aos quais Murilo Mendes dedicou muitas páginas.

A fim de poder formular sua expressão artística, foi coerente a uma herança cultural ampla. O escritor assumiu a influência da forma livre de Rimbaud. Já Mallarmé, conhecido por categorizar a poesia do intelecto e da forma rigorosa, ganha em Murilo Mendes um adensamento menos rígido. Da essência do modernismo brasileiro de 22, o autor irá considerar o princípio da universalidade e da liberdade; do modernismo anglo-americano, absorve a inesgotável tradição da ruptura; a geração de 27 espanhola também ocupa explícita manifestação e respeito porque traz clara alusão a uma aliança entre a tradição e o novo; no surrealismo aprende a atrevida aventura de descrever a poesia em tempos e espaços distintos, concretizando a possibilidade de apreender a totalidade humana, assim, transforma o mundo pela imaginação, tem acesso às colagens no espaço de coexistências, apartado dos limites temporais; na experimentação concretista imprime à forma o exercício de destruição-construção para transformar os conceitos instituídos (FRIAS, 2002, p. 25).

Para Joana Matos Frias, além dessa apropriação transtextual de obras e autores de vários espaços e tempos, nomeada de “heterogênese” pelo aspecto polidimensional de sua obra poética, Murilo Mendes também possui uma evidência que foi qualificada pela “homogênese”, isto é, Frias determina o formante que regula a

lógica interna da poética muriliana num sistema filosófico descrito como Essencialismo:

Em rigor, a homogeneidade essencialista sobredetermina quatro princípios matriciais que constituem as raízes da estrutura poetológica de Murilo Mendes: i) a universalidade da arte, e, concretamente, da poesia; ii) a definição do artista-poeta como estabelecedor de relações, e, portanto, centro de convergência; iii) o entendimento da obra ou do texto como lugar de conciliação de contrários; iv) a necessidade de abstração do espaço e do tempo. (FRIAS, 2002, p. 68).

Por isso justifica-se a percepção do escritor quando destaca imagens no método poético, com a força do espírito artístico moderno; ao escrever *Siciliana* (1954-1955), Murilo Mendes registra a vivência no exílio respondendo já à nova sistematização da escrita, por um lado praticando o deslocamento para o conceito mais classicizante, cultivado entre muitos modernistas como mais uma experimentação, por outro lado não se esgotam os múltiplos itinerários vivenciados pelo autor. Agora, os diagramas mentais edificadas, a partir da aplicação dos fundadores, podiam sofrer correções e operar transformações, pois o poeta entorpecido pela extensa geografia e no extenso tempo metaforizado no cenário da Sicília inicia uma nova maneira de viajar.

A partir de 1957, Murilo Mendes fixa residência na Itália, e *Siciliana* representa simbolicamente uma renovação no percurso de fruição e reflexão estéticas. Lugares visitados configuram a física das cidades, expõem o olhar do colecionador, autorizam proposições interpretativas que pertencem ao reino do imaginário afetivo-individual, atravessam a tensão codificada e própria do sistema

cultural do escritor de periferia em seu deslocamento para o centro. Entretanto, a pesquisadora Maria Luiza Scher Pereira tem motivos particularmente distintos de esboçar essa questão:

No caso de Murilo Mendes, a atração pela Europa, tão imperativa que ele para lá se muda, estabelece uma relação que parece, diferentemente, formular-se por mediações de outras ordens, como a afetivo-pessoal, pelo casamento com Maria da Saudade Cortesão, e pelo convívio familiar com o conceituado historiador e crítico de cultura, Jaime Cortesão, tornado sogro e amigo. Também, pela mediação de uma ordem afetivo-intelectual, construída, por exemplo, pela amizade de toda vida com Vieira da Silva e Arpad Szenes, que, como Murilo, desterritorializam-se, e desterritorializaram, a seu modo, os conceitos de pátria e nação; e, mais amplamente, pela convivência amigável e permanente com artistas e escritores europeus, sobretudo italianos, mas também com brasileiros em estadia na Europa, como largamente informam seus biógrafos, como a já mencionada Luciana Stegagno Picchio. (PEREIRA, 2002, p. 16).

Em conformidade com os impulsos circunstanciais, o plano criativo submete-se a novas arquiteturas, aprende a severidade da Sicília, ausculta suas linhas de força, abstrai os limites de sua história. Portanto, a expressiva materialização da escrita muriliana traz inúmeras referências que são fruto dos deslocamentos pelas paisagens nas quais o autor rememorou temporalidades e apresentou uma enigmática vinculação afetiva, tendência dual para falar do significado das influências em sua criação artística; investigar a linguagem desse jogo simbólico traz a necessidade de compreensão dessas vivências e também possibilita estabelecer os vínculos com a historiografia literária brasileira recente às quais o autor esteve vinculado.

Deixar o Brasil e encontrar a Itália

Murilo Mendes casa-se em 1947 com Maria da Saudade Cortesão e, em 1952, faz sua primeira excursão à Europa, visita a Espanha como turista, mas volta a este país em 1953 como professor visitante da Universidade de Madri.

Entre 1953 e 1955 viaja pela Bélgica e pela Holanda como conferencista. Volta ao Brasil em 1956, visita Minas Gerais, rememorando a obra de 1954, *Contemplação em Ouro Preto* (1949-1950).

Em 1957 retorna à Europa e se estabelece com Maria da Saudade em Roma. Convidado pelo Departamento Cultural do Itamaraty, Murilo Mendes passa a atuar como Professor de Estudos Brasileiros, na Universidade *La Sapienza*.

O testemunho de descoberta da paisagem italiana se materializa na obra *Siciliana* (1954-1955). O reconhecimento viria pela aproximação de amizades significativas. Giuseppe Ungaretti traduziu alguns textos para o italiano e Dámaso Alonso para o espanhol.

Sua invenção criativa é novamente estimulada, pela confluência fascinante desse espectro de alteridades que formam a trama poliédrica da vivência europeia.

Luciana Stegagno Picchio, uma das maiores intérpretes da obra de Murilo Mendes, explica:

Como a maioria dos brasileiros cultos da sua geração, Murilo Mendes tinha um notável conhecimento do mundo francófono. Quando, pela primeira vez, nos anos 40 transpôs o Atlântico e chegou a Paris, o seu encontro com

a cultura de língua francesa foi um reencontro. Os poetas e os intelectuais em geral que ele encontrava (desde Breton, René Chair ou Maurice Blanchard) já os conhecia de leitura e de carta. Ou mesmo (como Bernanos, Le Corbusier, Camus, Henri Michaux, ou Michel de Ghelderode) de uma frequência brasileira anterior à sua viagem. (1999, p. 2).

A crítica literária esclarece que o mesmo não se pode dizer a respeito da cultura italiana:

Murilo quando chegou aqui conhecia Dante e São Francisco de Assis, Leopardi e Campana, Ungaretti, Montale e Quasimodo. Mas não falava italiano e só depois de muito tempo, com a invenção diária de textos para os catálogos de pintores e artistas plásticos amigos, ele adquirirá aquela posse da nossa língua que o autorizará, em 1968 a tentar os poemas italianos de Ipotesi, mantidos secretos, como se sabe, até a morte e publicados póstumos só em 1977. (PICCHIO, 1999, p. 2)

Mas o “substrato imagístico europeu”, nas palavras de Cecília de Macedo Garcez, devido à europeização de Juiz de Fora, centro cultural de Minas até a década de 30, haveria de afirmar-se para Murilo Mendes; contudo, ele romperia os limites, “coleccionando espaços”. Cecília Garcez explica:

Dessa forma, a ligação com a civilização europeia (em particular, a francesa), imperativo na vida social da Juiz de Fora do início do século, no caso do menino Murilo Mendes, apresenta-se na obra, como mais do que um modismo, ou uma imposição social, ou uma aceitação passiva de modelos de prestígio, antes seria parte de uma orientação psicológica e subjetiva em que atua ainda a admiração intensa pelo legado cultural do Velho Mundo. (GARCEZ, 2000, p. 51).

Murilo soube aproximar-se das fontes e motivos da vida moderna, mas também foi capaz de adicionar o novo, fundiu planos perceptivos para esboçar seu juízo sobre o mundo. Esse processo de interação simbólica entre o Eu/Outro, iniciado no espaço nacional, acolhe em Murilo Mendes a possibilidade de um hibridismo cultural, entretanto, a lógica identidade/diferença o acompanha frequentemente e produz no poeta o estranhamento do “entre-lugar”, intervenção típica da modernidade, gerador de uma nota melancólica, muitas vezes pronunciada, outras oculta, porque o rito de iniciação extraterritorial e intercultural é doloroso: “os recessos do espaço doméstico tornam-se os lugares das invasões mais intrincadas da história. Nesse deslocamento, as fronteiras entre casa e mundo se confundem e, estranhamente, o privado e o público tornam-se parte um do outro, forçando sobre nós uma visão que é tão dividida quanto desnorteadora” (BHABHA, 1998, p. 30).

Murilo Mendes confirmaria a atitude libertária de romper a banalização da vida cotidiana, levaria a cultura da nação “inconscientemente” e, pela linguagem literária, haveria de permitir que a memória falasse. Entretanto, a complexidade dessa situação, tensionada por esse sujeito do “entre-lugar”, que constrói a identidade nos domínios do deslocamento da diferença, circunscreve Murilo Mendes ao corpo coletivo dos autores latino-americanos que se afiliaram à opção do exílio voluntário. Essa atitude acaba por revestir-se de uma significação simbólica com o passado, portadora de um sentimento de descontinuidade porque mergulha no inacessível:

Memória-espelho, dir-se-ia, se os espelhos não refletissem a própria imagem, quando, ao contrário, é a diferença que procuramos aí descobrir, e, no espetáculo dessa diferença, o brilhar repentino de uma identidade impossível de ser encontrada. Não mais uma gênese, mas o deciframento do que somos à luz do que não somos mais. (NORA, 1993, p. 20).

Na emergência desses interstícios, Murilo Mendes chega à Itália no momento em que o sentimento de derrota no cenário do pós-guerra era predominante. As certezas haviam sido eliminadas, e a geração de 45 trazia um espírito civilizatório e redentor nas letras, os intelectuais conclamavam a invenção de uma nova cultura. Era forjada a causa comum pela construção nacional, entretanto, os projetos estavam marcados pela divergência. Uma verdadeira batalha desdobrava-se no meio cultural, de um lado por “marxistas oficiais”, de outro os “marxistas críticos”.

Franco Fortini e, mais tarde, seu interlocutor Pier Paolo Pasolini, entram em cena como intelectuais atuantes na Itália, compreendiam, cada um a sua maneira, que era preciso pautar os recursos de estilo por uma poética experimental nova, que resgatasse a livre invenção individual, recusavam os preceitos de partido; já os defensores do historicismo, vinculado a Gramsci, Lukács e Labriola, fixavam conceitos no plano da literatura em paralelo à sua reflexão política, solidários às preocupações partidárias e, com uma plataforma expressamente antifascista, defenderam o humanismo de novas feições e o realismo na arte.

Nos anos 60, na Itália, encerra-se o *caso italiano*: “é o fim da hegemonia da cultura de esquerda e do marxismo italiano, que caracterizou marcadamente toda a reflexão italiana desde o pós-guerra, posterior a outro movimento hegemônico, o idealismo de matriz crociana” (AMOROSO, 1997, p. 31). Também nesse período

ocorre a expressão máxima da cultura norte-americana no país. A Itália vive seus momentos de intensa “americanização cultural”. A correspondente organização política e cultural leva o discurso literário à nova instância, como apresenta a pesquisadora Maria Betânia Amoroso:

Nos anos 60, o discurso que unia o ético ao literário, ponto básico da crítica militante, se radicaliza na defesa do específico literário, propondo como exemplo, na figura de Renato Barilli, do neovanguardista Grupo 63 (o 63 se refere à data de formação do grupo) – a separação definitiva entre o literato-homem público e o literato-literato. (1997, p. 33).

Os estudos literários são deslocados para o texto, para o signo ou para a substância da psicanálise no trabalho de crítica simbólica. Assim, permaneceu difícil a construção da crítica militante a partir dos anos 70. A “modernização” da Itália foi o retrato do processo de transformação dos padrões de comportamento. Essa circunstância histórica de imposição de um modelo cultural único desencantou os artistas e implicou a recusa ao dogmatismo.

O abismo orgânico exigiu novo aprendizado sensorial de Murilo Mendes e observa-se, nas obras posteriores aos anos 60, acentuada tendência libertária, como em *Murilogramas*, juntamente com uma linguagem que evoca a universalidade e quer acentuar o processo de afirmação da identidade nacional a partir da vivência relacional com a cultura europeia.

O poeta assume o ofício da poesia que fala desde a subterraneidade, conforme o termo utilizado por Cecília Garcez, e que parece ser compartilhado também por Maria Betânia Amoroso: “nestas marcas de leitura é evidente o interesse de Murilo em

investigar as suas origens, de conhecer o elemento humano, forjador do presente, mas também de encontrar elementos, para adentrar-se nos mistérios de todos os homens, de todos os tempos e lugares” (AMOROSO, 1997, p. 98). As variações nas condições geográficas e culturais trazem à sensibilidade novos ângulos de correspondências ocultas. Seu entendimento pede abstração, sua ocorrência superpõe biografia, acontecimentos, instante: “a mineiridade” encontra-se com a geografia siciliana.

A Contemplação da Sicília

A linguagem poética vigorosa de *A Contemplação de Ouro Preto*, com sua visível matriz emotiva e seu efeito plástico-visual, arrebanha organicamente a obra *Siciliana* (1954-1955), com alusões à memória-coletiva daqueles que povoaram este lugar, ao mesmo tempo árido e envolvido pelas águas do mediterrâneo. A resolução reflexiva que contrapõe a Minas de Ouro Preto, distante do mar, mas exuberante pelos sentimentos de comoção que a aguda beleza religiosa revela, é contraposta à grandiosidade do mistério que o oceano e o ambiente seco evocam, mas ambos os lugares, ligados pela interdependência dos aspectos históricos, funcionam como sinônimo de construção da identidade/alteridade de Murilo Mendes.

São versos motivados por paradigmas que fazem da rememoração do passado o preâmbulo para fazer sobressair a inter-relação entre sincronia-diacronia das coisas, da paisagem, dos tempos.

Em *Siciliana*, Murilo Mendes acentua o elemento físico, muito embora, para fazê-lo, o autor utilize o experimentalismo estilístico com a tendência classicizante que o caracterizava nesse momento. O

autor une a secura da paisagem à redução da sintaxe, mas não abandona a vigência da dimensão cromática. Os elementos sintetizam a montagem imagística com a preocupação essencial de falar da significância desse contexto cultural que é vivenciado em sua peculiaridade pelo Murilo Mendes mais experiente.

Começava um redimensionamento da escritura muriliana. Após *Tempo espanhol* (1959), o poeta encerraria esse experimentalismo atento ao rigor da forma e passaria a referir-se à articulação dos procedimentos poético-biográficos, quando irá fundir poesia e prosa, compondo as experiências fruto do contato pessoal que foram a substância de seu projeto ético-estético: configurar presenças, falar do contato com os Outros que plasmaram a vida e a obra do autor.

Escrita entre 1954 e 1955, *Siciliana* foi seu primeiro livro publicado na Itália. Editado em 1959, o livro, com edição italo-portuguesa, teve prefácio de Giuseppe Ungaretti e tradução de A. A. Chiochio. Composto por treze poemas, em cujas variantes ressaltam-se os elementos da atmosfera siciliana, estabelecida desde o primeiro poema “Atmosfera siciliana”, para finalizar com “O Eco de Siracusa”. As imagens frequentes nos versos justificam a conjunção de multiformes civilizações que aportaram nessa ilha mediterrânea.

O destaque inicia pela toponímia: Sicília tem o nome dos Sículos e Sicanios, antigos povos que habitaram a região, mais tarde ocupada por fenícios, gregos, cartagineses, romanos, germanos, árabes, franceses, espanhóis. O autor anuncia essa plural expressão pelo percurso que estabelece nos poemas. Leia-se:

AS RUÍNAS DE SELINUNTE

*Correspondendo a fragmentos de astros,
A corpos transviados de gigantes,
A formas elaboradas no futuro,
Severas tombando
Sobre o mar em linha azul, as ruínas
Severas tombando
Compõem, dóricas, o céu largo
Severas se erguendo,
Procuram-se, organizam-se,
Em forma teatral suscitam o deus
Verticalmente, horizontalmente.*

*Nossa medida de humanos
– Medida desmesurada –
Em Selinunte se exprime:
Para a catástrofe, em busca
Da sobrevivência, nascemos.
(MENDES, 1997, p. 566)*

Assimetria revelada pela ambiguidade das formas: “severas tombando / severas se erguendo”, nas quais se estabelece um jogo estético que percorre esse mundo enfraquecido. Entorpecedoras ruínas, de significados conotativos, estão rodeadas pelo mar e sob o sentido do largo céu, nesse contexto em que nomes e coisas se comunicam pelo signo da catástrofe. Aqui as ruínas representam a metáfora da descontinuidade, despertam a mente, estimulam o corpo a descobrir algo nos escombros. Remetem ao passado, às origens, *in illo tempore* a fim de buscar a época ideal, inacessível.

Murilo Mendes se converte em tradutor, o tecido linguístico do poema busca impertinente por respostas; abstração inspirada pela imagem da queda, e queda torna-se descida, oficializa o mistério da busca de constância na fluidez temporal, isto é, a angústia humana diante da temporalidade. A iconografia simbólica grega é observada

pela organização *teatral* do espaço, o passado mítico se faz presente no verso “corpos transviados de gigantes”, já o substrato da cultura romana é valorizado no poema quando o sujeito lírico adensa tenacidade, persistência, arquétipos políticos por excelência. Quando menciona as “colunas dóricas”, há uma fusão mítica que exalta essa civilização guerreira e jurídica, mas ao mesmo tempo agrícola e doméstica, como afirma Gilbert Durand (2001, p. 266).

Esse realismo sensorial prima pela quietude desse voltar para trás, obsessão pelo tempo e pela finitude, a qual Gilbert Durand justifica como uma epifania do ciclo (2001, p. 295) e pela qual se capta uma visão rítmica do mundo, ritmo realizado pela sucessão dos contrários, alternâncias antitéticas: vida/morte, forma/latência, ferida/consolação. Essa propensão imagística é acentuada pela representação do espaço, porque a ilha tem forte conotação feminina de retorno ao ventre: o centro espiritual primordial.

Portanto, confirma-se a estética moderna de pensar as raízes com um forte apelo utópico. Esse quadro histórico do mundo moderno está igualmente disposto para o olhar de Murilo Mendes no poema:

DESPEDIDA DE CEFALU

*Em pedra e horizonte ficas.
É triste deixar tua força
No duro penhasco plantada,
Que o sol vertical aumenta.
Respiras nesta grandeza
Que nos vem da água, da luz
E da terra percutida,
Do peixe. Contigo vamos
Na roda cósmica, e o vento.*

*Não te adornas para o culto:
Cefalu solene e pobre
Em duro penhasco plantada,
Teu rito é de antiga origem:
Vem da alma rude e sem véu.
Assim te amam os pescadores,
Com esta força e gravidade
Extraídas da tua rocha
Que o sol vertical aumenta.
(MENDES, 1997, p. 567)*

Neste poema há uma prevalência de expressões que aglutinam a substância primordial do mundo: sol, água, luz, peixe, vento. Notem-se as imagens das “águas” como princípio e fim dos acontecimentos cósmicos. O “mar”, arquétipo de descida e retorno às fontes de felicidade. Segundo Gilbert Durand, o culto da Grande Mãe e a sua referência filosófica oscila entre o simbolismo aquático e o simbolismo telúrico. Aqui o tema é o “dia”, intenso, nessa constelação de imagens que têm no Sol, como explicam Chevalier & Gheerbrant, “o símbolo da vida, da luz, da *autoridade*, sexo masculino e de tudo o que brilha” (1997, p. 839).

O “vento” anuncia a instabilidade, a inconstância: “peixe” é símbolo de vida, fecundidade, para os cristãos, a imagem do Cristo, símbolo das águas, o peixe está associado a várias qualidades, inclusive, ao nascimento ou à restauração cíclica (1997, p. 703). Essa espiral de figuras prolonga-se ainda mais ao referir-se a pedra, rocha, penhasco, horizonte, véu.

A pedra é o símbolo da ação humana que substitui a energia criadora, força de outrora plantada no duro penhasco. O lugar, agora pobre e rude, está sem “véu”, sem ilusão, nada se oculta. Essa limitação é intensificada pela luz do sol vertical, isto é, visível. Revelam-se os ultrajes do tempo que a nada pode reparar. Mas

Longe de estar às ordens do tempo a memória permite um redobramento dos instantes e um desdobramento do presente; ela dá uma espessura inusitada ao monótono e fatal escoamento do devir, e assegura nas flutuações do destino a sobrevivência e a perenidade de uma substância. (DURAND, 2001, p. 402).

A alma rude e sem véu se levanta contra esse nada do tempo, reage contra esse poder dissolvente da lucidez, porque “é essa saudade enraizada no mais profundo e no mais longínquo do nosso ser que motiva todas as nossas representações e aproveita todas as férias da temporalidade para fazer crescer em nós, com a ajuda das imagens das pequenas experiências mortas, a própria figura da nossa esperança essencial” (DURAND, 2001, p. 403).

O poema diz sobre a condição humana. Seus símbolos se encontram vinculados ao ser, ao Mundo e à Vida, expressam esse desejo humano de se resguardar do total desaparecimento. Essa consciência da aventura espiritual que pretende negar o devir fatal também é inventariada no poema:

O ECO DE SIRACUSA

*Nas tuas cavernas oblongas
Há um deus que se levanta,
Reconstituído no eco:
Toquemos o mundo com a voz.*

*Jardins que explodem, latomias guardam
O sopro físico da passagem
De antiga morte em Siracusa:
Violenta marcha a história nas tuas lajes,
Súbito estanca.*

*Eis que o drama
Se desarticula
Porque o deus ministra
Oráculos espessos:
Mas o eco é forte,
Só ele se mantém
Mais vivo do que o
Augúrio original.
Foi tua força extinta,
Pétrea Siracusa,
Mas o gongo aéreo,
Mas o longo eco
Te reconstitui.
Áspera voz, duplo eco
Habitado pelo deus
Que subsiste ainda
No homem inumano
Eco.
(MENDES, 1997, p. 573)*

A superfície linguística dos símbolos liga-se à natureza emotiva que o espaço das “cavernas oblongas” assegura. Este espaço é um convite à intimidade, à viagem longínqua que deve iluminar percepções sensoriais com urgência de tradução. A partir dessa topografia, eleva-se a transcendência, precisamente, pela alternância entre a descida psíquica, capaz de reconstituir o eco, dual, restaurador ou subsistência silente no homem inumano que não o escuta.

Esse oráculo que decifra o “eu” tem direção qualitativa ou instala a figuração do eco hipnótico, inacessível, obsedante, destruidor desses indícios de queda que usurpam a plenitude do ser. O homem necessita procurar bem, ser intérprete de si mesmo ou, do contrário, perder sua força, aguardar sua própria destruição.

O poema alude à representação das faces do tempo e apresenta o sintoma, eufemizado, do aniquilamento de uma época. A linguagem simbólica recobre uma significação que pensa a situação do homem no mundo.

A ilha siciliana, centro espiritual primevo, segundo Chevalier & Gheerbrant, é o lugar de eleição, de silêncio e de paz, em meio à ignorância e à agitação do mundo profano, evoca “o refúgio, onde a consciência e a verdade se uniriam para escapar aos assédios do inconsciente: contra os embates das ondas o homem procura o socorro do rochedo” (1997, p. 502).

Elementos da imaginação material na poesia de Murilo Mendes

A poética moderna foi capaz de reconduzir seu objeto de análise também para o campo dos símbolos, leitura empenhada em descobrir uma espécie de continuidade expressiva no interior dos textos de cada escritor. Verifica-se que uma pesquisa sobre o vínculo entre o mito e a literatura sublinha um convite à atitude interdisciplinar, através da qual haverá a ampliação do entendimento do fenômeno simbólico. Ana Maria Lisboa de Mello explica:

Diante de um leque de posições, privilegiam-se as hermenêuticas que resgatam a importância do processo de simbolização nas relações do homem com o cosmos. Na seleção do referencial teórico que fundamenta a crítica do imaginário, Gilbert Durand destaca-se como um dos teóricos que afirma a primazia do sentido simbólico (ou figurado), considerando que o figurado não é um epifenômeno ou um ornamento que recobre uma significação positiva, mas o elemento cuja hermenêutica

revela a face obscura, noturna e profunda da linguagem, desveladora da intimidade subjetiva. (2002, p. 12).

Todos esses fatores encontram-se mergulhados nas circunstâncias estruturais que a lírica moderna, a partir de seu precursor Baudelaire, tornou elemento comum, tensionando os estratos pré-rationais enquanto critério dominante, pelo comportamento estilístico inquieto, para um polo de produção que se desprende da realidade temporal, espacial e objetiva. Notam-se novas inclinações capazes de suscitar o fascínio pelo pensamento simbólico na contramão dos conceitos positivistas característicos do séc. XIX, porque

Uma feliz junção temporal fez a Europa Ocidental redescobrir o valor cognitivo do símbolo no momento em que ela não é a única a 'fazer história', e a cultura europeia, a menos que se enclausure em um provincialismo esterilizante, é obrigada a contar com outras vias de conhecimento, com outras escalas de valores que não apenas as suas. (ELIADE, 1991, p. 7).

As imagens, os sonhos, os devaneios são forças que projetam o homem a dimensões infinitamente mais ricas; admitir tais referências no plano imediato significava aniquilar as interpretações racionais para encontrar algo completamente diferente que seguramente haveria de restituir a “nostalgia do paraíso”. Foi preciso desfazer-se das concepções reinantes de ordem e realidade e filiar-se a campos de representação em constante mudança, para compreender que o aspecto crucial gerado pelo desencanto com o propósito maior da eficiência materialista afetara o desenvolvimento da arte.

E, apesar da evidência de que nessa transformação não havia consenso, entre todos os artistas a antipatia expressa contra a arte anterior

era altamente significativa, mas houve escritores que redimensionaram aqueles elementos e conseguiram abrir caminhos próprios para a conquista de novas expressões.

O espírito de renovação da escritura artística, concebido como possibilidade crítica, trouxe à poesia uma base sensorial reveladora do mundo das sensibilidades integradas, permitiu a aceitação do poema “como objeto feito da linguagem, dos ritmos, das crenças e das obsessões deste ou daquele poeta, desta ou daquela sociedade” (PAZ, 1984, p. 11). E, diante do desafio apresentado pelas diferenças entre as línguas e as culturas ocidentais, parece que a poesia moderna é essencialmente esboçada pela unidade em sua tessitura linguística em seus fundamentos, pulsões, critérios e que são suscetíveis de investigação.

Percorrer a cartografia do imaginário de um autor é uma tarefa instigante que tem lançado, progressivamente, a pesquisa a resultados substanciais, porque a topografia das imagens próprias de uma obra se afirma pela morfologia inscrita na paisagem. Os símbolos deslocam sentidos numa verdadeira simbiose entre o devaneio e a realidade, entre o visível e o invisível. Há em tal linguagem a alusão à geografia, porque as relações estabelecidas precisam ser alimentadas pelos atributos espaciais, possibilitando apreensões, justificando intencionalidades.

No plano da criação literária, a obra de Murilo Mendes está marcada pela afirmação de múltiplas e sucessivas metamorfoses. A forma, o conteúdo e a expressão se organizam em estado incessante de tensão, característica que, aliada à imaginação, torna-se a força operante da inovação. Nesse quadro, no qual se generaliza o uso do termo *polidimensionalidade*¹⁵ (FRIAS, 2002, p. 113), se estabelece a irrupção

¹⁵Joana Matos Frias, pesquisadora da obra de Murilo Mendes, formulou o conceito para fazer alusão às múltiplas e sucessivas metamorfoses, como afirmação evidente da raiz barroca do autor.

da diversidade imagética, ocasionando flutuações, desdobramentos poliédricos, irregularidades.

Em outras palavras, evidencia-se o direito à surpresa, a rejeição de certezas, a impossibilidade da síntese definitiva, curiosa dialética que, no plano da obra, engendra as perspectivas mais vivas do processo histórico habitual para o autor.

Murilo Mendes constrói através desses vários focos de energia a ideia do saber como atividade em permanente movimento, concilia razão e experiência, amplia noções, reorganiza suas bases, prodigioso trabalho de alimentar a imaginação.

Diante da organicidade assimétrica que oferece à forma inúmeras possibilidades dinâmicas, as imagens do sistema simbólico proliferam nesse “Atlas” que a partir de agora será valorizado pelo regime noturno e diurno, segundo a Teoria do Imaginário de Gilbert Durand. Posteriormente, agrupam-se as instruções de Gaston Bachelard para os estudos do devaneio, pelas forças materiais relativas aos quatro elementos: terra, ar, água e fogo.

Na perspectiva inerente às imagens da água, desvendam-se traços díspares. As vozes da água, mudas ou ruidosas, ensinam sobre as circunstâncias nas quais a terra siciliana transformou choques em graça; a descoberta do Outro aparece na áspera e delicada ilha, verdadeira encruzilhada no mar mediterrâneo, pela qual dezenas de grupos étnicos passaram, combinando confrontos e doces heranças, mas as imagens de suavidade agora coexistem e se deixam superar pela representação dos valores terrestres:

O CLAUSTRO DE MONREALE

*Abstrato e longe achei-me
No espaço de colunas geminadas.
A água oriental
Segreda a passagem súbita
Do nada ao ser,
E, fluida, se transforma
Quem nos dera, subindo as mãos,
Volver ao modelo antigo,
A queixa da alma domar.*

*Bebemos da solidão,
Solidão de luz e pedra
Elaborada pelo homem.
Talvez que estas flores
Sejam até demais.*

*Confronto-me ao que foi antes de mim:
Em 1901 eu tinha
Seis milhões de anos.
Os que dormem sob as lápides,
Antecipando o futuro,
Viram o deus permanecer
Desde o princípio do tempo
Nas colunas geminadas.
(MENDES, 1997, p. 569)*

A dicção poética resultante do contato com a beleza desafiadora do espaço de Monreale experimenta a confluência da “água oriental”, primordial elemento de caráter feminino, dinamizada como embrião que dá a vida, isto é, há uma referência aos povos que chegaram para colonizar a ilha, trazendo a passagem súbita do nada ao ser, fluida, se transforma, une-se a adequação da forma à imagem valorizada da pureza da água com a configuração da subjetividade terrestre. É preciso dizer sobre o espaço vital contemplado como microcosmos, devido à alusão às colunas geminadas, que revelam

forças de levantamento, juntamente às impressões do ritmo das forças humanas limítrofes às forças do universo “ao que foi antes de mim”, ou seja, ao macrocosmo. Chamam a atenção a vontade, a destreza, os valores extrovertidos elaborados pelo homem e delineados sobre um fundo de universo, espetáculo grandioso em sua trajetória “de seis milhões de anos”: “parece, então, que é por sua ‘imensidão’ que os dois espaços – o espaço da intimidade e o espaço do mundo – tornam-se consoantes. Quando a grande solidão do homem se aprofunda, as duas imensidões se tocam, se confundem” (BACHELARD, 1993, p. 207).

O poder aéreo tem a dinâmica triunfante da ascensão, dos desejos de voo, do desejo de crescer, quer dizer, é a substância primordial da vontade de liberdade, a sua outra face apresenta-se pela imagem da queda. Em outras palavras, pode-se dizer que a dimensão simbólica do ar volta-se às questões referentes à fuga diante do tempo ou à vitória sobre o destino; isto é, move-se pela expressão filosófica em sua luta contra as trevas, a queda, a animalidade.

Prestar atenção aos sinais do tempo tem implicação dramática, atualizar essas reflexões significa tecer redes de relações entre o emocional, o sensível e o estético; é pelo regime diurno que essas distensões perceptivas opressivas são inventariadas e afrontadas através da palavra em movimento que evoca abstrações: “há imagens literárias que nos engajam em reflexões indefinidas, silenciosas. Percebemos então que na própria imagem se incorpora um silêncio em profundidade” (BACHELARD, 2001, p. 259).

Portanto, em verso ou prosa, a imensa paisagem estimula a pronúncia da profundidade interior do homem. Ocorre um estado de devaneio que tem poder iluminador: “existe um devaneio do olhar

vivo, devaneio que se anima num orgulho de ver, de ver claro, de ver bem, de ver longe, e esse orgulho de visão é talvez mais acessível ao poeta que ao pintor: o pintor deve pintar essa visão mais elevada, o poeta se limita a proclamá-la” (BACHELARD, 1988, p. 176). Mas o que dizer do poeta que colore com as palavras como Murilo Mendes?

Com ele a denominação plástica ganha ocorrência fundamental: “como marcada pela atenção à visualidade, ao físico, ao concreto, ao espaço, e assim por diante, são modos assemelhados de aproximação a uma questão diversificada em sua realização” (GUIMARÃES, 1993, p. 63), possibilitando também pensar sobre as virtualidades do real instruídas pelas figuras sensíveis da alteridade:

O TEMPLO DE SEGESTA

*Porque severo e nu, desdenhas o supérfluo,
Porque o vento e os pássaros intocados te escolhem,
Sustentas a solidão, manténs o espaço
Que o homem bárbaro constrange.
Em torno de tuas colunas
O azul do céu livre gravita.*

*Que música nos vem do número e da paz,
Que música nos vem do espaço organizado.
Propício ao ritmo é o deus do número,
E pela sequência do ritmo
A unidade do tempo se reconstrói.*

*A Segesta com amor e lucidez eu vim
Colher o que a morte não selou,
Sondando o oráculo que és tu mesmo,
Tuas linhas de força e calma pedra.*

*O espírito em diagonal te aceita
Para romper a angústia das origens:
Na luz afiada de Segesta
Forma e solidão se ajustam.
(MENDES, 1997, p. 566).*

É possível conceber o destino do homem cifrado numa imagem porque no poema ocorre o movimento cíclico de ascensão e queda, descobre-se o estágio que foi elemento expressivo da história da Sicília e que, agora, o ciclo da destruição tornou emblemático, porém ampliado. O sujeito poético mostra-se reflexivo, empenhado em reler a “angústia das origens”, ao mesmo tempo em que faz aparecer a representação do tempo em seu caráter dialógico vinculado ao jogo de intersignificações dirigido às expectativas para o futuro e para o passado. A partir do espaço da ilha siciliana, misto de aridez e lugar de intimidade, imensidão do mar e fluido aéreo, assim como força imaginativa da energia ígnea suscitada pelo Sol, projeta-se num diagrama poético, prova ou suposição capaz de afastar do corrosivo esquecimento a dimensão do agir e a dimensão do padecer desses Outros que partilharam o lugar. A cálida intimidade terrestre, silente oráculo guardado na pedra, transmite evidências das gerações anteriores, faz o passado escapar às cronologias, mas também adiciona a reinterpretação desses conteúdos carregados de sentido. As colunas são alusivas à civilização greco-latina do sul da Itália, são o “rastros” deixado pela forma, já a música do número e da paz, do espaço organizado pelo ritmo e pelo deus número, é a tradição transmitida e recebida, ambas em profunda afinidade: “se a tradicionalidade constitui a dimensão passada do espaço da experiência, é no presente que esse espaço é reunido e pode ampliar-se ou encolher-se” (RICOUER, 1997, p. 391).

Murilo Mendes imprime seu caráter, vigilante e fascinado, traduz o tempo físico e transmite senhas para a decifração desse maravilhoso espetáculo da vida. No espaço monumental da Sicília, onde a glória de antigas culturas inscreveu seu nome, o orgulho fértil e o tom áspero encontram-se com a pesada rocha e com o ígneo enxofre:

CANÇÃO DE TÉRMINI IMERESE

*A Términi Imerese eu vim,
De Términi Imerese eu vou.
Pesquise a forma no caos,
Pesquise o núcleo do som.*

*Ó pedra siciliana,
Enxofre, mar de cobalto;
Sondei a força concreta
Dos elementos, do deus.*

*Mas quem, o sol desvendando,
À terra me comunica?
Sem o filtro da morte quem
Me faz absorver o azul?*

*A Términi Imerese eu vim,
De Términi Imerese eu vou.
Transformei-me à minha imagem,
E o mesmo oráculo sou.
(MENDES, 1997, p. 568).*

Diante da matéria surge a revelação da vontade de agir, espécie de onirismo ativo unindo imaginação e vontade num mundo onde a beleza e a morte são limítrofes; a força humana em lugares, como a ilha siciliana, tem emergências, porque as substâncias do sol, do mar de cobalto, do azul e da pedra dirigem energias, reclamam a

transposição da imensidão. Para durar, é preciso agir, e imaginar que os elementos segredam lucidez ou derrotas.

No mesmo instante em que aparecem imagens de beleza, a função do elemento enxofre no poema traz a propriedade da ação transmutadora, princípio gerador masculino correspondente ao fogo, neste caso, aquele que em sua força esterilizante espalhará na terra o aspecto infernal: “para os alquimistas, o enxofre estava para o corpo como o sol está para o universo, o ouro, a luz, a cor amarela, interpretadas no sentido infernal de seu símbolo, denotam o egoísmo orgulhoso que só busca a sabedoria em si mesmo, que se torna a sua própria divindade, seu princípio e seu fim” (CHEVALIER & GHEERBRANT, 1997, p. 374). E, ainda, por sua própria força que a maneira de viver nessa paisagem, suscitada pelo abismo rochoso, pela presença ameaçadora da força invencível do enxofre ígneo, que o ventre da terra torna-se opressivo; o sujeito lírico filtra os limites da matéria e absorve a solidez íntima que o lugar lhe confere, transforma sua imagem: “na paisagem dinamizada pela pedra dura, pela rocha de basalto ou de granito, um rugido negro cava o abismo. O rochedo grita” (BACHELARD, 2001, p. 160); e, entre o rochedo e as águas, imagens de profundidade induzem à procura do oráculo, espelho, sutileza interior, profundidade legendária, verdadeiro regresso à mãe. Há uma busca por todos os enigmas humanos, devaneio de natureza dinâmica noturna, ida e volta para pesquisar a “forma do caos” e o “núcleo do som”: “assim uma espécie de onirismo panorâmico responde à contemplação da paisagem, cuja profundidade e extensão parecem chamar os sonhos do ilimitado” (2001, p. 301), passagem que amplia as forças íntimas.

Considerações finais

O vocabulário no projeto estético de Murilo Mendes instaura sentidos de intenso conteúdo existencial, sugere traços, reencontro com a inefável beleza da vida: “o símbolo é, como alegoria, recondução do sensível, do figurado ao significado, mas é também, pela própria natureza do significado inacessível, *epifania*, isto é, aparição, através do e no significante, do indizível” (DURAND, 1993, p. 11).

Murilo em inúmeras viagens alimentou-se de palavras e de silêncios que os encontros da identidade com a alteridade permitiram. A partir dessas circunstâncias, organizou a narrativa na estrutura não linear, lições importantes de uma materialidade artística que tem alcance contextual: “homem de tantos relacionamentos e de experiência intelectual ilimitada, Murilo Mendes não se recusa a desdenhar o séc. XX (incapaz, a seu ver, de construir grandes praças) e a lamentar o processo de banalização da cultura a que a automação e o espírito burguês levaram a civilização contemporânea” (LUCAS, 2001, p. 6).

Compelido ao trabalho literário, o autor admite o entrecruzamento entre os vários planos, realidade e sonho, vivido e imaginário, passado e presente. O autor baseia a sua poesia na sensação e na verdadeira força operante dos desdobramentos, e da pluralidade da construção da consciência de si. Murilo Mendes circunscrito na modernidade, e no diálogo com a alteridade, convive com o inexorável racionalismo, mas valoriza os sentidos e as imagens, funde seu projeto poético no prazer sensorial, intelectual e estético. A liberdade enfim alcança a universalidade.

Ele confirma a sua recusa de falar da realidade nos limites de uma interpretação exclusiva. Para o autor, a anulação do tempo objetivo torna possível a coexistência de vários sistemas literários, por isso defendeu que os mesmos estão marcados pela pluralidade e pela descontinuidade essenciais.

O compromisso do autor com esta atitude encontra na escrita transtextual a descrição da rede de alteridades que o ajudou a elaborar sua obra, porque refundiu os dados do passado reconstruindo-os no presente com outra função, admitiu a ampla influência de pintores, músicos, poetas, cineastas como patrimônio interpretativo, fontes de sentidos que haveriam de estimular a forma, o conteúdo e a expressão de Murilo Mendes, atualizando-o permanentemente. Para nós, leitores de Murilo, puro deleite!

Referências

AMOROSO, Maria Betânia. *A paixão pelo real: Pasolini e a crítica literária*. São Paulo: Edusp, 1997. (Ensaio da Cultura: 11).

ARAÚJO, Laís Corrêa. *Murilo Mendes*. Petrópolis, RJ: Vozes, 1972.

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

_____. *A dialética da duração*. Trad. Marcelo Coelho. São Paulo: Ática, 1988a.

_____. *A poética do devaneio*. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 1988b.

_____. *A poética do espaço*. Trad. Antonio de Pádua Danesi; revisão de tradução Rosemary Costhek Abílio. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

_____. *A psicanálise do fogo*. 2. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 1999.

_____. *A terra e os devaneios do repouso: ensaio sobre as imagens da intimidade*. 2. ed. Trad. Paulo Neves. São Paulo: Martins Fontes, 2003.

_____. *A terra e os devaneios da vontade: ensaio sobre a imaginação da forças*. 2. ed. Trad. Maria Ermantina Galvão. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O ar e os sonhos: ensaio sobre a imaginação do movimento*. 2. ed. Trad. Antonio de Pádua Danesi. São Paulo: Martins Fontes, 2001.

_____. *O novo espírito científico*. Seleção de textos de José Américo Motta Pessanha; traduções de Joaquim José Moura Ramos [et. al.]. São Paulo: Abril Cultural, 1978.

BHABHA, Homi K. *O local da cultura*. 1ª reimpressão. Trad. Myriam Ávila, Eliana L.L. Reis, Gláucia R. Gonçalves. Belo Horizonte: Editora da UFMG, 2001.

CHEVALIER, Jean e GHEERBRANT, Alain (orgs.). *Dicionário de símbolos*. 11. ed. Coord. Carlos Sussekind; trad. Vera da Costa e Silva. Rio de Janeiro: José Olympio, 1997.

DURAND, Gilbert. *Campos do Imaginário*. Lisboa: Instituto Piaget, 1998.

_____. *O imaginário: ensaio acerca das ciências e da filosofia da imagem*. 2. ed. Trad. René Eve Levié. Rio de Janeiro: Difel, 2001b.

_____. *As estruturas antropológicas do imaginário: introdução à arquetipologia geral*. Trad. Hélder Godinho. São Paulo: Martins Fontes, 2001a.

_____. *A Imaginação simbólica*. Trad. Carlos Aboim de Brito. Lisboa: Edições 70, 1995.

_____. *A fé do sapateiro*. Trad. Sérgio Bath. Brasília: Editora Universidade de Brasília, 1995.

ELIADE, Mircea. *Imagens e símbolos: ensaios sobre o simbolismo mágico-religioso*. Prefácio de Georges Dumézil; trad. Sonia Cristina Tamer. São Paulo: Martins Fontes, 1991.

_____. *O sagrado e o profano: a essência das religiões*. Trad. Rogério Fernandes. São Paulo: Martins Fontes, 1992.

FRIAS, Joana Matos. *O erro de Hamlet: poesia e dialética em Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: 7 letras; Juiz de Fora; Centro de Estudos Murilo Mendes-UFJF, 2002.

GARCEZ, Cecília de Macedo. *Destecendo os fios da memória: a escrita memorialística de Murilo Mendes entre o tempo pretérito e o tempo presente*. Dissertação de Mestrado. UFJF, 2000.

GUIMARÃES, Julio Castañón. Em torno de Tempo Espanhol. MELLO, Ana Maria Lisboa de (org.). *Cecília Meireles & Murilo Mendes*. Porto Alegre: Uniprom, 2002.

_____. *Territórios/conjunções: poesia e prosa críticas de Murilo Mendes*. Rio de Janeiro: Imago Ed., 1993.

LUCAS, Fábio. *Na época do transistor*. Revista *Murilomundo*: um passeio pela obra do poeta Murilo Mendes no ano do centenário de seu nascimento. Suplemento literário especial, Belo Horizonte, jul. 2001.

MELLO, Ana Maria Lisboa de. Vanguardas e pós-vanguardas na poesia brasileira: do concretismo à poesia marginal. In: *Ciências e Letras*, n. 7 1986. (Revista da Faculdade Porto-Alegrense de Educação, Ciências e Letras).

_____. *Poesia e imaginário*. Porto Alegre: EDIPUCRS, 2002.

MENDES, Murilo. *Poesia Completa e Prosa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1997.4v. (1.784 p.). – (Biblioteca Luso-brasileira. Série brasileira).

_____. *Transistor: antologia de prosa*. Seleção do Autor e de Saudade Cortesão Mendes. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1980.

MERQUIOR, José Guilherme. *O fantasma romântico e outros ensaios*. Rio de Janeiro: Vozes, 1980.

MORICONI, Ítalo. Murilo Mendes e o cânone. RIBEIRO, Gilvan Procópio e PINHO, José Alberto (orgs.) *Murilo Mendes: o visionário*. Juiz de Fora: Editora da UFJF, 1997. (Ideias).

NORA, Pierre. *Entre memória e história. A problemática dos lugares*. Trad. Yara Aun Khoury. In: *Proj. História*, São Paulo, n. 10, dez 1993.

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

PEREIRA, Maria Luiza Scher. *Tempos de Murilo – II Visita ao acervo do poeta: as obras e as margens*. Revista de estudos literários *Ipotesi*. Juiz de Fora, v. 6, n.1, págs. 11-18, jan./jun. 2002.

PICCHIO, Luciana Stegagno. *A Itália de Murilo*. Revista *Poesia Sempre*. Rio de Janeiro. n. 14, agosto 2001.

PIZARRO, Ana (org.). *América Latina: palavra, literatura e cultura*. Vol. 3. São Paulo: Memorial, 1993-1995.

RICOUER, Paul. *Tempo e narrativa*. Tomo III. Trad. Constança Marcondes César. Campinas, SP: Papyrus, 1997.

_____. *Interpretação e ideologias*. Organização, tradução e apresentação de Hilton Japiassu. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1988.

Bricolagem e processo de invenção literária: o signo na sua relutância icônico/verbal

Bricolage and process of literary invention: the sign in its iconic / verbal reluctance

Aguinaldo José Gonçalves

PUC-Goiás/ UNESP
agnus.fenix@gmail.com

RESUMO: O texto discute a relevância da abordagem semiótico-discursiva para os estudos do discurso literário e do discurso plástico. Para isso algumas obras são analisadas, tais como: “O elefante” de Carlos Drummond e Andrade, e “Uns inhos engenheiros” de João Guimarães Rosa. O aspecto mais destacado do estudo consiste na visão teórica de bricolagem como recurso fundamental para a composição do trabalho de arte. Desenvolvemos essa teoria tendo como ponto de investigação a obra *Figures* de Gérard Genette. Outros teóricos foram utilizados e um dos mais importantes foi Jean-Claude Coquet para as abordagens da semiótica literária.

Palavras-chave: Bricolagem. Poética. Metáfora. Semiótica. Signo.

ABSTRACT: The paper discusses the relevance of semiotic- discursive approach to the study of literary discourse and artistic discourse. For that some works are analyzed, such as: “O elefante” of Carlos Drummond Andrade, and “Uns inhos engenheiros” de João Guimarães Rosa. The most prominent aspect of the study is the theoretical view of *bricolage* as a fundamental resource for the composition of the artwork. We developed this theory having as research central in mage the work of Gérard Genette, *Figures*. Other theorists were used and one of the most important was Jean-Claude Coquet for the approaches about literary semiotics.

Keywords: *Bricolage*. Poetics. Metaphor. Semiotics. Sign.

O signo e as questões que o envolvem conduzem às implicações intersemióticas das mais variadas vertentes críticas. O que deve ser

considerado relevante é a competência semiótica de ampliação dos limites do signo em manifestações poéticas e estéticas determinantes para a projeção do trabalho inventivo. Ao dizer isso, temos de levar em conta os vários sistemas ou os sistemas plurais de articulação da linguagem em suas nuances expressivas.

De uma fotografia analógica para uma pintura acadêmica e de uma pintura acadêmica para uma pintura não figurativa de Paul Klee (1979) ou Wassily Kandinsky (1981) temos uma gradação de expansividade do signo icônico que transforma, consideravelmente, a potencialidade do signo. No caso do poema ou do discurso poético de intensividade relevante, o mesmo procedimento ocorre. Entretanto, dada a natureza do signo linguístico possuidor de uma necessária relação entre significante e significado ou entre expressão e conteúdo, as dimensões de expansividade do signo passam por processos de plasmação da forma para a constituição do signo poético. Este pode atingir gamas de higienização dos resíduos semânticos do mundo em detrimento de sua limpeza na passagem da língua um para a dois, dentro do processo de *realização* que se coloca entre a instância um (*composição*) e a instância três (*modulação*).

Ao atingir uma intensividade elevada, no processo de depuração do signo verbal, o discurso poético aponta para o que poderia ser chamado de *signo complexo*. Nessa instância de formulação, tal processo possibilita uma elevação e enlevação do signo verbal a uma condição de signo icônico na condição diagramática. O discurso poético de excelência faz “ver”, não no sentido referencial e analógico do termo, mas no diagramático e abstrato. Para que isso seja possível, o signo não pode resistir à construção de um objeto poético, mas os estilhaços de signo devem

conduzir a esse objeto. A isso, a essa construção semissimbólica do objeto, podemos denominar, valendo-me de uma expressão de Gérard Genette, de processo de bricolagem.

Passemos, então, a discutir um aspecto determinante no processo de invenção literária e reinvenção do signo. Referimo-nos ao procedimento da bricolagem, de extrema necessidade para que o mundo seja reinventado via linguagem e de resultados efetivos para a elaboração das grandes obras. Gérard Genette (1972) em *Figures* afirma que um dos escolhos da análise temática consiste na dificuldade que ela encontra, muitas vezes, em distinguir a parte que cabe à singularidade irreduzível de uma individualidade criadora, da que pertence mais amplamente ao gosto, à sensibilidade, à ideologia de uma época ou, mais abertamente ainda, às convenções e às tradições permanentes de um gênero ou de uma forma literária.

Um dos momentos iluminados do pensamento crítico se deve a Gérard Genette e se situa no capítulo “Estruturalismo e Crítica Literária”. Trata-se dos procedimentos associativos a respeito da relação entre o pensamento mítico de Claude Lévi-Strauss e o processo de bricolagem intelectual. O que nos moverá nesta reflexão é a transposição das relações entre criação e crítica (engenharia e bricolagem) para o movimento reverso do procedimento de criação e crítica. Indo adiante nessas relações residuais entre “sucatas da experiência” e criação poética, na segunda parte do mesmo capítulo, Genette faz evoluir seu pensamento para questões fundamentais do verso e de sua função no interior do poema.

O ELEFANTE (fragmento)

*Fabrico um elefante
de meus poucos recursos.*

*Um tanto de madeira
tirado a velhos móveis
talvez lhe dê apoio.
E o encho de algodão,
de paina, de doçura.
A cola vai fixar
suas orelhas pensas.
A tromba se enovela,
é a parte mais feliz
de sua arquitetura.
Mas há também as presas,
dessa matéria pura
que não sei figurar.
Tão alva essa riqueza
a espojar-se nos circos
sem perda ou corrupção.
E há por fim os olhos,
onde se deposita
a parte do elefante
mais fluida e permanente,
alheia a toda fraude.
Eis o meu pobre elefante
pronto para sair
à procura de amigos
num mundo enfastiado
que já não crê em bichos
e duvida das coisas.
Ei-lo, massa imponente
e frágil, que se abana
e move lentamente
a pele costurada
onde há flores de pano
e nuvens, alusões
a um mundo mais poético
onde o amor reagrupa
as formas naturais.
(DRUMMOND, 1974).*

Nesse alegórico texto de *A Rosa do Povo* o poema é representado pelo “elefante”, objeto construído pelo processo de bricolagem. Por uma questão de economia e de pertinência para o assunto tratado. As três estrofes alegorizam a relação entre o poeta e o meio expressivo de que se vale para construí-lo e torná-lo pronto para entrar em comunicação com o mundo. Trata-se de um poema belíssimo em que o caráter *artesanal* do processo se manifesta. O processo de bricolagem é descrito com perfeição e chega a ser didático: “fabrigo um elefante / de meus poucos recursos. / Um tanto de madeira / tirado a velhos móveis”. Construir um objeto novo valendo-se do que se tem às mãos. Esse é o princípio. E valendo-se de elementos antitéticos (madeira X algodão), este objeto consistente e ao mesmo tempo frágil; esse objeto que revela seu avesso e, se quiser, sua inconsistência X durabilidade, como sói ocorrer com o poema.

Valendo-nos de uma pequena digressão da linha em que trilhávamos o caminho principal da moderna poesia brasileira, vamos dar uma entrada numa estrada secundária que não prejudicará nosso percurso. A propósito, este texto não tem como escopo parar em certas ilhas ou em certos redutos, mas refletir de modo geral sobre os pontos a que nos propusemos discutir. Essa questão da bricolagem, tão cara ao processo de construção da obra literária, é exemplar no exercício inventivo de João Guimarães Rosa. Essas ideias foram publicadas anteriormente num pequeno ensaio para a *Revista USP* por ocasião dos 30 anos de morte do escritor mineiro a convite daquela Revista que muito me honrou.

As razões creio prescindirem de uma explicitação, sobretudo para o público brasileiro que tanto se orgulha do universo literário criado pelo escritor mineiro. A missão crítica deve ter como meta,

sempre que possível, a tentativa de dar certa voz ao objeto com que lida, para que esse objeto possa transitar com maior intensidade entre as pessoas que nele buscam melhor compreensão, primeiro dos sinais que o formam, depois daqueles que constituem o seu próprio universo interior. A literatura consiste nessa intrincada composição de hieróglifos de cuja articulação emanam sentidos essenciais que tendem a mobilizar nossos juízos indo ao encontro do que temos de mais preservado. Entretanto, esse discurso não tem como objetivo desenvolver nenhuma grande descoberta. Ele pretende apenas homenagear um estilo que conseguiu ir mais além de uma obsessão individual e atingir com sua intensidade a visão de todos nós, leitores de Guimarães Rosa. Assim, coloco-me nesse discurso mais como leitor e menos como crítico, nele transmitindo minha simples visão. Nada espero dele a não ser a sua confessional posição. Se com isso conseguir deitar alguma voz a esse estilo, muito bem. Se não, terá valido como o registro de meu posicionamento frente a ele.

Torna-se completamente impossível, para um aficionado nas artes e na literatura, refletir sobre o processo composicional de João Guimarães Rosa sem tentar encontrar a chave do mistério do inaudível que ele mantém resguardada em cada gesto de linguagem. Todas as teorias, todos os modelos fornecidos pelas ciências da linguagem parecem se tornar procedimentos racionais que permanecem numa antessala do espaço que ele fabrica e que consegue nos demover do que se poderia denominar simulacro do real e nos obriga a conviver, mesmo que em forma de impressão, com a dimensão mítica, primordial que parece, por caminhos os mais tortuosos, dar-nos a consciência de uma dimensão mística.

Nesse sentido, tentar esboçar um discurso que consiga tangenciar o universo engendrado por esse escritor, significa refletir

sobre poesia, ou melhor, a eficácia da linguagem em estado de poesia, independente da forma escolhida para que se manifeste. Digo isso porque esse foi o legado que nos deixou o autor de *Grande Sertão: Veredas*. Sua obra, toda a sua obra, consiste numa permanente remissão para a esfera prismática da linguagem poética, construída sem se valer da forma convencional do verso, mas determinada por um ritmo crespo, composto de pequenos garranchos, ou de ramos secos, que se enviesam e se emaranham em cada tentativa de fluência, ficando ali, em cada ponto de seus contornos, matizados pelo próximo nó entre ramagens que apenas são possíveis se se tem a linha como base.

A “frase” de Guimarães Rosa esconde em si o verso e a prosa, não sendo assim nenhum dos dois para se transformar na ferrugem da retórica e, ao mesmo tempo, na temperatura máxima de um procedimento alquímico sobre metais de várias naturezas. Por isso, falar de seu estilo ou de sua “frase fundamental” é falar da frase mínima da poesia, no sentido mais estrito do termo, que resvala alguma coisa que antecede os princípios fundamentais da língua, dadas a intensidade e complexidade com que se foi além. Mas também é falar da frase mínima da prosa, uma espécie de núcleo actancial, como se fosse o gesto primordial que impulsiona o sujeito à ação pendular, por meio do qual passa a existente. Entre uma coisa e outra mantém-se o quase, condição entreposta e pendular que atuam como eternidade mítica de uma realidade vertical do ser humano. Essa “frase especial” se constrói por uma elevação muito alta dos componentes linguísticos motivados em cada elemento mínimo por procedimentos estilísticos que promovem, desde o primeiro balbucio sonoro, o que prefiro denominar de onomatopeia metafórica, em que se compõem gestos icônicos por excelência.

A palavra, quase gesto, fica sempre engastada em forma de imagem e se apresenta sempre como nó que apenas se desmancha se entra em sintonia com os universos recônditos de quem a recebe ou que com ela se inteire. Se compreendemos a poesia lírica como linguagem em alto grau de eficácia, como sendo uma forma de arte especial da palavra, podemos compreender o texto de Guimarães Rosa como lirismo em alta tensão, com seu aspecto próprio, qual seja, uma engenhosidade mimética da própria forma horizontal e contínua da linguagem da prosa; uma fabricação tendo como matéria-prima o signo verbal e suas potencialidades constitutivas capazes de gerar um objeto estranho e fascinante que resguarda da sua função primeira, apenas o simulacro.

Contudo, averiguando bem, o melhor caminho para se conseguir aproximar desse fascinante objeto feito de palavras, mas que consegue transcender a elas por meio de procedimentos singulares é buscar, na própria conceituação, seus dois atributos básicos, qual seja, sua contenção e sua *contensão* e esses dois atributos enformam o discurso de G. Rosa em quase todas as suas manifestações. Como diz Paul Valéry (1983), no sentido vago do termo, todo mundo é capaz de poesia, aqui compreendido como a captação de estados de sensibilidade para certas impressões, emoções de origem exterior ou interior ao sujeito. Entretanto, ainda diz o grande poeta e ensaísta francês, entre a emoção e sua expressão existe uma grande distância, ou até mesmo um abismo.

A poesia consiste no engendramento de um ritmo que se enforma como se delineasse estados de sensibilidade e não exprimisse um estado particular. Para isso entendemos que haja necessidade, no mínimo, de uma habilidade do gênio criador de pelo menos observar com profundidade o mundo ou os pequenos mundos

que trazem em seu espaço os átomos que podem ser desagregados ao ponto de gerarem outras relações com outros espaços. São eles que nos instigam à apreensão de novos estados ou daqueles que dormitavam em nosso espaço interior. Esses estados no universo de Guimarães Rosa nos conduzem a dimensões que não conseguimos deslindar, que ficam ali dentro de nós querendo evocar universos perdidos, mundos buscados pela atmosfera que povoa nosso sonho ou dimensões de nosso inconsciente, mesclando-se aos nossos sentimentos mais profundos, deixando-nos, assim, à mercê de uma condição, sem fala, uma vez que não conseguimos descrever. E tudo isso se dá por meio de um ritmo.

Esse ritmo se realiza plasmando uma forma que se mantém no interstício da semantização e da transracionalidade e, tantas vezes, é no transracional que finalmente o compreendemos. Mas essa compreensão é dada pelo ininteligível, pelo silêncio que os garranchos sonoros, matizados por fragmentos sêmicos nos invadem. Do mesmo modo que um poema lírico de alta tensão imagética necessita de um trabalho paciente e, muitas vezes, árduo, em que o artista consegue passar do estado imediato àquela expressão mais estudada e fundada sobre o conhecimento de nossos semelhantes e de sua maneira de reagir, o texto de Guimarães Rosa revela esse paciente trabalho e o eleva a um grau de manifestação realizado pela melhor poesia lírica. Melhor, portanto, é a não distinção, sobretudo hierárquica, dos gêneros, mas compreender tudo isso como a produção do texto artístico desse grande escritor, que é capaz de produzir, em estado extraordinário, determinados efeitos expressivos da linguagem que jamais seriam produzidos em estado ordinário.

Para Valéry (1983), dentre esses efeitos produzidos pela poesia existe um que é particularmente significativo e que pode ser chamado de efusão rítmica. Assim, ser poeta consiste na propriedade de se sentir produtor de ritmo. O ritmo pode, em muitos casos, representar uma espécie de categoria harmônica que precede a própria concretização verbal do poema. Mesmo essa concretização pode se iniciar por meio de rudimentos sonoros, alguns signos, uma sintaxe fragmentariamente emergente, tudo isso se articulando de modo a concluir a totalidade poética. Pode-se ainda falar com base em Valéry de certo dispositivo rítmico que atua como elemento revelador que vai, pouco a pouco, buscando, ou encontrando, ou fazendo emergir determinados elementos verbais capazes de confluir para significações nem sempre esperadas, mas que munidas ou conformadas ao ritmo comporão o conjunto da composição que de maneira alguma pode perder a natureza rítmica inicial.

Tenho particularmente a impressão de que o desenho de um poema, sua conformação orgânica representa sempre o desenho ou o delineio de um estado arquetípico do humano em algum recorte combinatório de suas vicissitudes espirituais. E seria essa conformidade que denominamos rítmica, pois é como se ela denunciasse os movimentos mais internos, mais abstratos, que nem sempre corresponderiam às mesmas pegadas do sujeito individual, alterando a trajetória de um para outro indivíduo num ou noutro tempo de sua existência ou de sua disponibilidade sensível (penso “sensível” no sentido kantiano). Exatamente por isso que se fala da circularidade do poema, de seus componentes de repetição conformadores da imagem.

A imagem do poema ou o poema como imagem concentra todos os filamentos necessários para que se opere a viagem do interlocutor.

É a porta por onde se entra para o início de uma navegação mítica que de maneira alguma pode ser substituída por outra. A outra tem trajetória própria que conduzirá ao mesmo outro ponto sem que se possa precisar a rota. Essa natureza singular do poema tem sua origem em fundamentos de sua constituição nem sempre bem definida pelos tratados de poética. O ponto de partida para que possa adentrar a esfera do poema ou de qualquer objeto de investigação crítica reside na busca de compreensão de sua natureza, na busca de compreensão do referido objeto. Para Jean-Claude Coquet (1984) as relações que ocorrem no interior do objeto poético não correspondem a um dado imediato. Evidentemente, esse pensamento de Coquet, com o qual compartilho, vem apontar para a necessidade de se perscrutar o objeto literário de modo a perceber e compreender alguns passos gerados pelo texto que possam nos conduzir às tais relações de sentido. O conhecimento do analista vai favorecer que se apreendam as correspondências de camadas geradoras do objeto.

As tentativas da semiótica francesa ou da retórica geral contemporânea em determinar uma gramática específica da poesia pode favorecer o reconhecimento de procedimentos genéricos que constituem os elementos macroestruturais dessa forma de linguagem, mas cremos ser inviável uma gramática que possa dar conta dos elementos microestruturais, pois são eles que constituem o que se poderia denominar de fenômeno construtivo responsável pelo desenho singular a que aludimos. É certo que a poesia consiste numa arte verbal e que sua base estrutural é linguística. Entretanto, cremos que sua realização se dá numa outra ordem de coisas, numa esfera da subtração linguística e não na sua conformidade. Para Louis Hjelmslev (1977), um signo é uma entidade gerada pela conexão entre uma expressão e um conteúdo. Essa definição tem por

base a funcionalidade do signo. Dentro dessa ideia, diz o linguista dinamarquês que, na verdade, deve-se falar da função do signo colocada entre duas entidades, uma expressão e um conteúdo. Há solidariedade entre a função de signo e seus dois fúntivos, a expressão e o conteúdo. Jamais haverá uma função de signo sem a presença simultânea desses dois fúntivos. Uma expressão e seu conteúdo, ou um conteúdo e sua expressão, jamais aparecerão juntos sem que esteja presente entre eles a função de signo. Expressão e conteúdo se pressupõem necessariamente.

Uma expressão só é expressão em virtude de que é expressão para um conteúdo, e um conteúdo só é conteúdo em virtude de que é conteúdo para uma expressão [substância do conteúdo = o pensamento; substância da expressão = cadeia de sons]. A substância depende da forma até o ponto de viver, exclusivamente, a causa dela e não pode em nenhum sentido dizer-se que tenha existência independente. Sentido, para Hjelmslev, é a denominação dada ao princípio comum a todas as línguas, apesar de suas diferenças. Não compreendo a diferença a ser estabelecida, para ele, entre substância do conteúdo (pensamento) e sentido (pensamento mesmo). Em cada uma das línguas consideradas terá de se analisar de modo diferente, fato esse que só pode ser interpretado como indicativo de que o sentido foi ordenado, articulado, conformado de modo distinto nas línguas distintas. Sentido informe se conforma em línguas distintas. O sentido continua sendo, em cada caso, a substância de uma nova forma, e não tem existência possível se não for sendo substância de uma forma ou de outra.

Parece-nos, agora, ter ficado clara a relação entre sentido e substância, isto é, não significa a mesma coisa, mas uma espécie de correspondência semântica. Reconhecemos, portanto, no conteúdo

linguístico, no seu processo uma forma específica, a forma do conteúdo que é independente do sentido e mantém uma relação arbitrária com o mesmo, e que lhe dá forma em uma substância do conteúdo. Tudo isso ocorre em correspondência com a da expressão. O signo é, pois – por paradoxal que pareça –, signo de substância do conteúdo e da expressão. Neste sentido, é que se pode dizer que o signo é signo de algo. A partir dessas ricas considerações de Hjelmslev, inicia-se um movimento dentro de nosso juízo a respeito da conotação, sobretudo na linguagem poética. Entretanto, o que nos põe a pena na mão não é a questão da linguagem poética por ela mesma, mas pelo que esta forma de expressão é capaz de ditar, não se incomodando com as categorizações ou as tentativas de divisões entre gêneros.

Os gêneros são delineamentos do homem nas suas mais dinâmicas formas de sentir e de tentar ser. Por determinações que fogem a nossas capacidades operacionais de busca, a expressão artística se realiza dentro do que poderíamos denominar de visão, bem mais que as técnicas que fazem materializar um objeto dito literário. Essa profusão de gêneros talvez seja o maior legado, deixado pelo grande escritor. Nesses trinta anos de sua morte, assiste-se a uma tendência cada vez maior da própria literatura e, conseqüentemente, das várias vertentes críticas em se tentar compreender mais que as diferenças e as semelhanças entre a chamada prosa literária e a poesia.

É claro que essa preocupação é antiga, mas também que, ao menos no Brasil, ela se acentuou muito, depois que os textos de Guimarães vieram à luz. O seu processo composicional aponta para si mesmo, recobrando o que lhe é de direito: determinação do espaço da linguagem. É nesse espaço, na fricção de suas figuras e de sua

modulação que se instauram os sentidos, utilizado aqui, estritamente, no sentido empreendido por Hjelmslev e que levou tradutores de várias línguas a tentar apreendê-lo, por meio das formas de expressão que se conectam às de conteúdo de seus idiomas.

Aludirei, neste pequeno texto-homenagem, a uma pequena invenção de Rosa que, ao menos dentro de nossos limites de apreensão de seus recursos, consideramos o mais bem realizado. Afirmamos isso com certa disponibilidade de espírito sem o qual recairíamos nos grandes textos, nos extensos textos de Guimarães Rosa, todos eles sobejamente estudados, sob o ponto de vista da macroestrutura. Um dia, um professor universitário, ao falar de sua tese de doutorado, disse-me que lidava com grandes estruturas literárias em detrimento de “tijolinhos” literários que, segundo ele, eram minhas preocupações.

Pois bem, ao realizar essa simples homenagem ao grande artista, a mais um tijolinho e mais ainda àquele que considero a sua preciosidade maior, à pérola, para lembrar uma expressão de Roger Shattuck (1984) referindo-se a certos procedimentos de Marcel Proust (1970), que, uma vez apreendido, apreendeu-se à porção mágica do estilo desse escritor. Sou munido, portanto, nessas palavras, por um dos menores textos da obra maior, denominado “Uns Inhos Engenheiros”. Este título, o menor do mundo, munido de finíssimas agulhas, ínfimas, com linhas também finas, que parecem precisar de estereoscópio para que se possa tecer o alto relevo das imagens, plasmadas num baixo relevo que em si é um tecido, o ninho, esse artefato, extensão do humano, outra forma de origem, renascente, útero do existente, querendo o retorno, no eixo entre o fora e dentro, o ninho:

Onde eu estava ali era um quieto. O ameno âmbito, lugar entre-as-guerras e invasto territorinho, fundo de chácara. Várias árvores. A manhã se-a-si bela: alvoradas aves. O ar andava, terso, fresco. O céu – uma blusa. Uma árvore disse quantas flores, outra respondeu dois pássaros. Esses, limpos. Tão lindos, meigos, quê? Sozinhos adeuses. E eram o amor em sua forma aérea. Juntos voaram, às alamedas frutíferas, voam com uniões e discrepâncias. Indo que mais iam, voltavam. O mundo é todo encantado. Instante estive lá, por um evo, atento apenas ao auspício (ROSA, 1984).

É assim, na cobertura de que todos precisamos e que, aos nossos olhos, já é ditada pela natureza, no conforto e consolo que envolve nossos ombros e nosso coração que o texto se inicia para construir a teia do amor aéreo, figurativizada por dois pássaros que voam com uniões e discrepâncias nesse triste encanto de mundo em que o céu é uma blusa. Estrutura mínima: dois pássaros construindo seu ninho. Estrutura temática média: dois pássaros metaforizando a construção, a materialização do amor. Estrutura complexa: a construção da teia abstrata transcendente e ao mesmo tempo primordial, retida no som e na sintaxe, na morfossintaxe, no léxico, nas figuras ou semi-símbolos, nos resíduos sonoros que amalgamados uns aos outros se instauram aquém ou além dos fonemas, aquém ou além da dupla articulação humana, e só assim consegue resgatar o primado do ser, o ser em si do sentimento que mais faz do homem ser homem, bem distante da racionalidade, nessa força e nessa forma instintiva, primeira e única de ser do amor.

Como em círculos concêntricos as gamas de sentidos vão-se inter-relacionando, numa gradação profusa dos ingredientes a partir dos quais se podem produzir os sentidos latentes ou fazê-los emergir da própria tessitura. Guimarães Rosa cria um objeto de arte valendo-

se do máximo de contenção da linguagem com o mínimo de matéria-prima. Parece preencher um recipiente muito pequeno com praticamente toda a gama de recursos expressivos da palavra, elevada ao grau máximo de seus limites. Escolhe como matéria-prima dois assanhaços no ato de construir seu ninho e, a partir dela, constrói o universo do amor, essa complexidade sintetizadora de todas as vicissitudes humanas.

Não é ao acaso que seleciona alguns tipos de pássaros que conjugados formam o discurso salpicado, passaredo, plenos de suas características próprias na composição do canto e do movimento delicado e intenso de seus passamentos, de suas manifestações mais puras: os assanhaços ou sanhaços que consistem [do tupi sa'i wa'su] designação de várias aves passeriformes, da família dos traupídeos, de coloração verde ou azul-acinzentada, e asas com enfeites variados. Alimentam-se, sobretudo, de frutas, sendo assíduos frequentadores de pomares e hortas, onde costumam causar danos de monta, o sabiá, o guaxe,

o tico-tico, a guarricha, as rolas: No entre mil, porém, este par valeria diferente, vê-se de outra espécie – de rara oscilabilidade e silfidez. Quê? Qual? Sei, num certo sonho, um deles já acudiu por “o apavoradinho”, ave Maria! e há quem lhes dê o apodo de Mariquinha Tece-Seda. São os que sim sós. Podem se imiscuir com o silêncio. O ao ato. A alma arbórea. A graça sem pausas. Amavio. São mais que existe o sol, mais a mim, de outrures. Aqui estamos dentro da amizade (ROSA, 1984).

É assim, depois de criar o quadro especial dos pássaros por meio de um chilreio metafórico em que a natureza começa a ter voz, dentro dessa atmosfera composicional, que o narrador elege o par de

rolas para adentrar a esfera da tarefa séria: o trabalho de construção do ninho. Evidentemente, na dimensão de consciência de João Guimarães Rosa, a fabricação do ninho consiste na metáfora discursiva de alto grau de elevação que se reporta ao próprio ato de construção do texto. Esse elemento de constituição tensiva entre a função poética e a função metalinguística da obra de arte verbal possui a maestria de produzir sentidos, de fornecer a possibilidade de nos tirar do primeiro nível de compreensão para nos remeter aos vários patamares de ambiguidade promovidos pelo texto. A materialização dos signos, sua potencialidade de iconização promove o atrativo maior do universo de palavras por ele articulado.

No caso desse texto, que nos vale como exemplo genuíno do que representa essa forma de linguagem, num determinado ponto que consideraríamos de excelência em todos os ingredientes concorrem para a fabricação do ninho artístico, assim se expressa o narrador:

O ninho – que erguem –; e nexil, pléxil, difícil. Já de segredo o começaram: com um bicadinho de barro, a lama mais doce, a mais terna. De barro, dos lados, à vária vez, ajuntam outros arrebigues. À muita fábrika, que se forma de ticos, estilhas, gravetos, em curtas proporções; e argueiros, crinas, cabelos, fibrilas de musgos, e hábeis ciscos, discernidas lãs, painas – por estofo. Com o travar, urdir, feltrar, enlaçar, entear, empastar, de sua simples saliva canora, e unir, com argúcia e gume, com – um atilho de amor, suas todas artes. Após, ao fim, na afofagem, forrá-lo com a própria única e algodoída penugem – do peito, a que é mais quente do coração. O ninho – que querem – é entre asas e altura. Como o pássaro voa trans abismos. A mais, num esperanceio: o grácil, o sutil, o pênsil (ROSA, 1984).

Eis o fenômeno da criação. O movimento perfeito do processo e o modo de sua produção. Suas especificações e seus segredos. Todos revelados e ao mesmo tempo resguardados no corpo do signo transmutado, decifrado e elevado à condição de sopro como se tudo tivesse sido estabelecido desde o princípio. Existe logo na primeira linha o indício fundamental. Ao separar por travessões a expressão “que erguem” Guimarães Rosa repete um recurso dos mais preciosos nesse sentido de indício ou de indicação para o próprio processo de fabricação. Destaca a expressão por sinais de pontuação que denunciam o seu contrário. É certo, sob o ponto de vista do assunto compreendido, que o texto descreveria a construção de um ninho, referência plausível que determina a coerência referencial do texto. Entretanto, ao assinalar a expressão reitera o caráter da ambiguidade e nos apresenta o seu contrário. O “ninho textual” é que vai emergindo, que vai sendo erguido aos nossos olhos, tendo se iniciado desde o primeiro rumor da língua, posta em condição de imagem poética. E é dessa imagem (o próprio texto) resultante do engenho do artista que se pode falar com Júlia Kristeva de significância ou do texto como provedor de sentidos.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *A rosa do povo*. Rio de Janeiro: Aguilar, 1974.

GENETTE, Gérard. *Figures*. Trad. Ivonne Floripes Mantoanelli. São Paulo: Perspectiva, 1972.

GONÇALVES, Aguinaldo José. O Legado de João Guimarães Rosa. Dossiê 30 Anos sem Guimarães Rosa, São Paulo, *Revistausp*, n. 36, p. 6-17, dez. 1997/fev. 1998.

HJELMSLEV, Louis. *Prolegómenos a una teoría del lenguaje*. Trad. José Luiz Díaz de Liaño. 2. ed. Madri: Gregos, 1977.

JAKOBSON, Roman. O dominante. In: LIMA, Luiz Costa (org.). *Teoria da literatura em suas fontes*. Trad. Jorge Wanderley. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

_____. *Linguística e comunicação*. São Paulo: Cultrix, 1974.

KANDINSKY, Wassily V. *De lo espiritual en el arte*. Trad. Elisabeth Palma. México: Premiá, 1981.

KLEE, Paul. *Teoria del arte moderno*. Trad. Hugo Acevedo. Buenos Aires: Caldén, 1979.

KRISTEVA, Julia. *Introdução à semântica*. Trad. Lúcia Helena França Ferraz. São Paulo: Perspectiva, 1974.

PROUST, Marcel. *Em busca do tempo perdido*. Trad. Lúcia Miguel Pereira. Porto Alegre: Globo, 1970.

ROSA, João Guimarães. *Ave, palavra*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1984

VALÉRY, Paul. Discurso sobre a estética. In: LIMA, Luiz Costa (org.) *Teoria da literatura em suas fontes*. Trad. Eduardo Viveiros de Castro. 2. ed. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983.

SHATTUCK, Roger. *The innocent eye: on modern literature and art*. Nova York: Farrar Strauss Giroux, 1984.

A celebração da vida na poesia de Cairo de Assis Trindade

Celebration of life in Cairo de Assis Trindade's poetry

Weslei Roberto Cândido

UEM
weslei79@gmail.com

RESUMO: O presente estudo se dedica à análise da poesia de Cairo Trindade no livro intitulado *Poezya, que porra é essa?*. A partir das considerações de Octavio Paz sobre a revelação poética, pretende-se mostrar o caráter de celebração da vida que se oculta sob um título aparentemente agressivo, para, no final das contas, descortinar uma poética da comunhão do homem com o Outro por meio da posse corporal. Esse aspecto corpóreo na poesia de Trindade permite ao leitor ver o corpo como o templo da poesia e da vida que nasce por meio dos versos. Dessa maneira, percebe-se que o livro em questão celebra a vida cotidiana e a alegria de viver em comunidade. A comunhão com o Outro é que permite chegar ao sagrado e mudar a maneira de olhar o mundo.

Palavras-chave: Poesia. Revelação. Corpo. Celebração. Sagrado.

ABSTRACT: The present study aims to analyse Cairo Trindade's poetry in the book entitled *Poezya, que porra é essa?*. From Octavio Paz's considerations on poetics revelation, we intend to show the features of celebration of life which are occluded under an apparently aggressive title, to, in the end, uncover a poetics of human communion with the Other through corporeal possession. Such corporeal aspect on Trindade's poetry allows the reader to regard the body as the temple of poetry and life which is born through the verses. This way, we realize that the book under study celebrates daily life and the joy of living in community. The communion with the Other is the one which allows to reach the sacred and change the way of seeing the world.

Keywords: Poetry. Revelation. Body. Celebration. Sacred.

Introdução

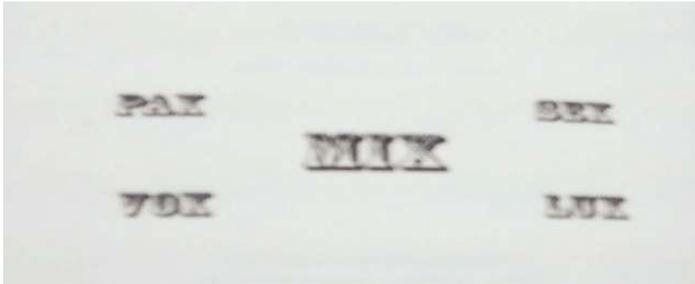
O presente ensaio tem como proposta de trabalho tratar a revelação poética como forma de comunhão com o Outro na poesia de Cairo Trindade. Para tanto, os estudos de Octavio Paz em *O arco e a lira* (2012) servirão de base para se construir um caminho interpretativo do trabalho poético de Trindade, mais especificamente em seu livro *Poezya, que porra é essa?*, publicado no ano de 2011.

Nossa hipótese de trabalho se baseia no caráter celebrativo da vida existente no livro citado acima. Embora o título seja agressivo, use palavra de baixo calão ou, pelo menos, de cunho sexual, o conteúdo do volume desmente essa postura de escracho. Em suas poesias Cairo Trindade revela um intenso desejo de compartilhar com o Outro seus sentimentos, sua vida, sua forma de ver o mundo.

O questionamento presente no título mostra a visão do poeta em relação ao que pode ser considerado poesia, quais são os objetos ou temas dignos da confecção poética. Subvertendo as regras da Língua Portuguesa, o poeta grafá poesia com “z” e “y”, mostrando ao leitor a proposta de desrespeitar as regras não só gramaticais, mas daquilo que se consagrou como digno de poeticização.

Portanto, desde o título do livro há uma política do “baixo ventre”, com um vocabulário que atira à face do leitor um termo considerado baixo, vulgar: “porra”; tudo isso por meio de uma linguagem coloquial, que pretensamente exige para si o direito de também ser poesia. O poeta também desrespeita outras normas da Língua Portuguesa, registrando todos os poemas em letras minúsculas, independentemente do local de ocorrência do vocabulário.

O poema de abertura do livro usa termos em latim, centralizando a palavra “mix” em torno da qual giram outros vocábulos latinos como “Pax”, “Vox”, “Sex” e “Lux”,



(TRINDADE, 2011, p. 8).

que autorizam a suposição de que a poesia é uma forma de iluminação do homem, é uma das categorias do sagrado, tem voz, paz, é sexo e luz. Na poesia o homem se encontra com o homem em seu estado primitivo de necessidades básicas como falar, ter paz, ter sexo e encontrar a iluminação nesse caminho de ascese, que encontra na poesia uma das pontes para o conhecimento de si e do Outro. É desse “mix” essa mistura de paz, sexo, fala e iluminação que se constitui a poesia no livro de Trindade.

Parte-se de uma pretensa falta de respeito com a poesia para, na verdade, sacralizar termos sexuais dentro do ambiente poético. O corpo se torna um referente a ser explorado, conhecido. O sexual se transforma em uma categoria de revelação do sagrado e da poesia no processo de autoconhecimento empreendido pelo homem.

Ainda sobre esse aspecto do baixo ventre, como estratégia de sacralização na poesia de Trindade, temos os versos de “criação momento mágico”, nos quais percebe-se como o poético também

está nas fezes: “meu barato e dejetos / minuto mais secreto / meu último reduto” (TRINDADE, 2011, p. 12), participam do momento de criação literária. “Barato” e “dejetos” estão no mesmo nível, ambos participam do momento de inspiração poética.

Nesse sentido pode-se ligar a poesia de Trindade a uma tradição rabelaisiana da literatura da Idade Média, quando o grotesco era uma forma de criação, em que o baixo ventre, as fezes, a morte e a velhice eram temas que se renovavam por meio do riso. Riso regenerador, capaz de dar vida, de mostrar ao homem o caráter vivificador através de elementos considerados baixos pela tradição séria da sociedade, fortemente marcada por um caráter religioso coercitivo.

De acordo com Bakhtin

O realismo grotesco e a paródia medieval baseiam-se nessas significações absolutas. Rebaixar consiste em aproximar da terra, entrar em comunhão com a terra concebida como princípio de absorção, e ao mesmo tempo nascimento: quando se degrada, amortalha-se e semeia-se simultaneamente, mata-se e dá vida em seguida, mais e melhor. Degradar significa entrar em comunhão com a vida da parte inferior do corpo, a do ventre e dos órgãos genitais, e portanto com atos como o coito, a concepção, a gravidez, o parto, a absorção de alimentos e a satisfação de necessidades naturais. A degradação cava o túmulo corporal para dar lugar a um novo nascimento. E por isso não tem somente um valor destrutivo, negativo, mas também positivo, regenerador: é ambivalente, ao mesmo tempo negação e afirmação. Precipita-se não apenas para o baixo, para o nada, a destruição absoluta, mas também para o baixo produtivo, no qual se realizam a concepção e o renascimento, e de onde tudo cresce profusamente. O realismo grotesco não conhece outro baixo: o baixo é a terra que dá vida, e o seio corporal; o baixo é sempre o começo. (BAKHTIN, 1987, p. 19).

O fazer poético de Cairo Trindade participa dessa concepção de vida em que o coito, a concepção, a satisfação de necessidades básicas são formas de o homem alcançar a comunhão com algo superior. O corpo, principalmente as partes da região do ventre, é capaz de colocar o homem em estado de regeneração com a vida. Descer à terra, à sexualidade quase instintiva é uma forma de realização espiritual e poética. O baixo, herdado desse realismo grotesco, é o caminho para a realização da poesia e responde à pergunta: “Poezya, que porra é essa?”.

A poesia para Trindade é sexo, orgia com as palavras e com o universo. A revelação poética está muito próxima do gozo carnal. Em “pileque das palavras”, o eu-lírico afirma, em estado de satisfação sexual, que o poema é vida e morte ao mesmo tempo, que sai “do poema como quem renasce / tonto e meio louco – quase sangro sempre / quase sempre gozo y sempre morro um pouco” (TRINDADE, 2011, p. 13). Assim, morte e vida estão no poema. Sexo, gozo violento, que faz o eu-lírico sangrar em meio à criação poética. Terminar o poema corresponde ao coito, que ao seu término mata um pouco seu compositor.

Essa relação corporal do poeta com as palavras percorre todo o livro. Mais adiante o eu-lírico desnuda sua relação com as palavras na poesia, quase a modo de receita: “não basta desnudar a palavra. / é preciso penetrá-la. e fazê-la gozar. / **poesia é fundamental**” (TRINDADE, 2011, p. 17). O poeta faz questão de negritar o último verso, explicitar que o ato poético é uma transa mental, mais que isso, uma foda mental, mais que fundamental, a poesia está no gesto de foder mentalmente. Dessa maneira, o poeta vai reafirmando sua

relação sexual com as palavras. Fazer poesia é como fazer sexo para Cairo Trindade. Poesia e sexo são as faces de uma mesma moeda.

Nossa hipótese de celebração da vida na poesia de Trindade passa muito por esse campo semântico da sexualidade, do baixo ventre, de ecos desse realismo grotesco de que comenta Bakhtin. Descer não significa apenas morte, mas vida que vai ao encontro de um eterno recomeço; reside nesse ponto a poesia como revelação da vida, como apego a um estado primitivo que o homem vive na eterna nostalgia.

Por isso, para dar continuidade ao trabalho, exporemos alguns conceitos de revelação poética proposto por Octavio Paz em *O Arco e a lira* (2012). Assim, será possível ver como a poesia, a religião, o sagrado e a iluminação estão associados em forma de revelação de mundo para o homem.

A poesia como revelação de si

A poesia opera sobre o mundo um efeito de revelação do desconhecido, do oculto, do místico. Nesse sentido, de acordo com Octavio Paz (2012), o fazer poético está sobre as bases de comunhão do homem com algo superior, como se fosse um sentido de religião presente no ser humano. No entanto, a poesia é uma forma de revelação interior, em que o próprio homem encontra nas palavras o caminho para a descoberta de si e do mundo.

Esse conhecimento não é externo ao homem, mas encontra-se no seu interior. Não há a necessidade de um deus ou uma religião específica. O caminho da liberdade em busca de uma ascese é particular e pessoal, está na necessidade do “salto”, da superação do obstáculo que se configura a realidade cotidiana. Atravessar essa

margem do racional, do tempo linear e encontrar o caminho da superação do modo tradicional de ver a vida é um dos papéis da poesia.

Alcançar os níveis do sonho, do delírio, da (des)razão é fazer da poesia ponte para um mundo superior mediado pelas palavras. O signo verbal é o instrumento de nomeação de novos mundos. Nesse sentido, toda poesia tem o caráter genésico de criação de universos. Nela o poeta se torna um pouco deus de uma realidade, que exige do leitor as palavras para realizar o “salto” necessário à revelação poética.

A poesia guarda com o sagrado aspectos de autoconhecimento, a que todo ser humano se submete em determinado momento de sua existência:

O sagrado transcende a sexualidade e as instituições sociais em que se cristaliza. É erotismo, mas algo que transpassa o impulso sexual; é um fenômeno social, mas é outra coisa. O sagrado nos escapa. Ao tentar captá-lo, descobrimos que tem origem em algo anterior e que se confunde com o nosso ser. Outro tanto acontece com o amor e a poesia. As três experiências são manifestações que é a própria raiz do homem. Nas três pulsa a saudade de um estado anterior. E esse estado é a unidade, primitiva, do qual fomos separados, do qual estamos sendo separados a cada momento, constitui nossa condição original, à qual voltamos uma e outra vez. (PAZ, 2012a, p. 143).

A poesia proporciona ao homem essa busca do estado anterior, essa necessidade de comunhão com o mundo, mas também consigo. Captar a poesia que há no ser humano é uma atividade que tende a escapar ao controle lógico das relações sociais e religiosas. Nesse caso, a poesia também está muito próxima do sagrado, pois

revela sentidos ocultos e de prazer que, necessariamente, não estão ligados à sexualidade; a erotização do corpo por meio das palavras sacraliza o ato sexual, transformando o poético em ponte para a revelação do estado primitivo do ser humano, anterior à palavra e de que paradoxalmente nos aproximamos por meio do jogo verbal que o poeta realiza na arquitetura de novos universos. Por isso, essa saudade do estado anterior, primitivo: a mesma palavra que revela também afasta o homem de seu objetivo.

Assim como o sagrado espanta o homem, a poesia também possui esse efeito estarrecedor. O homem tem uma eterna capacidade de se assombrar diante do divino, daquele mundo que desconhece. A poesia exerce uma função semelhante ao sagrado, pois desperta naquele que a lê um estado de assombro semelhante ao da revelação sagrada. A incógnita diante desse estado psíquico impulsionado pela poesia revela que o homem ainda está em busca de algo primitivo, anterior às suas formas de conhecimento tradicional. Segundo Octavio Paz,

Na criação poética é um pouco parecido: ausência e presença, silêncio e palavra, vazio e plenitude são estados poéticos tanto quanto religiosos e amorosos. Em todos eles os elementos racionais surgem ao mesmo tempo que os irracionais e só é possível separá-los com uma purificação ou interpretação posterior. Tudo isso nos leva a presumir que é impossível afirmar que o sagrado constitui uma categoria a priori, irredutível e original, da qual procedem outras. Cada vez que tentamos apreendê-la, descobrimos que aquilo que parecia distingui-la também está presente em outras experiências. O homem é um ser que se assombra; ao assombrar-se, poetiza, ama, diviniza. No amor há assombro, poetização, divinização e fetichismo. O poetizar também brota do assombro e o poeta diviniza como o místico e ama como o apaixonado. Nenhuma dessas

experiências é pura; em todas elas aparecem os mesmos elementos, sem que se possa dizer que um é anterior aos outros. (2012b, p. 149, grifo nosso).

Como se percebe o sagrado não é uma categoria de criação poética, ou de inspiração da mesma. O sagrado está para a poesia como outras experiências, que levam o homem a assombrar-se. Desse assombro nasce a poesia, o amor, o sexo, o misticismo. Mas esse processo está mais ligado à capacidade de o homem se assombrar diante de situações incompreensíveis, que permitem a divinização, a poetização, o fetiche. Desse conjunto de elementos nasce a revelação poética, é quando o poeta dá o “salto” e ultrapassa o olhar racional e lógico do homem contemporâneo, acostumado a racionalizar o mundo que o cerca.

O assombro e a celebração de si no Outro

É desse assombro natural do homem que vemos nascer a poesia celebrativa de Cairo Trindade. No livro *Poezya, que porra é essa?* (2011), o leitor encontra a celebração da vida, o mistério de se encontrar com o Outro, de ver Nele o sagrado, o místico, o religioso, o motivo para a poesia. Alegria e necessidade de comunhão com o Outro estão presentes em diversas de suas poesias.

Conhecido por ser um dissidente da poesia marginal do final dos anos de 1970, Cairo Trindade participou ativamente do movimento de arte pornô no Rio de Janeiro, nos primeiros anos da década de 1980. Nesse período, uma série de atividades públicas de declamação de poesias e caminhadas nudistas ocorreram na praia de Ipanema. Sexo e poesia se uniam como parte de um mesmo processo

criador, que com certeza chocou a muitos dos espectadores das atividades realizadas pelo grupo.

Sobre este período a pesquisadora Bianca Tinoco registra:

Em fevereiro de 1980, um grupo de mulheres protestou na Praia de Ipanema em prol do topless, para que pudessem tomar sol em pé de igualdade com os homens, sem sexualizar os seios. A iniciativa não durou mais que um verão, devido às pressões da sociedade, mas foi acompanhada pelo Topless Literário, uma manifestação poética nas areias da praia, da qual Kac participou. Naquele ano, ele se tornou O Bufão do Escracho, um dos integrantes do grupo Gang, braço performático do Movimento de Arte Pornô. O coletivo também era formado por Cairo Assis Trindade (O Príncipe Pornô), Teresa Jardim (A Dama da Bandalha), Denise Trindade (A Princesa Pornô, mulher de Cairo), Sandra Terra (Lady Bagaceira), Ana Miranda (A Cigana Sacana), Cynthia Dornelles e as crianças Daniel e Joana Trindade (Os Surubins).

Em 1980 e 1981, a Gang realizou uma série de intervenções em praças, praias e teatros no Rio de Janeiro, incluindo uma série de encontros de poesia às sextas-feiras, na Cinelândia. As vivências e descobertas do grupo eram publicadas na revista Gang, com três edições até setembro de 1981. (TINOCO, 2010, p. 2).

O corpo se torna um espaço de celebração, de vida, de morte, encontros e desencontros que são tematizados na poesia de Cairo Trindade. O sexo e a erotização da palavra estão presentes na sua forma de composição literária. Dessa forma, a poesia de Trindade joga com elementos caros ao homem, como a sacralização do corpo e a dessacralização do mesmo por meio da palavra, que o revela instrumento para a poesia, para o sexo e para a comunhão entre os homens.

Assim, vê-se na poesia, um pouco desbocada de Trindade, essa busca pelo primitivo, pelo estado anterior de que o homem sente uma estranha nostalgia. Essa aproximação a esse estado quase do sagrado é possível por meio da poesia que celebra a vida e a alegria do encontro com o Outro. Para a poesia de Cairo Trindade, o estado de comunhão é fundamental para uma ascese que não é espiritual, mas que eleva o homem a um patamar superior ao comungar com o Outro o amor, a amizade, o desejo de se completar, que não pode ser um caminho isolado da humanidade.

Não se pode atribuir a consciência dessa busca do sagrado ou do primitivo a Cairo Trindade. De acordo com Octavio Paz (2012), após o processo realizado, a poesia criada, os versos organizados, é que podemos depreender esse processo. Aquele que busca não tem plena consciência de estar procurando o sagrado ou a poesia. Isso é uma atitude natural do homem. Somente a análise da poesia permite encontrar esse desejo primitivo plasmado em versos.

No poema “fodástica”, dedicado a Denizis, a Princesa pornô e esposa do poeta, por exemplo, o eu-lírico parte de um suposto niilismo em relação aos mitos, às lendas, às leis que regem o mundo para uma celebração do encontro do homem com a mulher, quando se realiza uma forma de comunhão quase religiosa por meio do contato dos corpos:

*não acredito em cegonha,
papai noel, natal, ano novo.
não acredito em políticos,
em reis, na leis, nos mitos.*

*creio em ti porque em ti me vejo
e me encontro comigo mesmo.
e só assim creio em mim,*

*pois em mim não minto
o que sinto por ti quando te vejo,
quando te abraço, quando te beijo.
(TRINDADE, 2011, p. 9).*

A primeira estrofe do poema reitera o advérbio “não”, marcando de forma contundente a desilusão com as ideias comuns e estereotipadas da sociedade. Começa-se pela velha história contada às crianças sobre o nascimento: a cegonha que traz os bebês; passa por símbolos como “papai noel”, que remete ao Natal e ilude as crianças com a figura do bom velhinho. Também conceitos temporais como “ano novo”, pura convenção de calendário, que auxilia os homens a se organizar no tempo e no espaço, são postos em xeque pelo eu-lírico, que faz questão de grafar todo o poema em letras minúsculas, até mesmo quando a regra exige o uso da letra maiúscula. Dessa maneira, a estrutura do poema é uma forma de reforçar a desilusão do eu-lírico com as regras e convenções estabelecidas pelos manuais de gramática e pelo mundo em que vive.

O eu-lírico também partilha com a maioria da sociedade a desilusão em outras figuras públicas como os políticos e os reis. Também desconfia das leis e dos mitos, nada para o eu-lírico está livre de seu sentimento nihilista em relação às regras criadas pela sociedade para o bom convívio.

No entanto, a segunda estrofe abandona o niilismo dedicado às figuras tidas quase como sagradas pela sociedade para entrar em comunhão com o Outro, com o corpo que se constrói à frente do eu-lírico. Aqui começa a celebração da vida, do homem em comunhão com a mulher. Desse sentimento de encontro, nasce a fé que faltava na primeira estrofe. O poema faz do corpo da mulher espaço de culto e de autoconhecimento.

O sexo, esse ritual tão antigo da humanidade, ganha contornos de um momento genésico. O homem no ato sexual se realiza, renasce, encontra-se, recupera a fé em si e no Outro, pois pode tocar, beijar. Nesse instante não há mentira, mas o momento da descoberta, da comunhão: “e me encontro comigo mesmo / e só assim creio em mim” (TRINDADE, 2011, p. 9).

O corpo do Outro permite ao eu-lírico recuperar a fé em si. Esse caminho da revelação não é percorrido sozinho na poesia de Cairo Trindade, o Outro é fundamental, necessário, sem ele não é possível realizar o “salto” e se conhecer. O corpo do ser amado evita a mentira: “pois em mim não minto / o que sinto por ti quando te vejo[...]” (TRINDADE, 2011, p. 9). Há nos versos uma preocupação em marcar o instante, o espaço temporal da revelação de si no Outro. A reiteração do advérbio de tempo “quando”, repetido três vezes, pontua o momento da descoberta, que se dá no olhar, no abraço e no beijo; formas físicas que servem de ponte para o “salto” que levará ao sagrado, ao amor, à poesia.

Não se pode celebrar sozinho. A celebração remete à festa, à participação de mais de uma pessoa em um momento que se deseja comemorar. A ascese do homem em busca da revelação do mundo e de seus mistérios superiores necessita do Outro nesse caminho, que levará à vida plena. Em “sartreana ou desastre de sartre”, o eu-lírico subverte o dito, já quase estereotipado, de Sartre de que “o inferno são os outros”, para celebrar a vida em comunidade, em contato com as pessoas:

*solidão
não faz bem
pra ninguém*

*se o inferno
são os outros
o paraíso também.
(TRINDADE, 2011, p. 42).*

Os versos são marcados por um forte coloquialismo, explicitando a proposta de celebrar, de festejar a união com o Outro. Os versos curtos aceleram esse encontro das pessoas. A primeira estrofe é taxativa ao se posicionar contra a “solidão”, ela não é desejável para nenhum ser humano. Já a segunda estrofe explora a hipótese de admitir a assertiva de Sartre, porém, não descarta que o paraíso também “são os outros”. É nítida a opção do eu-lírico pelo paraíso, alcançado pela comunhão com as pessoas, com a humanidade de uma forma geral.

A comunhão proposta pela poesia de Cairo Trindade encontra no corpo do Outro o auge da revelação paradisíaca. Há uma espécie de junção carnal, que leva os corpos ao prazer, ao desconhecido, àqueles instintos mais primários quando o homem se realiza. Na poesia “paraíso”, o eu-lírico desfruta do prazer proporcionado pelo toque: “maravilha maravilha / tua mão – minha braguilha”, e também oferta o prazer louvando com sua boca o corpo do ser amado: “maravilha maravilha / meu lábio – tua virilha” (TRINDADE, 2011, p. 19).

O paraíso para o eu-lírico não está distante, mas reside nesse jogo dos corpos que se tocam e se conhecem, permitindo-se ao prazer mútuo. A palavra “maravilha” se repete oito vezes ao longo do poema e sempre precede o verso que desemboca no corpo do eu-lírico ou da pessoa amada.

Nesse caminho de conhecimento pelo corpo, no qual ele se sacraliza por meio do ato sexual, o leitor perceberá que o sexo é uma

forma de crescimento espiritual, de elevação. No poema “orgiastral (um tanto ou quanto tanka)”, percebe-se que a poesia de Trindade compreende o mundo pela realização do ato sexual, no qual até mesmo os astros se erotizam nesse percurso de ascese mística por meio do corpo:

*a lua se solta, lânguida,
as nuvens soltam suas plumas
e as estrelas soltam a franga.*

*na terra, zorra e escarcéu.
no céu, um clima bordel.
(TRINDADE, 2011, p. 21).*

Há um clima de orgia que começa no céu, com a lua voluptuosa, iluminando a noite de sexo e alegria. A visão do céu, como um palco onde se desenrola a celebração sexual, propõe ao eu-lírico contemplar as nuvens em seu traje de gala, cheias de plumas, e as estrelas saindo de seu padrão estático e “liberando geral”, “soltando a franga”, permitindo-se às liberdades da noite e do sexo.

Esse clima contagia tanto o céu quanto a terra. E nos dois espaços a orgia acontece. No alto e sublime e no baixo e terreno a sexualidade aflora na noite. Pela proposta do poema, os atos orgíacos são regidos pelos astros. O título já revela essa regência: “orgiastral”. Se os astros se sexualizam, os homens, regidos por esse ambiente, também participam da festa: “na terra, zorra e escarcéu”. Há uma bagunça sexual que celebra a sexualidade.

E se na terra reina a confusão, os ruídos sexuais, os alaridos de prazer, no céu o “clima de bordel” se esparrama. Na verdade, não há diferença entre o céu e a terra, ambas se unem na orgia. O sexo é o elemento unificador entre o alto e o baixo, entre o sagrado e o

terreno ou profano. O caminho que encontramos para igualar o céu e terra é a poesia, que serve como mediadora desse prazer que esbarra no sagrado e no profano.

Para Octavio Paz,

O horror ao sagrado vem da estranheza radical. O assombro provoca uma espécie de diminuição do eu. Quando se vê sozinho, o homem se sente pequeno, perdido na imensidão. A sensação de pequenez pode chegar à afirmação da miséria: o homem não passa de “pó e cinza”. (PAZ, 2012c, p. 150).

No entanto, na poesia “orgiastral”, o sagrado não é respeitado, nem o homem se sente pequeno diante da grandeza do céu. O sexo, a orgia, a junção dos astros e dos homens por meio da sexualidade abusada, em que reina a alegria e o gozo, aproximam os opostos: céu e terra. E, nessa orgia, o clima de celebração sexual vem do céu à terra e vice-versa. Na terra “escarcéu” e no céu “bordel”.

Portanto, percebe-se nessa poesia a dessacralização do céu por meio do sexo. Ele funciona como elemento libertador do homem, que pode viver sua sexualidade plenamente. O céu, inclusive, participa dessa sexualidade aflorada. Os astros celebram com os homens a vida por meio do sexo.

Nessa jornada de autoconhecimento, mediado pela atividade sexual, na poesia de Cairo Trindade, o leitor se depara com o “jardim dos prazeres”. Mais um poema onde a comunhão com o Outro, no caso com o corpo da mulher, leva à alegria e à vida, numa atitude quase ritual, em que o feminino se sacraliza no ato sexual:

*teus seios, meus dois enleios
paz dos meus passeios*

*palco dos meus desejos
parque dos meus recreios*

*meus lábios loucos, sem freios
sugando o sumo em seus veios*

*teus seios, ah, os teus seios
meus mais sagrados anseios*

*oh, céus!, oh, cios! teus seios
bem os sei, já os saboreei-os*

*até em meus devaneios
(TRINDADE, 2011, p. 23).*

A mulher nua figura aqui em seu porte de doadora da vida e do prazer. Seus seios encantam o eu-lírico e o mantêm em paz. Esse é o “jardim dos prazeres”: os seios, que deixam seu adorador embevecido, emaranhado nesse corpo, que se converte em palco e em parque. Então, em um primeiro momento, o corpo é motivo de alegria, recreação, paz e o eu-lírico desfruta desses seios quase em uma atitude infantil, de retorno às origens, à infância.

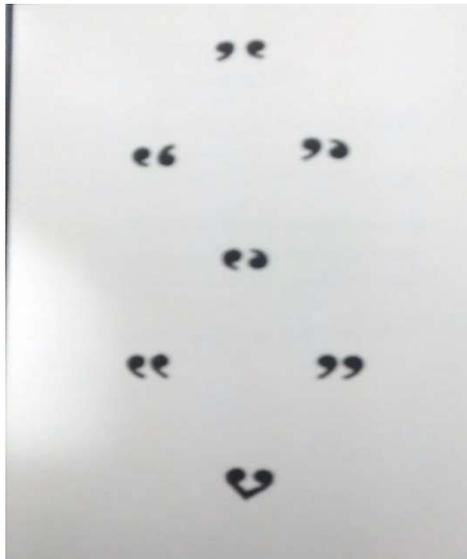
Os seios alimentam os lábios do eu-lírico, que suga “o sumo em seus veios”. Essa ambiguidade entre mulher e mãe aumenta ainda mais a força do sexo como forma de sacralização do corpo. Ao mesmo tempo fonte de nascimento e do renascimento do homem. Na forma feminina, o eu-lírico encontra o sagrado ou, melhor, nos seios dela estão seus “mais sagrados anseios”.

A sonorização em “eio” que se repete ao longo de todo o poema: seios, enleios, passeios, recreios, freios, veios, devaneios”, etc., marcam essa toada de uma ladainha em louvor aos seios da mulher amada. Quase

um ciciar dos “cíos” despertados por esse corpo, que amamenta o eu-lírico tanto física quanto espiritualmente: “sugando os sumos em seus veios” e “mais sagrados anseios”, todas as necessidades da voz lírica são satisfeitas nos seios do ser amado.

Novamente, o corpo nu é objeto de culto, de celebração na poesia de Cairo Trindade. O Outro deve se fazer presente, o caminho não poderá ser trilhado só, mas em companhia de uma mulher, com quem o eu-lírico forma o casal e, só assim, é feliz. O livro *Poezya, que porra é essa?* cultua a comunhão com o Outro como forma de alcançar a felicidade.

A comunhão pelo sexo também se exhibe em um poema concreto chamado “positions, 1981”. As aspas formam posições sexuais até chegar ao amor. Parte-se de uma separação do par, porém se encerra na celebração do amor, do encontro entre as partes e, assim, se é possível ser feliz:



(TRINDADE, 2011, p. 22).

Portanto, a poesia de Cairo Trindade exala a necessidade de comunhão, de encontro, de relacionamentos. Por meio desses últimos, o homem se realiza, encontra seu eu, não está mais abandonado nesse mundo cruel e de egoísmos. Nesse aspecto, a poesia, aparentemente marginal, cheia de marcas de coloquialismo, é neorromântica. Os poemas de *Poezya, que porra é essa?* têm uma forte crença no ser humano e na sua capacidade de desenvolver relacionamentos amorosos, nos quais o sexo é um elemento primordial.

Essa crença na vida também está em um poema intitulado “graça”, (p. 40), no qual o eu-lírico faz um balanço de sua vida. Das contas realizadas, chega-se a um saldo positivo. A poesia, os sonhos, as mulheres que amou, o que deu, perdeu e sofreu, não há dúvidas: “pelo sim e pelo não / a vida não foi em vão” (TRINDADE, 2011, p. 40). O ponto de vista do eu-lírico é que viver foi compensador, “não foi em vão”, valeu a pena ter sofrido, amado, ganhado ou perdido. Esses momentos fazem parte do jogo da vida.

Ao perseguir essa ideia de celebração na poesia de Cairo Trindade, procura-se mostrar o caráter ritual, de culto, presente em seus versos. O corpo é lugar santo e profano, espaço de libertação, de amor, de conhecimento, motivo de poesia. Dentro da tradição cristã ocidental, costumou-se tratar o corpo como casa, como templo. Com isso, não quer se afirmar que o poeta é um crente no sentido tradicional da palavra, ou que esteja preocupado com religião. Mas tem-se um tecido cultural, ao qual inevitavelmente os textos acabam por se submeter. No caso de Trindade, não é diferente. Veja-se o poema “casa cheia”:

*onde andei, por onde vim,
deixei pedaços de mim.*

*cada um que entra aqui
sai, deixa um pouco de si.*

*todos tecem suas teias
- virtuais, de nuvens, de veias.*

*há vários de nós entre nós:
jamaiz estamos tão sós.
(TRINDADE, 2011, p. 47).*

Os encontros ao longo da vida do homem deixam marcas, criam sua história, sua biografia, dão sentido ao seu caminho. De acordo com o eu-lírico, os pedaços de seu corpo ficaram por onde ele passou. Não se passa impunemente pela vida das pessoas, por suas histórias, fragmentos do ser humano são compartilhados com o Outro. Os encontros marcam a partilha, e todos com quem se cruzou retiveram um pedaço do sujeito lírico.

O corpo no poema em questão vira casa, templo, local de parada, habitação, mesmo que momentânea de outros seres humanos, que não apenas o eu-lírico: “cada um que entra aqui / sai, deixa um pouco de si” (TRINDADE, 2011. p. 47). O corpo se torna lugar de passagem, visitaçãO. Cada um dos passantes, deixou um pouco de si também, assim como o eu-lírico que, na primeira estrofe, afirma ter deixado pedaços seus por outras casas.

O aspecto espiritual da casa se marca na terceira estrofe, quando o eu-lírico comenta o tecer de “teias virtuais, de nuvens e de veias”. Essas teias, de certo modo, deixam o ser humano preso ao outro. Sempre se tem um pouco de quem passou na vida do homem.

Embora essas “teias” não sejam visíveis, elas formam o emaranhado que é o espiritual do ser humano.

Porém, o elemento mais importante do poema, que se revela na última estrofe, é que a “casa”, o corpo do homem é o espaço de encontro, de culto, de compartilhamento de si com os demais seres humanos que visitaram esse templo, que é o corpo do eu-lírico. Esse fato permite ao homem nunca estar só, de ser vários, múltiplo, de ter em si, diversas personalidades que herdou dos visitantes de seu corpo: “jamais estamos tão sós”, afirma a voz lírica ao final do poema.

Ao longo dos poemas lidos aqui, e também dos poemas do volume em análise neste estudo, percebe-se uma preocupação em nunca estar só, em reconhecer que a solidão é algo que não faz bem. Cairo Trindade trabalha uma poética do relacionamento, da comunhão, na qual o corpo é um elemento essencial. O corpo é a casa de encontro, é o templo, local de ritualização do amor e do sexo.

Nesse encontro com o Outro, nas relações estabelecidas, o mundo se revela, a poesia exerce sua função de mecanismo de ascense espiritual do homem. O texto poético é uma forma de liturgia, que permite ao homem encontrar-se com o sagrado, sem ter horror a ele. O sagrado na poesia de Trindade está no corpo do homem e da mulher. O ser humano ritualiza-se para revelar a alegria e um modo de viver sem desiludir-se tanto com o cotidiano.

Desta maneira, é possível afirmar que os poemas de *Poezya, que porra é essa?* traçam o percurso de celebração da vida, na qual o corpo é elemento indispensável. Sexo e vida se complementam nessa poesia, o ritual no culto exige a presença de mais de uma pessoa para ser celebrado. Cairo Trindade convoca o homem à comunhão, ao encontro. Estar só, nessa poética, seria a maior

tragédia do ser humano. Nota-se que a todo o custo a solidão é evitada nos poemas do livro em questão.

A opção pelo sexo, pelo baixo ventre, onde se localizam os órgãos sexuais, mostram toda a força criadora dessa poesia. A força genésica está na cópula dos indivíduos, no encontro dos corpos que se roçam, visitam-se, penetram-se e deixam um pouco de si em cada corpo. Como afirma o eu-lírico em “palavra – feito & dito”: “meu compromisso / é não ter nenhum compromisso / senão comigo / (e contigo)” (TRINDADE, 2011, p. 49). Pode-se afirmar, então, que a poesia de Cairo tem o compromisso com o homem, com a mulher, com o ser humano e seus encontros ao longo da vida.

Considerações finais

Ao longo deste pequeno ensaio procurou-se provar a tese de que há um caráter de celebração na poesia de Cairo Trindade. Esse culto, necessariamente, passa pelo corpo feminino e masculino em busca de comunhão com o Outro. O sexo se torna uma das formas de ascese espiritual, de autoconhecimento para o homem ao longo das experiências que adquire na vida.

O uso de coloquialismos, os desrespeitos às regras gramaticais, a subversão de ditos considerados canônicos aproximam a poesia do leitor, que também passa a compartilhar com o eu-lírico de uma visão de mundo alegre e festiva.

Nesse aspecto a poética de *Poezya, que porra é essa?* é neorromântica, pratica a fé na vida, nas pessoas, acredita na possibilidade de comunhão com o Outro em uma total liberdade. A poesia é uma forma de libertação do homem, que, em geral, vive preso aos ditames de uma sociedade tradicional.

Ocorre, naturalmente, nessa estratégia poética, uma aproximação ao sagrado. Porém, estar diante desse elemento que, na visão de Octavio Paz, deveria causar horror e deixar o homem diminuído diante da grandeza do objeto sacro, na poesia de Cairo Trindade é motivo de celebração e festa, de orgia, algumas vezes. Céu e terra se misturam no ato sexual e há um festejar à noite entre os astros e os homens.

Portanto, ler a poesia de Cairo Trindade é um convite à festa, à celebração da vida, à comunhão do homem com o homem. Não é possível ser feliz estando só. Tomando de empréstimo as palavras do próprio poeta, já comentadas neste texto: “solidão / não faz bem / pra ninguém” (2011, p. 42). Então, resta apenas ao homem deixar-se envolver pelo Outro e caminhar ao longo da vida, por meio dessa poética do relacionamento, do coletivo, da vida em grupo; enfim, da comunhão com a humanidade, livre de preconceitos ou padrões pré-estabelecidos.

Referências

BAKHTIN, Mikhail. **A cultura popular na Idade Média e no Renascimento**: o contexto de François Rabalais. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Editora da Universidade de Brasília, 1987.

PAZ, Octavio. **O arco e a lira**. Trad. Ari Roitman e Paulina Wacht. São Paulo: Cosac Naify, 2012.

TINOCO, Bianca. Eduardo Kac e a escrita do corpo no espaço. In **Concinnitas** Ano 11, vol. 2, n. 17. Dezembro de 2010.

TRINDADE, Cairo de Assis. **Poezya, que porra é essa?** Rio de Janeiro: Personal, 2011.

A *via crucis* da juventude brasileira: educação e metáfora a partir da antropologia do imaginário

The via crucis of the brazilian youth: education and metaphor by imaginary anthropology's point of view

Elza Kioko Nakayama Nenoki do Couto
UFG
kiokoelza@gmail.com

Lorena Araújo de Oliveira Borges
UnB / Capes
lorena.aoborges@gmail.com

RESUMO: Tomando-se como ponto de partida a encenação da *via crucis* realizada durante a Jornada Mundial da Juventude, em 2013, no Rio de Janeiro, esse artigo tem o objetivo de descrever e analisar o uso do processo metafórico como um exercício de ensino e aprendizagem tanto dos jovens brasileiros quanto da sociedade como um todo. Para tanto, foram observadas, primeiro, as imagens resultantes da faculdade de imaginação; depois, as estruturas que tais imagens organizam. O principal intuito foi o de compreender as reformas da chamada Igreja Nova, ou seja, desvelar o imaginário da construção do conhecimento religioso em seu discurso performático.

Palavras-chave: Imaginação e imaginário; Ensino e aprendizagem; Metáfora; *Via crucis*.

ABSTRACT: Taking as starting point the *via crucis*' staging held during the World Youth Day 2013, in Rio de Janeiro, this article aims to describe and analyze the use of metaphorical process as a teaching exercise and learning for the youngsters and the society as a whole. Thus, we observed, first, the images resulting from the imagination faculty; then the structures that organize such images. The main aim was to understand the reforms called New Church, that is, to reveal the imaginary construction of religious knowledge in his performative discourse.

Keywords: Imagination and imaginary; Teaching and learning; Metaphors; *Via crucis*.

A encenação da *via crucis*

A Jornada Mundial da Juventude é um grande evento itinerante promovido pela Igreja Católica Apostólica Romana com o objetivo de transmitir os ensinamentos cristãos às gerações mais jovens. Em 2013, ela teve a cidade do Rio de Janeiro como palco e ganhou amplo destaque nas mídias nacionais devido à vinda do Papa Francisco pela primeira vez ao Brasil. O desfile da *via crucis* foi o ponto culminante dessa Jornada e levou quase um milhão de fiéis à praia de Copacabana, no início da noite de sexta-feira de 23 de agosto. A grande encenação foi o resultado da imaginação de um grupo de pessoas e foi precedida por estudos, pesquisas, organogramas, assim como por inúmeras discussões e ensaios no plano da realização. É, simplesmente, o resultado concreto, visível, operável por mais de 300 atores que se deleitaram em vivenciar a grandeza das cenas vistas e reconhecidas por milhões de pessoas *in loco* ou na TV, como um fato valioso da imaginação.

As quatorze estações reproduziram o trajeto percorrido por Jesus na cidade de Jerusalém. O trajeto, entretanto, foi configurado de acordo com a imaginação do brasileiro. Assim, a (re)encenação desse ritual ocorreu num percurso de 900 metros da Avenida Atlântica, entre a Pedra do Arpoador e a Escadaria Selarón, na Lapa, sendo finalizada no palco central, de onde o Papa Francisco assistia à celebração. A descrição que faremos dessa representação, a seguir, é fruto de duas fontes distintas: 1) um documento liberado pela organização da própria Jornada, com todas as falas e detalhes da encenação; 2) a transmissão ao vivo do evento, que posteriormente foi disponibilizada em canais da internet.

Faz-se necessário destacar que a *via crucis* da Jornada de 2013 foi reproduzida de duas formas. Primeiro, no plano mais alto, onde Cristo é configurado como a figura bíblica. Depois, no cenário criado mais abaixo, com jovens da atualidade colocando-se metaforicamente na mesma posição de sofrimento de Cristo. No primeiro plano estava o ensinamento bíblico (por meio da figura de Cristo); no segundo, a metáfora que atualiza o sofrimento de Cristo para os dias atuais. A análise que desenvolveremos a seguir vai se restringir ao segundo plano.

Primeira Estação

O tema é o julgamento de Jesus e sua condenação. A estilística do imaginário optou por tratar do polo oposto: não há a defesa de Cristo, mas referência a jovens inocentes que “todos os dias são condenados à morte pela pobreza, pela violência e por todo tipo de consequências do pecado”. Destaca-se, portanto, outra fonte de morte: a causada pelas consequências do pecado, pela ausência da presença e ação do governo em geral.

Segunda Estação

Jesus carrega a cruz. A meditação focaliza o momento em que Jesus toma a cruz nos ombros tendo como perspectiva auxiliar o jovem convertido a se regenerar. No cenário, tem-se a presença de atores vestidos de preto, carregando dezenas de cruzeiros aos braços. Assim que a cruz de madeira chega em frente à estação, as cruzeiros são lançadas ao chão, representando o processo de conversão. “Fui convertido pelo teu divino

Coração. Tomaste sobre os ombros minhas dores e misérias”, dizia o texto. A aprendizagem está na reflexão.

Terceira Estação

Jesus cai pela primeira vez. Vê-se um jovem pintado de branco levando a cruz, no alto, com um dos joelhos encostado no chão. Os elementos cênicos lembram a fé do povo brasileiro: as filhas de Maria, os romeiros e os peregrinos. A meditação é feita por um jovem voluntário que trabalha numa comunidade de recuperação. Aprende-se a ajudar os outros do ponto de vista comportamental. Aqui é evocada a prece do “voluntário de uma comunidade de recuperação” que quer ser o bom samaritano que “para além dos discursos, tem coragem de levantar quem está caído à beira do caminho e cuidar de suas feridas”.

Quarta Estação

Jesus encontra a sua mãe aflita. Além da atriz que representa a Virgem Maria, mulheres com seus filhos pequenos compõem o cenário. A meditação afirma: “Queremos proclamar com tua mãe: o Senhor fez em mim grandes coisas. Derruba do trono os arrogantes e eleva os humildes. Manifesta o poder de seu braço e nos sustenta pelo caminho”. Há referência, ainda, às dores das mães que sentem o sofrimento de seus filhos. Uma jovem grávida falou em nome das mães. Além de retratar as dores e sofrimentos que as mães sentem por seus filhos, teve mensagens sobre a valorização e defesa da vida. Aprende-se com a mãe e com outros, jovens e filhos, o valor da mãe.

Quinta Estação

O palco dessa estação tem um relicário no alto da escadaria. Dentro dele está a imagem de Jesus carregando a cruz e Simão estendendo-lhe a mão. Os elementos escolhidos levam a uma visão celestial e fazem referência à arte sacra popular brasileira, com o rebuscamento do barroco de Aleijadinho. As meditações foram feitas por um jovem chamado ao sacerdócio e reflete o desejo de se configurar como o Cristo Bom Pastor. “Livra-me da tentação dos primeiros lugares e ensina-me a ser um bom pastor”, pede ele. Aqui, os “seminaristas” chamados ao sacerdócio também estão presentes com as suas orações e preocupações. As lições se dirigem, nessa estação, aos futuros padres.

Sexta Estação

O palco foi inspirado no altar do oratório do convento das Pequenas Irmãs de Jesus, em Jerusalém. No simulacro dele, mulheres representam Verônica, a mulher que teve a coragem e a ousadia de secar o rosto de Jesus no meio de sua agonia até o Calvário. Essa estação reflete a luta em defesa pela vida. Há o aprendizado contra o aborto e o pedido de alguém que, consagrado ao “serviço do irmão”, pede forças porque encontra “nas vias-sacras da vida tantas vítimas de uma ‘cultura de morte’”.

Sétima Estação

Jesus cai pela segunda vez. Há pessoas vestidas com macacões, representando operários, metalúrgicos, mecânicos e mineiros. No palco, um contêiner faz referência ao trabalho pesado da construção

civil. De dentro dele sai uma estátua viva que representa Cristo caído de joelhos sob sua cruz. Dessa vez, Jesus está no chão, caído, pintado na cor marrom, representando o sofrimento terreno. A meditação leva os jovens a contemplar o papel do namoro no início da construção da família. “Dá-nos a sabedoria de começar a construção pelos fundamentos e não pelo telhado. Ensina-nos que cada escolha exige renúncias”, diz o casal de namorados que representam aqueles que pretendem “construir uma família”.

Oitava Estação

Jesus consola as mulheres de Jerusalém. Há nesta encenação 15 mulheres que representam a mulher contemporânea em busca de seu papel na sociedade atual. Vestidas como médicas, enfermeiras, professoras, executivas, domésticas, jornalistas, todas carregam uma muda que foi plantada na escadaria do palco assim que a cruz de madeira chegou à estação. A meditação une o sacrifício de Cristo à vocação da mulher, lembrando o sofrimento das mulheres.

Nona Estação

Jesus cai pela terceira vez. Jovens motoboys e cadeirantes sobem até o palco dessa estação enquanto um ator, representando Cristo carregando a cruz de madeira, cai pela terceira vez. Ele reaparece, novamente no alto, iluminado por uma luz branca. Essa estação é dedicada ao cadeirante e é ele que faz a leitura da meditação dessa estação enfatizando a importância de Jesus na vida dos cristãos. “Apenas quem encontra a Verdade, para além dos limites do corpo, fica verdadeiramente de pé”, aponta.

Décima Estação

Jesus é despojado de suas vestes. Há uma reprodução icônica da Basílica da Ressurreição de Jerusalém. A rampa sinuosa do palco estação, coberta com um tapete vermelho, criou uma perspectiva rumo ao céu. Um ator representando Cristo flagelado sobe a rampa sozinho e, no topo dela, abre os braços, representando uma cruz. “Olhando para o teu despojamento total no caminho da cruz eu peço em nome da minha geração: que a tua graça nos ensine os caminhos para evangelizar o ‘continente digital’”, aponta a meditação. Fala, ainda, sobre os jovens conectados pela internet, e lembra a formação das redes sociais. Após referir-se à inclusão digital, pede enfaticamente: “Que a tua graça nos ensine os caminhos para evangelizar o ‘continente digital’ e nos deixar atentos à possível dependência ou confusão entre o real e o virtual”.

Décima Primeira Estação

Jesus é pregado na cruz. Há uma referência aos carcerários, ou seja, são lembrados os milhões de jovens presidiários. Os degraus do palco da Estação levam a um muro grande e imponente. Vestidos de terno e gravata, homens angustiados se ajoelham em oração. Por uma porta giratória, no meio do muro, Cristo aparece em cena, com o corpo pintado na mesma textura do muro, mas logo desaparece. A meditação é feita por um jovem da pastoral carcerária e fala sobre aqueles que perderam a liberdade, mostrando que os sofrimentos de Cristo libertam a todos de suas prisões. Também afirma que Jesus ama tanto os justos quanto os pecadores.

Décima Segunda Estação

Jesus morre na cruz. O palco também traz um muro grande com muitas janelas e uma porta, que são abertas durante a encenação. Os atores caem de joelhos, com as mãos no chão, quando a porta é aberta e uma luz forte emana de lá de dentro. Aqui há pessoas vestidas de enfermeiros, carregando macas e cadeiras de rodas. A cena da estação faz referência às pessoas com doenças terminais e tem elementos que indicam a luz de Cristo, refletindo a ideia de morte. A meditação dessa estação fala sobre os jovens que estão próximos da morte, levando os peregrinos a unirem suas dores as dores de Cristo.

Décima Terceira Estação

Jesus é descido da cruz. No centro do palco, duas figuras brancas se apresentam como a Pietá, de Michelangelo. As figuras são coloridas por luzes intensas, vermelha e amarela. Do alto, caem tecidos vermelhos com bolas na extremidade mais próxima do palco, se assemelhando ao sangue que escorre. Antes da meditação, as figuras brancas são retiradas para o fundo do palco. Essa estação é dedicada ao jovem com deficiência auditiva. O texto é sinalizado em Libras e traduzido por uma jovem: “Existem momentos em que o silêncio e a contemplação falam muito mais”.

Décima Quarta Estação

Jesus é sepultado. A Cruz Peregrina é posta no palco central de Copacabana, onde se encontrava o Papa Francisco, além de voluntários, artistas e músicos. A quantidade de pessoas simboliza o

mundo inteiro. A meditação é lida por jovens dos cinco continentes, a fim de fazerem preces pela evangelização em suas regiões, destacando o que é mais urgente em cada país. A *via crucis* é encerrada pelo Papa.

Do símbolo à metáfora

Ao estudar eventos e grandes espetáculos no Prefácio e na Introdução de sua obra *Le décor mythique de La Chartreuse de Parme*, na terceira edição francesa, Durand (1983) se preocupa em definir o que chama de “estrutura” e recomenda para que não se faça a confusão com o termo “forma”. Para esse autor, “[u]ma estrutura é um conjunto dinâmico; isto é, um sistema de forças ou de imagens antagônicas” (DURAND, 1983, p. 05), sistema que, por sua vez, compreende “constelações de imagens coerentes e estáveis chamadas arquétipos”. Acrescenta, ainda, que não se pode conceber um pensamento sem imagens, e estas, ao se organizarem ou se “polarizarem, criam formalmente, o que se chama estilística” (DURAND, 1983, p. 06).

É por meio da estilística que as diversas formas, sejam literárias, musicais, dramáticas ou plásticas, conseguem ser entendidas imediata e facilmente pelo indivíduo. Se a música e os espetáculos evidenciam logo o seu sentido, pois têm um suporte semântico¹⁶ e implicam processos “instaurativos”, o mesmo não acontece com a língua. Esta exige um processo de decodificação e, exatamente por isso, torna-se menos direta e rápida. É por isso que os romances

¹⁶ Durand adota a distinção estabelecida por Saussure acerca desses dois conceitos: a verdade da semântica é de segunda mão, pois pede mediatização ou representatividade de algo que está fora de seu processo.

demandam um longo percurso de construção dramática. A relação com o mosteiro, em *O Vermelho e o Negro*, por exemplo, é o dispositivo espacial escolhido por Stendhal para situar a história de amor de Madame de Rênal e Julien Sorel, história que, por ser transmitida apenas pelo código linguístico, implica a criação de textos em várias páginas e capítulos para comover seu leitor.

Nesse sentido, o primeiro dado importante a se considerar no exame da estética de obras espetaculares, como as que ocorreram durante a Jornada Mundial da Juventude no Brasil, é a observação de como elas mostram, propagam e expandem as formas do mítico. Durand, repetindo Lévi Strauss, esclarece que o mítico é, dentre as várias formas do discurso, a que é menos modificada em seu processo de transmissão. Tal fato acontece porque o mito, assim como boa parte da literatura popular ou infantil, se liga mais ao estado ou à natureza da alma humana e menos à do mundo. Além disso, podem ser facilmente reproduzidos ou focalizados no plano de sua compreensão e propagação.

O segundo dado importante para a implantação e difusão de obras espetaculares é distinguir, com mais clareza, os termos *imaginação* e *imaginário*. A imaginação é a atividade ou a faculdade de criar, reconhecer, assimilar, memorizar e reproduzir imagens reais ou fantásticas. Constitui, por exemplo, a capacidade de planejar ou promover eventos, criar cenários, grandes cenas e sensações, de tal modo fascinantes ou sensibilizadoras que podem marcar a consciência do espectador, estabelecendo-se como algo ao qual ele pertence, não apenas ilusoriamente, mas efetivamente. Neste caso, os apelos à imaginação são fortes, uma vez que é possível ao espectador deixar de ser ilusoriamente participante ou apenas observador para se sentir integrado ao tema em

questão. Tal observação nos faz atentar, como sugere Durand (1993), para o fato de que

[t]odo simbolismo é, pois, uma espécie de gnose, isto é, um processo de mediação por meio de um conhecimento concreto e experimental. Como uma determinada gnose, o símbolo é um “reconhecimento beatificante” um “conhecimento salvador” que, previamente, não tem necessidade de um intermediário social, isto é, sacramental e eclesiástico (DURAND, 1993, p. 31).

A partir dessa perspectiva, faz-se necessário retomar a questão do simbolismo a fim de esclarecer que todo símbolo remete para algo, mas não se reduz a uma única coisa. Ao contrário, liga-se ao sentido espiritual do instinto que, mostrando-se naturalmente ambíguo, torna-se o que Jung classificou como “arquetipo”. Durand complementa essa classificação apontando que

[o] arquetipo é, pois, uma forma dinâmica, uma estrutura organizadora das imagens, mas que transvaza sempre as concreções individuais, biográficas, regionais e sociais, da formação das imagens (DURAND, 1993, p. 56).

O simbolismo torna-se, assim, um processo que busca implantar um equilíbrio biológico, psíquico e sociológico, pois, afinal, é esta a função da imaginação. Esse, provavelmente, também foi o objetivo da Jornada Mundial da Juventude na reencenação da *via crucis* de Jesus até o Calvário.

Se na antropologia do imaginário a imagem funciona como símbolo geral – entendido como a conjugação de um sentido e de uma imagem, ou seja, de um aspecto vivido (no qual se manifesta o sentido) e de um componente espacial (no qual se manifesta a imagem) –, pode-se dizer que ela é formada de um quadro, onde a

imagem se revela símbolo porque, mantendo suas raízes tanto no sensível quanto no inteligível, recebe igualmente as significações das experiências vividas na subjetividade e na objetividade do cotidiano. Dessa maneira, a imagem se organiza de forma emblemática: distancia-se, ao mesmo tempo, do particular e do universal, mas com o objetivo de articular os dois de modo a fazer o universal ser intuído no particular e o global ser formado do local. Essa articulação é a responsável pela transformação da imagem/signo em imagem/símbolo. A expressão metafórica, por sua vez, surge quando a imagem/signo assume a natureza de imagem/símbolo, na qual o particular se estrutura com o geral e possibilita a transcendência de um sentido local para um sentido global, ou vice-versa.

No plano do simbolismo, Strôngoli aponta que

a metáfora não diz, portanto, respeito à realidade específica de uma situação ou pessoa; confirma apenas uma realidade universal: a da humanidade ou do mundo em geral, ou melhor, dos arquétipos. [...] A metáfora, participando da natureza do símbolo pela atividade de substituição possibilita, assim, ao indivíduo a liberdade de aceitá-la como imagem metafórica ou apenas como signo vazio de seu simbolismo. Entretanto, se há liberdade para escolha, não há liberdade para se chegar ao insight: o indivíduo necessita aderir à imagem/símbolo para esta iluminar a compreensão da nova realidade ou direção semântica (STRÔNGOLI, 2002, p. 199-200).

Assim, do ponto de vista da antropologia durandiana, a imagem se destaca por sua transcendência e é sob este aspecto que deve ser relacionada à metáfora, afinal a transcendência está no cerne de sua constituição.

A metáfora, nesse artigo, não está circunscrita apenas à *percepção e experiência de uma boa parte do mundo*, como afirma Lakoff & Johnson (2002, p. 358). Acrescenta-se a isso que as metáforas são faculdades imaginativo-passional do sujeito. Afinal, se a linguagem existe para falarmos do mundo, a metáfora é um recurso que usamos para aumentar nosso poder referencial, para aumentar nossa capacidade de falar do mundo, requisitando na sua criação as potencialidades semânticas do símbolo, pois só o símbolo, enraizando-se na profundidade da vida e do ser, é que se reveste de poder e de eficácia para representar, essencialmente, o ser e o existir do sujeito pela linguagem não só da poesia, mas também de nossa linguagem e atos cotidianos.

Nessa perspectiva, é necessário focalizar não só a natureza da imaginação, mas também a do imaginário. O *imaginário* é o modo particular de o indivíduo operacionalizar a faculdade da imaginação, de pô-la em prática, articulando e configurando imagens nos dois polos. Ele se manifesta diversamente de um indivíduo para outro ou mesmo no próprio indivíduo, devido, como afirma Durand (1989), às diferenças nascidas dos imperativos de seu biologismo, de seu psiquismo e de suas pulsões, bem como das intimações de seu meio social.

Voltando à encenação da *via crucis* durante a Jornada Mundial da Juventude/2013, observa-se que a imaginação faculta presentificar imagens que se revestem de dois polos, o bem e o mal, a vida e a morte; mas é o imaginário que constrói a interação tensional nascida de suas diferenças e similitudes, dando-lhes contornos e dimensões semânticos específicos. Assim, diante dessas imagens, o indivíduo vai articular outras em função de seus imperativos subjetivos (idade, gênero, temperamento e pulsões) e de

suas intimações objetivas (função e contexto sociais). As funções e contexto sociais de um indivíduo podem motivá-lo, por exemplo, a articular ao bem imagens da não-violência, da paz, do amor e da fé que, confrontadas com as articuladas por outro indivíduo, em função ou contexto social diferente, evidenciam configurações que certamente darão à imagem de violência, injustiça, agressividade criando, do ponto de vista da subjetividade, sentimentos diversos que podem conotar pesar ou revolta, satisfação ou orgulho, e revelar acentos positivos ou negativos para um ou outro polo semântico.

E se aqui podemos aproximar metáfora de imaginação e imaginário é porque na configuração desses processos há uma forma particular de configuração que, escapando de toda coação lógica e objetivante, dela se libera para instaurar, num nível mais alto, o poder figurador dos símbolos e das analogias. A metáfora, conforme aponta Durand (1989, p. 285), é o processo de expressão do imaginário, “esse poder que tem o espírito, cada vez que pensa, de renovar a terminologia”.

Cabe a nós, agora, estudar como a imaginação se programa para tal função, arregimentando imagens e símbolos para possibilitar que, em seguida, o imaginário se manifeste para pôr ordem no caos da interação dos vários símbolos e estruturas, pois, como já sabemos, se a imaginação é uma faculdade, o imaginário é o responsável pela elaboração de suas estruturas, aquelas que atingem significativamente o espectador.

A via crucis: da imaginação ao imaginário

A Cruz Peregrina, o principal símbolo da Jornada, começou a ser construída na semana santa de 1983 e foi finalizada para a

semana santa do ano seguinte. Foi doada por João Paulo II para o Centro Juvenil Internacional de São Lourenço, Roma. Esta cruz inaugurou a estilística do imaginário dessa *via crucis*: dar voz à juventude e ajudá-la em seu desenvolvimento. O tamanho dela (3,80m) deu força ao sentido de seu arquétipo, a saber, o de mal do mundo. Este é simbolizado em dois espaços paralelos, mas diferentes: o situado mais alto possibilita o trajeto sofrido de Jesus na antiguidade; o situado mais próximo ao rés do chão da avenida concentrou a repetição de infortúnios, desafios, deficiências e males que trazem sofrimento à juventude brasileira e, ao mesmo tempo, a motivação para suportá-los.

Carregada em sua posição horizontal, por jovens com vestes simples, brancas e cinzas, usando luvas vermelhas, a Cruz estava ornada com uma coroa de espinhos a partir da qual saíam longas fitas nas cores amarelo a branco, que eram seguradas por outros jovens. A cruz só foi suspensa verticalmente ao chegar em frente a cada estação da *via crucis*, momento em que se descreviam, primeiro os males de Jesus em seu trajeto, depois, cenas referentes a problemas sociais, seguida de meditações sobre as dificuldades de vários grupos sociais brasileiros.

O simbolismo da cruz se reporta facilmente ao da árvore, posto que esta se dirige para cima. É, segundo Durand, o arquétipo da totalidade do mundo, sobretudo se estiver no sentido horizontal, pois mostra a reunião dos contrários ou, quando alçada verticalmente, a união do Yang e do Yin. De acordo com Eliade (2004, p. 184), o simbolismo da Cruz integra os símbolos da Árvore Cósmica e do Centro do Mundo. “A Cruz é descrita como uma ‘árvore que sobe da Terra aos Céus’, como a ‘Árvore de Vida plantada no Calvário’, a árvore que ‘saindo das profundezas da Terra, se ergueu para o Céu

e santifica até aos confins do Universo’”. Assim, ela pode ser considerada “o sinal visível da Redenção efectuada por Jesus Cristo [...]. E como a Redenção se estende a toda a humanidade, a Cruz deveria situar-se no Centro do Mundo, a fim de santificar o Universo inteiro” (ELIADE, 2004, p. 185).

Após a meditação realizada em cada uma das estações e suas exortações dramáticas, os jovens carregavam novamente a Cruz até a próxima estação ao som das matracas e da orquestra sinfônica de Barra Mansa (RJ). Acompanhando este cortejo, um grupo com cerca de 20 coroinhas incensava toda a Avenida Atlântica. A meditação culminou no palco central de Copacabana, onde o Papa e mais 200 jovens receberam a Cruz da Jornada e, juntos com os demais peregrinos, contemplaram o sepultamento de Cristo.

Sabe-se que todo o barulho ou ruído, seja melodioso ou não, constitui a forma de alcançar a percepção do outro, tanto para o bem como para o mal. Neste caso, a matraca pretendeu afastar o Mal e a música desejou aproximar o Bem; incensar, por sua vez, faz parte da mesma estilística: afastar os maus espíritos e espalhar o aroma do bem. Como o incenso é manipulado por coroinhas, recebe também o sentido de pureza da formalidade eclesiástica, sobretudo porque vestem a bata branca sobre uma peça vermelha, conforme determinado pela igreja.

Bem acima do plano do desfile da procissão, sobre a areia, de costas para o mar, via-se o altar que se integrava, também, na estilística da força do divino, como se fosse um produto da natureza, criado para indicar a presença do Senhor nas alturas e, ao mesmo tempo, o poder do homem em tirar proveito dessa mesma natureza. Assim, sobre uma elevação que se alcançava por meio de degraus e de rampa, chegava-se ao espaço do trono, de onde era possível ver

todo o povo. Atrás do trono havia uma forma retangular, de material aparentemente leve, que descia da parte de trás da cobertura abaulada de vidro, alcançava o piso do trono, depois, em forma de tapete vermelho cobria as escadas e, finalmente, a rampa que chegava até a rua. Sua cor variava conforme a iluminação, indo de vermelho a roxo de acordo com o momento da encenação. Suas linhas verticais formavam um conjunto ascensional impressionante, sinalizando a passagem para um plano superior, compreendido facilmente como o espaço do representante de Deus. Marcou-se assim a diferença de planos: embaixo, o humano; em cima, o divino.

Na frente dessa estrutura, havia a imagem de uma cruz branca e imponente, que possuía um sentido oposto à da cruz carregada pelos jovens. Se a cruz de madeira simbolizava o sofrimento de Cristo, esta, agora, estava prenhe do simbolismo da ressurreição. Se a primeira, envolta na coroa de espinhos, recordava o suplício e a morte, a segunda, imponente e iluminada com uma luz branca, representava a vitória sobre esta (CHEVALIER; GHEERBRANT, 1988, p. 309-317). Assim, a cruz que estava no palco era, ela mesma, representação do filho de Deus enquanto parte da trindade divina e não mais enquanto homem terreno e pecador.

No piso mais alto, na frente da cruz, destacava-se a imagem única do trono, cujo espaldar branco, alto e circular mostrava-se como uma aureola. Foi lá que se sentou o Papa, só e distante dos dois espaços laterais onde se posicionaram, em um, outros religiosos, sentados, discretos e quietos durante toda a apresentação; em outro, os músicos da Orquestra Sinfônica de Barra Mansa. Acima do trono havia uma cobertura de vidro que tinha o objetivo de proteger da chuva. Ela estava bem alta e sua forma se curvava ao cobrir o cenário do trono. Essas linhas tornaram o espaço mais

acolhedor, mais leve, mas, ao mesmo tempo, impressionante, porque a faixa de tecido que descia do alto, enquadrava em toda sua largura o trono, dando-lhe o sentido de uma unidade valiosa, mas distante. O papa, sentado só, afastado de todos, traduzia metaforicamente bem a presença de Deus poderoso, solitário, amado e reverenciado, mas longínquo.

Os blocos de jovens e a cruz de madeira ficaram separados do público por meio de cordões ou cercas humanas. Em determinado momento dividiram o espaço com grupos que se alternavam com diretores de cenas, policiais, um batalhão de oficiais da Marinha perfilados militarmente, grupos de religiosos e os atores que se apresentavam em pequenos quadros que ilustravam as estações da *via crucis*. Os diretores de cena deram um sentido dramático aos fatos apresentados, sobretudo quando foram utilizadas estátuas vivas em cenas impactantes, prenes de sentidos religiosos.

A representação nas estações tiveram duas performances distintas, mas sempre com a mesma estilística: provar a possibilidade de vencer o sofrimento mediante a ajuda divina. No plano mais alto, apresentam-se as faces do arquétipo mítico: Jesus Cristo. No plano mais baixo, eram retratadas mensagens que tinham o intuito de alcançar e fazer compreender os sofrimentos de jovens inocentes, drogados, violentados pela sociedade, homens e mulheres marginalizados, luta contra o aborto, estímulo à fé, à esperança e à religiosidade feminina; testemunhos de fé voltados, em sua maioria, para a metaforização do mal.

Do ponto de vista desses fatos e pensando na interface entre educação e metáfora pela antropologia do imaginário, surgem algumas perspectivas: as metáforas podem ser percebidas, na *via crucis*, como ferramentas de ensino e aprendizagem de vida, desde

que pensemos na “estilística” a que se refere Durand, na qual se organizam as imagens, os arquétipos e os mitos.

Considerações finais

A *via crucis* representa o sofrimento de Jesus no momento de sua morte e ressurreição. Sua reencenação ritualística reatualiza o mito divino, o acontecimento primordial narrado pelo mito. Segundo Eliade (2004, p. 172), é também nesse momento que os participantes são, progressivamente, introduzidos à presença divina e aos mistérios que ela encerra. Trata-se, portanto, de uma morte iniciática, na medida em que introduz os participantes nos segredos daquela manifestação religiosa.

A morte iniciática é portanto a repetição da morte do Ser sobrenatural, fundador do Mistério. Desde que, durante a iniciação, se repita o drama primordial, reproduz-se também o destino do Ser sobrenatural: a sua morte violenta. Graças à antecipação ritual, a morte é também santificada, carregada de valor religioso (ELIADE, 2004, p. 198).

Assim, reencenar a morte de Cristo é apresentar, ao fiel, o caminho da *salvação*, da redenção dos pecados e regeneração espiritual, o caminho da imortalidade da alma. Exatamente por isso a *via crucis* é reatualizada anualmente, por todas as igrejas católicas, durante a Semana Santa.

Reencenar é reatualizar, trazer para a contemporaneidade o sofrimento de Cristo e torná-lo compreensível para aqueles que participam desse fenômeno. Exatamente por isso as meditações da *via crucis* da Jornada Mundial da Juventude se fazem necessárias. Não basta,

nesse sentido, reinterpretar os sofrimentos de Cristo, mas também compreender como eles se materializam no mundo atual. A cruz da modernidade não é mais de madeira, mas se constitui a partir das inúmeras injustiças, provações e temeridades que o fiel moderno enfrenta, ou seja, representa o mal do mundo, como apontamos anteriormente. As meditações mostram que sofrimentos menores que os de Jesus podem ser vivenciados por todos, mas que com resiliência e persistência é possível alcançar a divinização da alma.

A metaforização da personagem Jesus em pessoas comuns, mas sofridas, acaba por ser a constatação da existência de uma sociedade brasileira injusta, desassistida e pouco solidária. O lugar em que estavam as estações é marcado por paredes quase sempre incompletas, seja de traves de madeira, tijolos ou blocos de pedra. Todas tinham o número da estação marcado em pedra, confirmando a existência desses vários setores e sua real dramaticidade. Conforme aponta Durand (1989, p. 272), “[a] casa é pois sempre a imagem da intimidade repousante, quer seja templo, palácio ou choupana”.

Nesta jornada, a casa não se restringiu às pessoas, mas a grupos sociais inúmeros e diversificados, pois as meditações não se dirigiam apenas aos jovens, mas, sobretudo, à população desassistida. A grande lição foi a conscientização acerca dessa realidade social e, ao mesmo tempo, a capacidade de, por meio da estilística do imaginário, visualizar um heroísmo confrontado com uma opressão que, mesmo estando difusa em todo o conjunto narrativo, é suficiente para emocionar a plateia e promover um possível e eficaz comprometimento para instaurar a devida assistência social no país.

A presença do cenário noturno, a proximidade da natureza, como o mar ou a areia, pode ter conservado ou criado a intimidade que leva a liberar sensações mobilizadas pelo ruído das ondas do mar, pelas

conversas a meio tom, pelas aragens da vegetação e do próprio espetáculo do céu de modo a instalar, em cada espectador, o que Durand (1983, p. 235) chama “a intimidade do coração”.

A encenação ao vivo da *via crucis* remete à ideia de sacrifício ao qual foram lançados os mestres e os redentores da humanidade. A redenção se alcança porque se cumpriu um rito: passar pela via do sacrifício para se superar como homem e, assim, tocar no intangível. *Via crucis*, o caminho do sagrado, representa bem tudo o que constitui o mundo dos homens, submetidos aos antagonismos inerentes à condição humana: oscilar entre o justo e o injusto, o belo e o torpe, o bom e o mau. Experimentar tudo o que é execrável para alcançar o inefável. Essa narrativa aconteceu uma vez para acontecer sempre. O sacrifício pressupõe um mártir, um bode expiatório, destinado a não deixar morrer nos homens a esperança da salvação, que pode ser muito bem resumida na súplica: “eu me sacrifiquei para te salvar”. Gandhi, Luther King e Jesus são figuras exemplares desse modelo mítico. Nosso mundo não suporta o sagrado vivo: um homem, quase um Deus.

Marx, Nietzsche e Freud trataram de banir a presença da divindade, mas para eles o divino se circunscrevia ao religioso, uma forma de domesticar os homens, de submetê-los a um conformismo sem escape. O sagrado vai além do religioso: é revolucionário, é educativo, é saneador. Apresenta, aos indivíduos, o caminho que deve ser percorrido, a força que deve ser buscada para se lidar com toda a dor e abnegação necessárias para se transformar num *ser iluminado*.

Nossa sociedade narcísica e utilitária necessita dessa dimensão do sagrado para se libertar desse paradigma esquizofrênico, norteado pela pressa, pela tecnologia e pelo mercado. A reencenação da *via crucis* diz muito mais hoje, nestes tempos de angústia existencial, que no tempo histórico do fato verdadeiro e instila, no imaginário das pessoas, a

possibilidade de reverter uma trajetória que nos foi imposta por uma “mão invisível” que nos obrigou a viver emudecendo as vozes do espírito. Certamente, essa mão não é a mão de Deus. E assim, dessacralizados, “egos inflados”, perdemo-nos de nós mesmos, já que a verdadeira humanidade consiste em acatar, acolher, congregar, fraternizar-se com o outro, como se fosse uma pedagogia do sacrifício, a via possível para o alcance do sagrado.

Os ensinamentos da morte iniciática são, portanto, necessários para uma regeneração espiritual, para uma mudança de perspectiva. Ela nos mostra como nos tornarmos *um outro*, um ser que segue os preceitos revelados por uma divindade antepassada. Ou seja, nos conclama a mudarmos nossas atitudes com o intuito de nos assemelharmos a um Ser sobrenatural.

A sua função é a de revelar às novas gerações o sentido profundo da existência e de as ajudar a assumir a responsabilidade de serem um ‘homem verdadeiro’ e, por conseguinte, de participarem na cultura. [...] ela revela, em cada nova geração, um mundo aberto para o trans-humano, um mundo, diríamos, transcendental” (ELIADE, 2004, p. 199).

Referências

CHEVALIER, Jean; GHEERBRANT, Alain. *Dicionário dos Símbolos*. Rio de Janeiro: José Olympio, 1988.

DURAND, Gilbert. *A imaginação simbólica*, Lisboa: Edições 70, 1993.

DURAND, Gilbert. *As estruturas antropológicas do imaginário*. Lisboa: Presença, 1989.

DURAND, Gilbert. *Le décor mythique de laChartreuse de Parme*. Paris: José Corti, 1983.

ELIADE, Mircea. *Ritos de iniciação e sociedades secretas*. Lisboa: Ésquilo, 2004.

LAKOFF, G. & JOHNSON, M. *Metáforas da vida cotidiana*. São Paulo: Mercado das Letras, 2002.

STRONGOLI, Maria Thereza. *Metáfora: encruzilhadas de signos e símbolos*. Revista ANPOLL, n. 12, p. 187-215, jan./jun. 2002.

VÁRIA

A Catábase de Orfeu e a queda de Lúcifer: a identidade do poeta como um herói caído

Orpheus' katabasis and the fall of Lucifer: the poet's identity as a fallen hero

Fábio Gerônimo Mota Diniz

UNESP-Araraquara
fabiogeronimo@gmail.com

RESUMO: A partir de uma comparação entre as figuras do herói mítico grego Orfeu e do anjo caído da mitologia judaico-cristã Lúcifer, pretende-se apresentar uma faceta possível da figura do poeta que coincide com a do anjo-caído. A ideia é propor um *tópos* referencial simbólico a partir do qual se compreenderá o artista, especialmente o poeta, como um herói que, rebelado contra certa instância de poder, sofre uma queda ocasionada por um erro inescapável. Nessa queda se revela a angústia humana fundamental, do reconhecimento da sua própria existência e sua fragilidade diante do pecado original, que operam como motores fundamentais do seu fazer poético, derivado dessa crise instaurada na identidade do eu-criador. Assim, partindo dessa nossa análise dos dois personagens arquetípicos e das observações do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard sobre a angústia existencial do ser humano diante do pecado original, faremos a proposta de uma percepção do herói/anjo caído como um dos possíveis arquétipos identitários desse poeta angustiado.

Palavras-chave: Catábase. Orfeu. Lúcifer. Poeta. Søren Kierkegaard. Arquétipo.

ABSTRACT: Starting from a comparison between Greek mythical hero Orpheus and Judeo-Christian mythology fallen angel Lucifer, we aim to present a conceivable facet of the poet's figure which coincides with the fallen angel's figure. The idea is to propose a referential symbolic *tópos* from which we will understand the artist, especially the poet, as a hero who, rebelled against a certain power sphere, falls due to an inescapable mistake. In this fall, human fundamental angst is revealed, that of recognizing its own existence and fragility in the face of the original sin, which operates as poetic creation's

fundamental engine, derived from this crisis in the creator's identity. Thus, based on the analyses of these two archetypal characters, as well as Danish philosopher Søren Kierkegaard's remarks on human's existential angst towards the original sin, we shall propound the perception of the hero/fallen angel as one of the anguished poet's possible archetypes.

Keywords: Katabasis. Orpheus. Lucifer. Poet. Søren Kierkegaard. Archetype.

Orfeu não é apenas o personagem mítico da antiguidade clássica que representa o estatuto mágico e místico da arte poética, mas, sobretudo, é o protótipo do grande poeta, o Poeta com “P” maiúsculo – no caso, o aedo, uma figura da antiguidade que reunia em si aspectos singulares que convergiam o aspecto performático do cantor e o aspecto religioso. E Orfeu é, como canta Píndaro na *IV Pítica*¹⁷, o pai dos aedos – αἰοῖδᾶν πατήρ / *aidān patér*¹⁸ –, ou seja, o primeiro dos poetas da mitologia.

O nome do herói grego, de origem incerta, aponta para essa relação com a obscuridade, com esse papel misterioso e ritualístico que lhe é atribuído. Segundo Chantraine (1999, p. 829), o radical *orph-*, que aparece também na palavra *orphanós*, “órfão”, é o mesmo de *órphnē*, “escuridão”, e ocorre em todos seus derivados. Porém, antes de sua descida ao Hades, encontramos nos mitos relacionados ao herói uma íntima relação entre ele e Apolo, deus solar e, portanto, ligado à luz, e que em algumas versões é considerado seu pai. Durante toda a viagem dos argonautas narrada no poema épico alexandrino *Argonáutica*, de Apolônio de Rodes – uma das fontes antigas mais importantes para a participação de Orfeu na viagem –, evidencia-se essa relação entre o poder do canto de Orfeu como derivado de sua relação com Apolo. Já a

¹⁷ A *Pítica IV* se destaca também por ser uma das primeiras referências à viagem dos argonautas, incluindo Orfeu como membro da tripulação.

¹⁸ Para facilitar o acesso às análises de termos específicos, todas as palavras gregas e hebraicas discutidas no texto estão transliteradas para caracteres latinos, com os sinais diacríticos correspondentes.

partir de sua descida ao Hades, o herói assume uma relação mais íntima com outra divindade, Dioniso, o que talvez o localize exatamente nesse mundo da escuridão ao qual seu nome remete¹⁹.

O herói é, ainda, fundador de uma ordem religiosa e mística, o Orfismo, um dos diversos cultos de mistério que, na Antiguidade Clássica, foram fundamentais tanto do ponto de vista religioso quanto do ponto de vista filosófico. O Orfismo dialoga e influencia não apenas o pensamento de várias correntes filosóficas, como a de Platão e seus seguidores, mas vários elementos da cultura grega – e ocidental – posterior, a ponto de ser difícil desvencilhar o universo místico-religioso do poético.

Porém Orfeu, em seu principal mito, destaca-se por ser uma figura que vivencia a queda, a chamada *catábasis*. Ao descer ao Hades em busca de sua amada Eurídice, o herói se perde e acaba sendo morto e despedaçado. O desespero de Orfeu e a sua destruição são motivo de vasta poesia da antiguidade até a contemporaneidade, tornando-o referencial para diversos *tópoi* literários, que investem tanto sobre a relação do poeta com sua musa, como sobre essa *catábasis* do herói. Como observa Rosado Fernandes:

Embora não possa considerar-se o termo grego katábasis, «ação de descer, descida», como expressão de técnica literária, a verdade é que as «descidas», subentende-se aos infernos, eram um tópos da literatura antiga, que daí transitou para as literaturas modernas. O seu contrário, anábasis, «subida», foi consagrado pela obra de Xenofonte na «Retirada dos Dez Mil», mas nunca assumiu o carácter infinitizante da «catábasis», que significa toda e qualquer descida às regiões subterrâneas, ao passo que «anábasis» significa tão-somente a subida das tropas de mercenários gregos pelas montanhas da

¹⁹ Acerca da relação entre Orfeu e essas figuras divinas, bem como outros temas relativos ao mito argonáutico do herói, conferir DINIZ, 2014, *passim*.

Arménia depois da derrota infligida a Ciro pelas tropas de seu irmão Antaxerxes. (FERNANDES, 1993, p. 347)

Essa “infinetização” que a catábase permite é fundamental no reconhecimento dos traços órficos na figura tradicional do Poeta, e aqui estamos lidando com o criador como uma instância, como um ser que possui uma identidade fruto de uma tradição e construída em relação a esse referencial toponímico. Toponímico pois, em suma, Orfeu como arquétipo poético seria o nome do lugar, do ponto de onde parte – e pelo qual caminha – toda uma percepção não apenas de poesia, mas de um Poeta, ou seja, da figura responsável pelo ato criador poético. Se considerarmos a poesia a partir de sua origem místico-religiosa, Orfeu é o centro difusor, como *oidān patēr*, de toda arte criadora, e compreender sua catábase permitiria, numa visão arquetipológica, compreender a identidade desse eu-criador que tem em Orfeu sua origem.

Orfeu é símbolo do misticismo e, sobretudo, da poesia, uma figura que interessa ainda justamente por ser, ao mesmo tempo, criador e criatura, Poeta e personagem da Poesia. De tal modo, divergimos de Rosado, e utilizaremos a catábase como uma expressão de técnica literária, na medida em que nos permitirá compreender Orfeu toponimicamente. A sua catábase, como *tópos*, se relaciona intimamente com a sua identidade de Poeta e, como o reflexo dessa identidade na tradição que dele deriva, pode servir de motivo fundamental no estabelecimento de um referencial “órfico” de Poeta²⁰.

²⁰ A proposta, em suma, é que há ao menos duas possibilidades de identificação de um arquétipo do Poeta: a perspectiva órfica e a não-órfica. A perspectiva não-órfica se situa numa comparação entre Orfeu e uma contraparte que possui elementos suficientes para constituir-se como outro topônimo e, apesar de ser uma reflexão que já desenvolvemos, é algo que não será analisado neste texto, tanto por desviar do recorte escolhido quanto por falta de espaço.

Portanto, para investigar a validade da catábase como *tópos*, elegemos outro “herói caído” como parâmetro de comparação, para construir uma proposta de um *tópos* do poeta órfico. Nosso escolhido foi o personagem tradicionalmente conhecido como Lúcifer, que em si traz elementos muito mais complexos em sua delimitação, e que em sua pluralidade traz pontos de contato e contraste significativos com Orfeu.

Um contraste interessante se dá com a suposta origem do nome de Orfeu: o nome Lúcifer vem do latim, *lux fero*, “o portador da luz”, e como observa Vailatti (2014, p. 116), foi a opção de Jerônimo ao traduzir dessa forma o famoso trecho bíblico do livro de Isaías, 14, 12, do hebraico הִלֵּל בֶּן-שָׁחַר / *hélél ben šāḥar*, que significa, literalmente, “aquele que brilha” ou que “traz a luz”, que tornou reconhecido o nome Lúcifer²¹. O ser chamado por esse nome foi associado à figura amplamente conhecida por Satã na cultura cristã, a ponto de Lúcifer deixar de ser um epíteto para se tornar outro nome do mesmo Satã, mas essa relação é posterior ao trecho em questão, que se referiria a um ambicioso rei da Babilônia, e por isso seria uma expressão metafórica que, como observa Fekkes, se estabelece ao menos a partir de Orígenes de Alexandria (Séc. II):

To begin with, the spiritual interpretation of Isa. 14. 12 with reference to a fall of Satan is only first attested certainly with Origen. While such an exegesis is also contained in 2 En. 29.3-5 and Adam and Eve 12-16, neither of these works can be positively dated before 100 CE. To be sure, early Jewish interpretation and reapplication of Isaiah 14 can be found in many places, but is never referred to Satan. Rabbinic testimony from at least the time of Johanan b.

²¹ No caso, Jerônimo traduz o substantivo hebraico *hélél*, “brilhante”, por uma forma latina, *lucifer*, que deriva de *lux*, *lucis*, “luz” e *fero*, de *ferre*, “trazer”, ou seja, “aquele que traz a luz”.

Zakkai (t. c. 80 CE) interprets the passage uniformly of Nebuchadnezzar²².

Kelly (2008, p. 227-246) comenta que a visão de Orígenes, junto a outras posteriores, acabou por sacramentar a passagem como referente à Lúcifer e, assim, desenvolver uma “Nova Biografia de Satã”, que converge figuras díspares como a serpente do Éden e o Dragão derrotado pelo arcanjo Miguel no livro do Apocalipse de São João. Essa será a nossa referência para a análise a ser desenvolvida no presente trabalho que parte, de tal modo, de uma comparação entre a iconografia da queda de Orfeu com a desse suposto anjo caído da mitologia judaico-cristã, Lúcifer. Vailatti (2014, p.115) observa que mesmo na *Vulgata* de São Jerônimo a forma *lucifer* nunca é utilizada para se referir a anjos, mas sempre a astros celestes.

De tal modo, é importante salientar que trabalhamos essas personagens arquetipicamente e, por conseguinte, a relação que pretendemos construir é muito mais iconográfica e alegórica, pela pluralidade dos mitos relativos às duas figuras. Assim, não enxergamos como empecilho para a proposta a dificuldade de identificar com exatidão uma figura unitária sob o nome de Lúcifer, posto que, como trabalhamos com um sistema de imagens arquetípicas que constituem um imaginário da queda, seguimos justamente essa “Nova Biografia” que surge pela leitura dos seus vários intérpretes – Orígenes de Alexandria,

²² Para começar, a interpretação espiritual de *Isa. 14, 12* com referência a uma queda de Satã é apenas atestada com certeza com Orígenes. Enquanto tal exegese também se encontra em *2 En. 29, 3-5* e *Adão e Eva 12-16*, nenhum desses trabalhos pode ser positivamente datado antes de 100 d.C. Com certeza, a antiga interpretação judaica e reaplicação de *Isaias 14* pode ser achada em vários lugares, mas nunca está se referindo a Satã. Um testemunho rabínico de ao menos à época de Johanan b. Zakkai (c.80 d.C.) interpreta a passagem uniformemente como referente a Nabucodonosor. (FEKKES, 1994, p. 187, tradução nossa).

Tertuliano, São Jerônimo, dentre outros –, ou seja, a visão ortodoxa, mas popular, de Lúcifer como sendo um anjo caído, e de tal modo o protagonista da passagem em Isaías 14, mesmo que essa não corresponda diretamente a uma análise filológica do termo *in loco*.

Para tanto, o texto divide-se em duas partes: a primeira compara as duas figuras, partindo de excerto de um artigo do professor Antônio Donizeti Pires (2013), e fundamenta-se principalmente nas narrativas míticas sobre o herói grego, nessa passagem bíblica, do livro de Isaías; já a segunda parte debate o “pecado” órfico e luciferiano, e as consequências desse erro para a poesia, a partir das observações do filósofo dinamarquês Søren Kierkegaard sobre a angústia existencial do ser humano diante do pecado original – que, de certo modo, também traz um importante traço adâmico a ser considerado. Objetivamos, nesse contexto, estabelecer uma relação entre o pecado do herói caído, a angústia decorrente desse pecado e o fazer poético, entendendo Orfeu como figura prototípica do Poeta, e sua biografia mítica como símbolo do fazer artístico.

A queda do herói

Pires (2013, p. 69-70) observa que o mito de Orfeu seria constituído de quatro mitemas: (a) a viagem ao lado dos argonautas, (b) o casamento com Eurídice, (c) a catábase e (d) a morte por esquartejamento. O autor destaca, ainda, que o mito órfico se dividiria em três porções:

Se o primeiro mitema é vincadamente épico, tendo nos legado epopeias e poemas épicos como a anônima Argonáuticas órficas ou a Argonáutica de Apolônio de Rodes ou a de Valério Flaco, os outros três são por

natureza líricos e dramáticos: assim o doloroso e fatal amor de Orfeu e Eurídice, a frustrada descida do Poeta ao Inferno e a sua posterior morte violenta, por esquartejamento, fizeram brotar, principalmente desde Ovídio e Virgílio, uma pletora de poemas líricos, poemas dramáticos, óperas, tragédias, tragicomédias e filmes, além de pinturas, esculturas, mosaicos, contos, romances e histórias em quadrinhos (PIRES, 2013, p. 70).

O paralelo da vida de Orfeu com o desenvolvimento da arte poética em seu modelo clássico – ou seja, a divisão em épico, lírico e trágico –, é uma divisão muito adequada tendo em vista a figura do herói como protótipo do Poeta. Além disso, parece-nos que Pires abre a possibilidade de uma leitura na qual cada estágio do mito estaria relacionado diretamente a um dos gêneros, isto é, (a) a viagem ao lado dos argonautas corresponderia ao gênero épico, (b) o casamento com Eurídice ao lírico e (c) a catábase e (d) a morte por esquartejamento ao trágico.

Mais importante para nós, porém, é a divisão do mito feita pelo autor, que considera o casamento, a catábase e a morte como mitemas distintos. Em nossa perspectiva, que debateremos a seguir, esses mitemas representam, na verdade, um único “supermitema”, que, ao lado da viagem, configuram o mesmo *tópos*: a queda do herói Orfeu.

A queda como *tópos* refere-se a todo personagem mítico que cai de uma situação de prestígio, plenitude e heroísmo para uma situação de desprestígio, angústia e penitência. Nesse sentido, maior símbolo da queda no contexto judaico-cristão ocidental é a figura de Lúcifer, que de entidade participante do universo celestial e divino é arremessado, por conta de seu orgulho, para o mais profundo inferno.

A queda de Lúcifer coincide com a de Orfeu em alguns pontos: em primeiro lugar, ambas as figuras são seres ligados ao universo da luz –

no caso de Lúcifer, como salientamos anteriormente, a *lux* encontra-se no seu próprio nome – e a uma divindade solar – Deus/Javé e Apolo, que caem em direção ao mundo escuro e tenebroso dos infernos, da caverna subterrânea. Em segundo lugar, ambos caem por ações que, a priori, definiremos como “individualistas”: Orfeu casa-se com a ninfa Eurídice, e Lúcifer, por soberba, rebela-se contra Deus. Mesmo que o ato de Orfeu não seja em si um erro, como no caso de Lúcifer, o herói grego é motivado pelo desejo, como o anjo²³ que deseja ser semelhante ao próprio Deus.

A fonte mais famosa acerca dessa queda talvez seja a mais controversa delas: o livro bíblico do Profeta Isaías, 14:12-15. Foi a tradução de São Jerônimo um dos textos que tornaram popular a relação entre o personagem mencionado no trecho e Satã, ao chamá-lo pelo nome de Lúcifer:

*12 quomodo cecidisti de caelo lucifer qui mane oriebaris
corruisti in terram qui vulnerabas gentes 13 qui dicebas in
corde tuo in caelum conscendam super astra Dei exaltabo
solium meum sedebo in monte testamenti in lateribus
aquilonis 14 ascendam super altitudinem nubium ero similis
Altissimo 15 verumtamen ad infernum detraheris in
profundum lacu²⁴.*

²³ Retomando os apontamentos da introdução, é importante reafirmar a nossa interpretação de *hélél*, a “estrela da manhã”, como o *lux fero*, Lúcifer, pois interessamos mais a alegoria construída a partir da imagem da queda do rei da Babilônia como sendo a queda de um ser brilhante, o anjo caído. Interessa-nos, de tal modo, muito mais o desejo e a ambição que conduzem à queda que a natureza do ser apresentado na passagem – e, portanto, continuaremos a chamar o astro de anjo, e o anjo de Lúcifer em referência a essa tradição alegórica.

²⁴ ¹² Como caíste do céu, Lúcifer, nascido da manhã! Tu, que na terra despencaste, que castigava nações, ¹³ que dizias em teu coração: “subirei ao céu acima dos astros de Deus, exaltarei meu trono e me sentarei no monte do testamento ao lado do norte,

Na tradução de São Jerônimo se evidencia ainda, como na fonte hebraica²⁵, a relação entre esse ser que carrega a luz e a própria estrela da manhã em *mane oriebaris*, que remete inevitavelmente ao próprio alvorecer. *Oriebaris* é uma forma do verbo *orior*, “ascender”, “subir”, “nascer”, e é uma palavra que se encontra na raiz de *orientis*, “oriente”, a própria direção do nascer do sol²⁶ – em oposição ao poente, *occidentis*, “ocidente”, derivado do verbo *occido*, “cair”, “descer”, “perecer”. Ou seja, de certo modo parece ser impossível dissociar a figura descrita em Isaías e o movimento do astro solar e, posto que se trata daquele que descende do próprio nascer do sol, podemos considerá-lo como sendo, talvez, o próprio sol. E, como observa Forsyth, essa associação, que permanece na tradução de São Jerônimo, está não apenas na versão grega como também no próprio texto hebraico:

Šaḥar, in various Hebrew contexts, preserves some of its old mythological meaning as a feminine dawn goddess, and the original of this feminine dawn may well have been the Indo-European goddess Usas, the Heōs of Homer and

¹⁴ ascenderei à altura das nuvens e serei semelhante ao Altíssimo”. ¹⁵ Contudo, ao inferno serás levado, ao profundo abismo. (JEROME, s/d, tradução nossa).

²⁵ Como resgatamos alguns poucos elementos da versão hebraica do trecho bíblico mesmo não tendo domínio da língua hebraica, apresentamos aqui como referência suplementar a tradução direta do hebraico de Carlos Augusto Vailatti, a partir de texto da tradição massorética da *Bíblia Hebraica Stuttgartensia* (VAILATTI, 2014, p. 117): “¹² Como caíste dos céus, ó brilhante, filho da Alvorada! Foste cortado para a terra o que enfraquecia os povos! ¹³ E tu dizias em teu coração: "subirei aos céus, acima das estrelas de El exaltarei o meu trono e me assentarei no monte da assembleia, ao lado do norte; ¹⁴ Subirei acima das nuvens; serei como o Altíssimo". ¹⁵ Contudo, ao *she'ol* serás rebaixado, às partes extremas da cova”.

²⁶ Para evidenciar essa simbologia, optamos, em nossa tradução, por manter a ideia de “nascimento” ao invés de seguir a tradicional versão por “filho da manhã/aurora”.

Hesiod, perhaps blended now with the Semitic Ishtar. Her son, Hêlêl, may possibly be the sun itself, and indeed Šaḥar may mean the rising sun, according to an older school of thought, or Hêlêl may be an allusion to the planet Venus, as most modern commentators on the passage believe. Whether or not the composer of the Isaiah passage made this explicit identification, the Greek translators do the Septuagint certainly did, since their translation of Hêlêl ben šāḥar as Heōsphoros ho prōi anatellōn clearly combines the astronomical identification with Hesiod's Heōsphoros, son of Heōs, the dawn-bringer, Venus. The Greek was in turn rendered by the Latin vulgate as Lucifer, qui mande oriebaris, an the name has stuck to the rebel ever since²⁷.

E, claro, como um astro que ascende e traz a luz de um novo dia, a queda desse *lucifer* é extremamente simbólica, especialmente porque o caído visa a uma ascensão ainda maior, que ultrapasse os próprios astros. A ascensão aqui não é apenas o movimento do astro, mas um desejo, e é esse desejo de ascensão, de assemelhar-se ao Altíssimo, que acaba conduzindo o suposto anjo à queda em direção ao שאול / *She'ol*, que seria o “abismo”, um local análogo ao Hades grego – e, por conta disso, o termo é tradicionalmente traduzido nas

²⁷ *Šaḥar*, em vários contextos hebreus, preserva alguns de seus velhos sentidos mitológicos como o de uma deusa feminina da aurora, e o original dessa aurora feminina pode ter sido a deusa Indo-europeia Usas, a *Heōs* de Homero e Hesíodo, talvez misturada agora com a semítica Ishtar. Seu filho, *Hêlêl*, pode ser possivelmente o próprio sol, e de fato *Šaḥar* pode significar o sol nascente, de acordo com uma antiga escola de pensamento, ou *Hêlêl* pode ser uma alusão ao planeta Vênus, como a maioria dos comentadores modernos da passagem acreditam. Tenha ou não o compositor da passagem de Isaías tornado essa identificação explícita, os tradutores gregos da Septuaginta certamente o fizeram, já que sua tradução de *Hêlêl ben šāḥar* como *Heōsphoros ho prōi anatellōn* claramente combina a identificação astronômica com o *Heōsphoros* de Hesíodo, filho de *Heōs*, o portador da aurora, Vênus. O grego estava por sua vez rendido pela vulgata latina como *Lucifer, qui mande oriebaris*, e o nome se prendeu ao rebelde desde então. (FORSYTH, 1989, p. 135-136, tradução nossa).

versões gregas dos textos bíblicos por Ἄδης / *Hádēs*. O erro de Orfeu ocorre depois da morte de Eurídice: ao descer ao Hades e buscá-la, Orfeu sobe em direção ao mundo dos vivos e, desobedecendo às orientações dadas a ele pelas divindades, olha para trás para contemplar a sua amada, o que a impede definitivamente de retornar à vida.

Nos dois mitos é possível perceber a presença de pelo menos um erro fundamental: a desobediência à divindade – Deus/Hades e Perséfone –, motivada por um desejo – Eurídice/tornar-se um deus – que leva à queda real. As ações ocorrem seguindo uma “coreografia”, pois, para cair, faz-se necessária a ascensão do herói: assim como Lúcifer quer estabelecer-se “no ponto mais elevado de Zafon” e é arremessado ao *She’ól*, Orfeu sobe ao mundo dos mortos e, ao desejar ver o rosto de sua amada, é arremessado à perdição.

Fica claro que nossa perspectiva de análise diverge do que é comumente debatido sobre a queda de Orfeu pois, em geral, o movimento de decadência é observado como sendo apenas a sua catábase. Nossa observação do mito, porém, demonstra que é possível entender a descida ao Hades, uma ação motivada pela morte da amada, não como uma queda em si, mas como consequência do erro e, por isso, estaria diretamente ligada ao desejo, que aconteceria como sequência a uma ascensão ou tentativa de ascensão.

De tal modo, os mitemas órficos do (b) casamento, (c) catábase e (d) morte se configurariam em apenas um mitema, o da (b) queda, que se desenvolve em duas circunstâncias: a ação consequente – ou seja, no caso de ambos, (i) o desejo e (ii) o erro –, e o movimento de (i’) ascensão e (ii’) queda.

O desenvolvimento do mitema da queda, de tal modo, conduz a uma consequência final também similar. No mito de Orfeu,

observamos o esquiteamento do protagonista, cuja cabeça é vista boiando nas águas do rio Hebro e é recolhida ainda a cantar – uma imagem que pode ser observada como uma simbologia da permanência da fama e do poder de Orfeu, da sua arte, mesmo depois de sua morte. Do mesmo modo, em Isaías, logo após o trecho destacado, é dito que Lúcifer pode ser visto após a queda, e que aqueles “que te veem fitam os olhos em ti e te observam com toda atenção, indagando: ‘Porventura é este homem que fazia tremer a terra inteira, que abalava reinos?’”. Ambos os mitos se encerram com um momento em que é possível observar o herói caído. Isso é muito significativo, tendo em vista que não apenas ambos são seres diretamente ligados à luz em sua origem, mas ainda pelo fato de ambos terem descido/caído para um abismo, um buraco, o universo das profundezas e da escuridão. A oposição luz/escuridão se ressignifica após a queda pela possibilidade da revelação do escondido, do caído, e pelo reconhecimento de seu poder mesmo depois da queda, posto que, nos dois casos, a fama do herói permanece.

Entretanto, tendo em vista que o mitema da queda se configura como parte de um mito maior, o do herói caído, como se dá a relação entre as circunstâncias da queda e o outro mitema, da viagem dos argonautas? Apesar de haver uma coincidência considerável entre Lúcifer e Orfeu, é difícil identificar com a mesma profundidade essa relação no outro mitema visto que, antes de cair, Lúcifer era apenas mais um anjo, e é justamente essa indistinção em relação a seu grupo que o caracterizava. Pode-se considerar que Orfeu, dentro de um grupo de heróis como ele – os argonautas –, seria também uma figura parcialmente indistinta, visto que, mesmo tendo habilidades e características específicas, ele se encontra no mesmo nível de todos

os companheiros, todos heróis de – ou em busca de – fama e renome. Há ainda o fato de, na relação que Pires estabelece entre as passagens da vida de Orfeu e os gêneros poéticos, o mitema argonáutico representar a parcela épica da poesia, o que condiz com um universo no qual prevalece a coletividade. Assim, o mitema da queda se oporia, necessariamente, ao universo tradicional do heroísmo.

Mas, ainda assim, inferir que a relação entre os heróis grego e judaico-cristão se configura de uma mesma forma no mitema inicial poderia conduzir a uma interpretação enviesada do mito de Lúcifer, visto que nos falta informação para sustentar uma comparação mais profunda. De qualquer forma, com as informações que colhemos, podemos construir ao menos um sistema representativo para os mitemas ligados a Orfeu, tomando-se Lúcifer por parâmetro de comparação.

O esquema apresentado a seguir é constituído por duas narrativas mítico-alegóricas que trazem em si o significado didático do *tópos*. O *tópos* se desenvolve a partir de mitos, e nenhum mito existe sem narrativa. A maior parte dos mitos tem alguma relação, em sua origem, com o universo da oralidade e, de algum modo, a apresentação dessas narrativas conduz a uma função didática, ou seja, o conhecimento do mito leva a um aprendizado. Pela sua natureza, portanto, chamaremos cada uma dessas narrativas de *mythos*, pois não apenas são fundamentadas em mitos, como se desenvolvem narrativamente e, de modo análogo à palavra grega que dá origem ao termo, são discursos, “falas” que produzem conhecimento na audiência.

Não queremos, com isso, afirmar que o mito de Orfeu seja em si didático, como o de Lúcifer. É evidente a presença do ensinamento moral na descrição que Isaías traz do mito luciferiano, mas, no caso

de Orfeu, seu erro é muito mais o motor da queda que levará, ao fim, à constituição e seu legado. Porém, para nossa experiência de comparação, apresentaremos o mito órfico como símbolo das consequências de um erro, a desobediência, e de tal modo, fábula da compreensão desse erro como origem de uma angústia existencial, a ser tratada na segunda parte do texto.

Por ora apresentaremos, no esquema abaixo, o desenvolvimento dos dois *mythos* dentro desses dois mitemas que fazem parte desse *tópos*:

O <i>tópos</i> do herói caído						
	Heróis	Mitema a	Mitema b			
		Heroísmo	Queda			
			Ação		Movimento	
			(i) o desejo	(ii) o erro	(i') ascensão	(ii') queda
<i>mythos</i>	Orfeu	Viagem com os Argonautas	O casamento	Olhar para trás	Subir de volta do Hades para a superfície	Perde a amada e é punido com a morte por esquartejamento
	Lúcifer	Anjo do cortejo de Deus	Assemelhar-se a Deus	A soberba	Desejar subir ao "ponto mais elevado de Zafon"	Jogado ao abismo por Deus

O esquema serve de representação visual da sequência de eventos que caracteriza o *tópos* do herói caído como um mito, uma narrativa. E é pela narrativa desse mito que, ademais, poderemos compreender Orfeu como esse símbolo do poeta prototípico, que representa em si não apenas o poeta, mas também, pela sua vida, a poesia em si.

O pecado adâmico e a origem da angústia criativa

É importante salientar que o *mythos* apresentado pelo *tópos* se desenvolve sobre um reconhecimento de um erro. Esse erro, nos dois casos, é origem de uma angústia existencial: no caso de Orfeu, o reconhecimento do erro o fará caminhar sem rumo até ser morto e despedaçado; no caso de Lúcifer, o próprio abismo simboliza a angústia, além da afirmação do rebaixamento do anjo, questionado pelos que o veem sobre seu próprio poder: “Porventura é este homem que fazia tremer a terra inteira, que abalava reinos?”. Essa angústia está atrelada, necessariamente, a um questionamento existencial: assim como Orfeu não podia mais viver sem sua musa, Eurídice, o Anjo caído não podia ser o que queria, queria ser mais, o próprio Deus. Suas existências eram dependentes de algo que não possuíam – Eurídice/Deus – e seus erros ligados a um movimento de observação/desejo de um objeto inalcançável, ligado intimamente com a sua própria existência.

Ao lidar com a angústia existencial, o filósofo e teólogo dinamarquês Søren Kierkegaard (1813-1855) compara o sentimento de angústia à vertigem de estar diante do abismo:

A angústia pode ser comparada à vertigem. Quando o olhar imerge num abismo, existe uma vertigem, que nos chega tanto do olhar como do abismo, visto que nos seria impossível deixar de o encarar. Esta é a angústia: vertigem de liberdade, que surge quando, ao desejar o espírito estabelecer a síntese, a liberdade imerge o olhar no abismo das suas possibilidades e agarra-se à finitude para não soçobrar (KIERKEGAARD apud OLIVIÉRI, 2008, p. 45-46).

O primeiro ponto importante na análise de Kierkegaard é o reconhecimento da angústia como vertigem. A sensação da vertigem é a experimentação antecipada de uma queda, que parece inevitável diante das circunstâncias, mas não é em si a queda. Ou seja, a angústia se manifesta no limite entre o acontecimento real e a projeção do acontecimento. É o medo que toma conta de Orfeu ao olhar para trás, ao tentar buscar com seus olhos a amada perdida. É a sensação que faz com que Lúcifer olhe para cima, almejando ser mais do que é, e tente rebelar-se contra sua existência.

O segundo ponto é o fato de que a vertigem “chega tanto do olhar como do abismo, visto que nos seria impossível deixar de o encarar”. Com isso, Kierkegaard apresenta a dupla natureza dessa queda: a angústia interna, que vem do olhar, é responsabilidade do ato de olhar, mas, ao mesmo tempo, é reflexo da existência de um abismo. O reconhecimento do abismo é impossível de se evitar, pois o abismo – a lacuna, a falta que explica o desejo – existe dentro do próprio eu, sendo a angústia o medo de mergulhar em sua própria essência incompleta.

Por fim, o terceiro ponto a se destacar é que essa angústia é, para Kierkegaard, uma “vertigem de liberdade”. É por saber-se livre para escolher que o indivíduo experimenta a angústia, pois no momento em que se vê diante da decisão se abrem ao menos dois caminhos: do acerto e do erro. Essa associação entre angústia e liberdade foi recuperada pelo filósofo existencialista Jean-Paul Sartre:

É na angústia que o homem toma consciência de sua liberdade, ou, se se prefere, a angústia é o modo de ser da liberdade como consciência de ser; é na angústia que a

liberdade está em seu ser colocando-se a si mesmo em questão. (SARTRE, 2007, p. 72).

Sartre, ao chamar atenção para a distinção entre angústia e medo, corrobora de tal modo com Kierkegaard, afirmando que “a vertigem é a angústia na medida que tenho medo, não de cair no precipício, mas de me jogar nele” (2007, p. 73). É por conta disso que o filósofo francês afirmará que o ser humano está condenado a ser livre, que a liberdade seria de certo modo um fardo que se revela pela própria consciência de liberdade, ou seja, a angústia é consequência inevitável do ato de libertar-se.

A liberdade é ainda um movimento de rebeldia contra a autoridade, representada pelos deuses nos *mythos*, e a desobediência que leva à queda é a vitória do herói caído contra as restrições impostas por seres mais poderosos que ele. A relação entre o ato poético e o ato de rebeldia é fundamental para a compreensão da poesia, ao menos desde o Romantismo e especialmente para a Modernidade, e tratar do tema de maneira aprofundada seria impossível aqui. O importante é pensar o erro como consequência do ato de rebeldia e, de tal modo, entender a angústia não apenas como o pecado original, mas como motor da criatividade.

A realidade, é que a existência, é possibilidade (sic) e, portanto, quase sempre angústia. Como Kierkegaard afirma, quanto maior a liberdade potencial do indivíduo, tanto maior a possibilidade criativa tem o homem individualmente; desse modo, maior é a sua angústia existencial. Este pensamento o conduziu ao importante conceito da relação do conflito com a angústia. Kierkegaard deu um tratamento original e polêmico ao conflito, criatividade e culpa. Ele supõe que o conflito interno e o sentimento de culpa são sempre uma

consequência da criatividade. Sendo assim, não devemos classificar o indivíduo de neurótico, mas sim, reconhecer que a angústia existencial tem um papel fundamental nas crises de criatividade, ajudando mesmo a resolvê-las e agraciando um maior desenvolvimento ao eu individual. Destarte cada possibilidade criativa, tratando-se do desenvolvimento individual, implica, pois, certa destruição do passado que possibilita a ruptura de formas nele alicerçadas, sendo possível destruí-las para dar lugar ao novo. (OLIVIÉRI, 2008, p.50).

Há dois pontos a se salientar. Em primeiro lugar, a criatividade como origem de um sentimento de conflito interno, de culpa, que nos impediria de classificar, *a priori*, o angustiado como um neurótico, visto que essa angústia alimenta sua criatividade. Não haveria, portanto, criação sem esse conflito, e todo criador seria sempre um angustiado. Não vamos nos aprofundar mais nessa relação que pode apontar, talvez, para um reducionismo, mas é importante observar que a relação entre o sofrimento e o processo de criação artístico está expresso em diversas obras literárias ao longo de toda a história da humanidade.

O segundo ponto, o novo, que surge da destruição do passado, conduz justamente à nossa análise da queda vivida pelos heróis angustiadados, Lúcifer e Orfeu. Ambos vivem uma situação de confronto com suas realidades, um conflito interno pelo qual abandonam suas existências anteriores e passam por um processo de transformação que culminará em uma nova realidade para ambos. Essa nova realidade é trágica – morte e desmembramento/queda no abismo –, porém, é o espaço aberto para a criação. Como pai dos poetas, podemos pensar no *mythos* de Orfeu como o da própria origem mítica da poesia e, de tal forma, essa origem está

intimamente ligada ao mito da queda de Orfeu e, nesse sentido, é impossível dissociá-la da angústia sofrida pelo herói.

Se levarmos em conta a caracterização da angústia do ponto de vista psicopatológico, esse confronto com a realidade que advém da destruição do passado remete a um estado neurótico, posto que o erro em si deriva de – e conduz para – um “excesso”. E, como observa Berlinck, há no erro um elemento dissociativo em relação à realidade que, talvez, seja a resposta para a “falha” que conduz à criação. Berlinck traz um interessante ponto para compreender essa suposta neurose:

A angústia, primeira manifestação da neurose, é concebida, inicialmente, como um excesso de excitação que não encontra o caminho da descarga e, mais tarde, como um sinal de ameaça futura. Mas, sendo neurose, a angústia é, principalmente, repetição, e, por isso, não se refere àquilo que se denomina objetiva realidade. Há, pois, na angústia, um evidente anacronismo, já que se trata de manifestação referida ao passado repetindo-se no presente diante de uma situação que rememora o passado, mas que, além disso, pouco se relaciona com ele. (BERLINCK, 1999, p. 54).

O comentário de Berlinck, nessa passagem, remete à visão que Freud possui sobre o corpo, atribuindo a todos os órgãos uma possibilidade de excitação e, por conseguinte, caracterizando a angústia como um excesso de excitação, que necessitaria de uma descarga. Mas, como se trata de um estado de expectativa, ela culmina sempre numa repetição, pois, poderíamos dizer, o angustiado é aquele que fica na “iminência de”.

Como o objeto de Berlinck no texto é a dor, essa será a descarga necessária para sanar a angústia e a neurose – similar à descarga

sexual. Para ele, a humanidade seria “uma espécie dolorida”, e a saúde humana o “desejo de retorno a um estado nirvânico onde dor, depressão e angústia não existem, mas onde o humano também não existe”. Dessa forma, posto que a angústia é encarada como inerente à condição humana, a descarga do criador poderia afetar sua própria criação, a sua *poiésis*. O ato criador possui a mesma possibilidade de contato com o ato sexual – ambos visam originalmente o surgimento de outro “ser” e derivam, no caso dos heróis caídos, de uma situação de desejo – e, portanto, é possível encarar essa angústia como um “motor” dessa criação, como observa Kierkegaard, o que converge com a visão do angustiado, do caído, como o poeta.

O herói caído vive um conflito com esse passado, e, como traz à baila uma situação mítica, é possível encarar todo ato criador como uma repetição, como um rito que remete e presentifica o passado edênico. Edênico posto que, ao renegar a sua natureza e se entregar ao desejo, os heróis caídos praticam o pecado original, o da desobediência diante da divindade. O pecado de Adão possui, aliás, uma simbologia ideal para fechar o ciclo do herói caído.

Em primeiro lugar, Adão peca por consequência de uma tentação, empreendida pela serpente – e é difícil dissociar, mais uma vez, o animal do demônio/anjo Lúcifer –, que incute nele o desejo (i) que o leva a cometer o erro (ii) de quebrar com as normas estabelecidas e, ao comer do fruto da árvore proibida, ele é punido com a expulsão do paraíso (ii’). A coreografia, com exceção do ato ascensional, é muito similar à dos *mythoi* analisados.

Ao cometerem o pecado, Adão e sua companheira Eva se reconhecem nus e sentem vergonha. O reconhecimento de sua nudez pode ser visto como uma alegoria do abandono da inocência e da ignorância do estado edênico e do consequente mergulho no mundo

do conhecimento, da razão e, por conseguinte, do sofrimento que deriva dessa condição. Adão e Eva vivem a mesma situação de Orfeu e, em nossa análise, de Lúcifer: seres que, diante do reconhecimento e do confronto com sua frágil natureza, são arremessados ao mundo sob sua própria sorte, mas desse mergulho geram o conhecimento. O ato da desobediência pelo desejo gera, portanto, e ao mesmo tempo, a angústia e o conhecimento, e é impossível dissociar assim a razão da dor existencial. E a arte seria, nesse sentido, a grande rebeldia contra uma imperiosa ordem estabelecida. Muitos são os autores – poetas, artistas ou teóricos – que se debruçarão sobre essa faceta da obra artística, que reside na própria essência do *mythos* do artista, do herói caído como um anjo rebelde.

Contudo, se a divindade desobedecida no *mythos* é Deus/Hades, qual seria a divindade contra qual o Poeta se rebela? Ora, podemos lançar mão de vários exemplos para esse *mythos*: o poeta maldito contra a moral; o poeta na torre de marfim contra o mundo; o poeta engajado contra o sistema opressor; e até o poeta existencialista contra, talvez, seu próprio eu – ou a percepção que se faz desse eu. Ademais, é o mesmo arquétipo que reside na essência do *gauche* de Drummond – para citar apenas um exemplo famoso da literatura brasileira –, que se reconhece justamente um “anjo torto”. Aliás, o poema de Drummond possui “sete faces”, como são sete as cabeças da besta – que poderia ser o próprio Satã – que aparece descrito no livro do Apocalipse segundo São João. E, nesse mesmo poema, encontraremos o eco da desolação angustiada do anjo caído, quando o anjo torto clama a Deus:

*Meu Deus, por que me abandonaste
se sabias que eu não era Deus
se sabias que eu era fraco*

(ANDRADE, 2013, p. 11)

Ademais da referência explícita ao clamor de Jesus Cristo, diante de seu destino funesto no Evangelho segundo São Mateus (Mt. 27:46) e ao Salmo 22, que prenunciaria essa situação, podemos enxergar nos versos destacados outro ser abandonado, o próprio anjo torto de sete faces, Lúcifer, que fora punido por Deus justamente por não poder ser ele mesmo Deus e assim, reconhecendo-se fraco, vive a angústia desse abandono. A fragilidade do poeta-anjo se confunde com a do humano-deus, numa aproximação entre Lúcifer e Jesus que encontra lugar no próprio Apocalipse, quando o próprio Cristo se equipara à Estrela da Manhã (KELLY, 2008, p.9).

Conclusão

Como no caso de Orfeu, o ato criador poético é um ato de olhar para trás, de voltar-se para seu passado, como Kierkegaard afirma:

O poeta é o gênio da recordação. Nada mais pode fazer do que recordar; nada mais senão admirar o que foi cumprido pelo herói. O poeta nada tira de seu próprio fundo, mas guarda ciosamente aquilo que lhe é entregue sob custódia. Segue a escolha do seu coração; encontrado o objeto da sua pesquisa, vai, de porta em porta, recitar os seus versos e discursos para que todos participem da sua admiração pelo herói e dele se orgulhem também. (KIERKEGAARD apud OLIVIÉRI, 2008, p.36).

O abismo do poeta é o abismo de sua existência, mas “nada tira de seu próprio fundo” pois essa existência, ao ser-lhe negado o desejo, é vazia. Ele admira o que foi cumprido pelo herói pois ele é, em si, um ser que não conseguiu cumprir seu feito. Ele canta o herói

mas, em si, vive um outro herói que em seus versos se apresenta, o herói caído.

E, como vimos, o exercício poético é necessariamente um exercício de observação. Olhar para dentro do abismo – si mesmo – , olhar para trás e olhar para cima – ambos símbolos de seu desejo. Esse olhar é revelador, e surge dele a instância criativa que lega ao poeta a responsabilidade quase insustentável de criar. E, se o poeta cria para preencher seu vazio, é possível pensar que o motor de sua arte é a angústia básica do ser, de reconhecer-se vazio e frágil. Acrescente-se a isso a percepção de sua liberdade: ser livre é, ao mesmo tempo, salvação e pena. A liberdade, se o permite criar, rebelar-se contra o criador – a divindade –, o joga ao mundo à sua própria sorte, lhe atribuindo a terrível responsabilidade de arcar com as consequências de seus atos. Talvez aí, equilibrando o indivíduo diante do abismo, a arte surja como uma resposta do imaginário para a perda da relação do humano com a realidade, como observa Olivieri (2008, p. 85):

Por indivíduo-artista entendemos que seja aquele indivíduo que exercite seu olhar e proponha uma nova ordem, um novo jogo, um novo objeto para a vasta experiência que ele pode ter com o mundo. O indivíduo-artista é um construtor de orbes; podemos considerar aqueles indivíduos que se dedicam à criação de sua existência como obra de arte como poetas, ou seja, fazedores de “coisas” que ainda não existem e que “constroem” seu caminho através de sua dor e angústia. “Se uma pessoa é artista, é uma garantia de sanidade. Ela é capaz de suportar seu tormento” (BOURGEOIS, 2000, p. 277).

Ao mesmo tempo em que a angústia dá a real dimensão da existência do humano, o “conhece-te a ti mesmo”, como uma

necessidade para uma existência autêntica, Orfeu e Lúcifer revelam-nos que toda poesia é, em si, debruçar-se sobre o ato criador, o que dá a dimensão da existência do poeta como humano, uma existência poética e transcendental. Ou, nas palavras de Kierkegaard:

Que é um poeta? Um ser humano infeliz que encerra em seu coração profundos tormentos, porém seus lábios são formados de tal modo que, quando os suspiros e os gritos fluem por sobre eles, ressoam como uma linda música. Com ele acontece o que ocorria aos infelizes que eram torturados demoradamente, com fogo lento, no boi de Falaris, e cujos gritos não podiam alcançar os ouvidos do tirano para não assustá-lo; a este os gritos soavam como uma doce música. E os homens se reúnem em multidão ao redor do poeta e lhe dizem: Vamos, canta de novo, quer dizer, tomara que novos sofrimentos martirizem tua alma, e Oxalá teus lábios continuem sempre formados como até agora; pois o grito apenas nos assustaria, mas a música, esta sim é deliciosa. E os críticos se chegam e falam: Assim está correto, é assim que deve ser, de acordo com as regras da Estética. Ora, dá para compreender, um crítico de arte é exatamente igual a um poeta, só que não tem os tormentos no coração e nenhuma música nos lábios. Olha, por isso eu prefiro ser um pastor de porcos na Amagerbro e ser compreendido por eles do que ser poeta e ser incompreendido pelos homens. (KIERKEGAARD In ALVARO VALLS, 2004, p. 19).

O Poeta é um incompreendido: aquele que se rebela contra a ordem e faz de sua existência angustiada o motor da criação. Todavia, no plano de uma simbologia tão alegórica, que é o caminho que traçamos ao longo desse texto, talvez a maior rebeldia do Poeta seja contra a sua própria língua: ele rompe com as regras estabelecidas, com a ordem e as formas sintáticas, e as submete ao seu poder. E essa é a ordem que mais se aproxima àquela da

divindade religiosa pois, em geral, é pela língua que o próprio eu se define, é dela que o poeta constrói o seu devir. A poesia como ato de desobediência que revela, ao mesmo tempo, uma angústia existencial: essa é a natureza da obra do Poeta como herói caído.

Agradecimentos

Agradeço a André Luiz Machado pela versão em inglês do resumo e à Marina Bariani Trava pela revisão do texto.

Referências

ANDRADE, C. D. de. **Alguma poesia**. São Paulo: Companhia das Letras, 2013.

BERLINCK, M. T. A dor. *In: _____ (org.). In: **Revista Latinoamericana de Psicopatologia Fundamental***. São Paulo: Volume 2, Número 3, setembro de 1999, p. 46-58.

DINIZ, F. G. M. **A religião, a magia e o canto de Orfeu na Argonáutica de Apolônio de Rodes**. Araraquara: Tese de Doutorado/Programa de Pós-Graduação em Estudos Literários da FCLAr, 2014. Disponível em: http://portal.fclar.unesp.br/posestlit/teses/Fabio_Geronimo_Mota_Diniz_DO.pdf. Acesso em: 10 jan. 2015.

FEKKES, J. **Isaiah and Prophetic Traditions in the Book of Revelation**. London, New York City: Continuum, 1994.

FERNANDES, R. M. R. Catábase ou descida aos infernos. Alguns exemplos literários. *In: **Hvmanitas XLV***. Coimbra: Universidade de Coimbra, 1993. p. 347-360.

FORSYTH, N. **The Old Enemy: Satan and the Combat Myth**. Princeton: Princeton University Press, 1989.

JEROME St. *Vulgate Bible*. Ed. Bible Foundation and On-Line Book Initiative. Disponível em:

<http://www.perseus.tufts.edu/hopper/text?doc=urn:cts:greekLit:tlg0527.tlg001.perseus-lat1:1.1>. Acesso em: 12 jun. 2015.

KELLY, H, A. **Satã: uma Biografia**. Tradução de Renato Rezende. São Paulo: Globo, 2008.

OLIVIÉRI, M. de F. **Angústia existencial: o papel fundamental do conceito de angústia no processo de construção da subjetividade humana sob a ótica reflexiva de Sören Aabye Kierkegaard**. São Leopoldo: Dissertação de Mestrado / Universidade do Vale do Rio dos Sinos, Programa de Pós-Graduação em Filosofia, 2008. Disponível em: <http://biblioteca.asav.org.br/vinculos/tede/angustia%20existencial.pdf>. Acesso em: 10 jan. 2015.

PIRES, A. D. Orfeu sem travessa: leitura de um poema de José Paulo Paes. *In: Signótica: Revista do Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística/Faculdade de Letras*. Goiânia: Programa de Pós-Graduação em Letras e Linguística / Faculdade de Letras, v. 25, n. 1, jan./jun. 2013, p. 69-80.

SARTRE, J.-P. **O Ser e o Nada: Ensaio de Ontologia Fenomenológica**. Tradução e notas de Paulo Perdigão. Petrópolis, RJ: Vozes, 2007.

VAILATTI, C. A. O rei da Babilônia e o rei de Tiro: uma análise de Isaías 14:12-15 e Ezequiel 28:11-19. *In: Revista Vértices*. São Paulo: Programa de Pós-Graduação em Estudos Judaicos e Estudos Árabes / Departamento de Letras Orientais da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, Nº. 16, 2014, p. 107-138.

VALLS, A. L. M (organizador, tradutor e apresentador). **Do Desespero Silencioso ao elogio do Amor Desinteressado. Aforismos, Novelas e Discursos de Sören Kierkegaard**.. Porto Alegre: Escritos, 2004.

O escudo de Aquiles

The shield of Achilles

Jamesson Buarque de Souza
UFG
jamessonbuarque@gmail.com

Gustavo Ponciano Cunha de Oliveira
UFG
gponciano.co@gmail.com

RESUMO: Este artigo parte da representação da poesia anterior aos poemas homéricos como tentativa de localizar a origem da poesia lírica. As fontes são fragmentos dos próprios poemas homéricos e alguns registros historiográficos da História da Literatura, que se valem também de dados propiciados pela Arqueologia e pela Antropologia. Neles, esta “poesia original” está vinculada ao ritualístico, ao mágico, ao religioso. Segundo Hauser, haveria profissionais da palavra mágica, cuja origem é o artista-mago pré-histórico. No texto homérico, o divino aedo surge enigmaticamente cercado por dançarinos. Ao longo dos 136 versos da *Iliada* que descrevem o escudo de Aquiles forjado por Hefesto, há trechos nos quais os cantos que embalam as danças não são executados por aedos especialistas, como Fêmio e Demódoco. A dança é também vinculada à poesia no grupo de artes que dispensam *tékhne* apresentado por Platão no *Íon*. Para Vernant, as formas de expressão que, unidas, dão origem à religião grega são o mito (evento fundamental para o estabelecimento da literatura, segundo Lesky), o rito (vinculado à dança) e a representação figurada. Os indícios, por fim, apontam para a existência de outra poesia que não a épica homérica e de concepções do poeta diversas daquela acerca do aedo especialista.

Palavras-chave: Poesia pré-homérica. Historiografia. Homero.

ABSTRACT: The present study starts from the representation of the poetry that precedes the Homeric poems as an attempt to locate the origin of lyric poetry. The sources are fragments of Homeric poems and some historiographical records from History of Literature, which also rely on data provided by Archaeology and Anthropology. Conforming to these sources, this

“original poetry” is linked to the ritual, the magical and the religious spheres. According to Hauser, there would be professionals of magic word, whose origin is the prehistoric magus-artist. In the Homeric text, the divine *aidos* enigmatically emerges surrounded by dancers. In the *Iliad*, Achilles’ shield, forged by Hephaestus, is described over 136 verses in which there are excerpts with dances being conducted by songs not performed by expert *aidos*, such as Phemius and Demodocus. Dance is also connected to poetry in the arts group that dispenses *tékhne* presented by Plato in the *Ion*. As stated in Vernant, the forms of expression that lead to Greek religion unite the myth (key event for the establishment of literature, according to Lesky), the rite (linked to the dance), and the figurative representation. Finally, the evidence points out to the existence of another poetry, other than the Homeric epic, and of conceptions of poet that diverge from that of the expert *aidos*.

Keywords: Pre-Homeric poetry. Historiography. Homer.

Como era a literatura produzida antes da fixação dos textos homéricos, evento de data controversa? Existia algo próximo ao que hoje chamamos de poesia lírica (ou mélica) antes da adoção e adaptação, pelos gregos, da escrita alfabética fenícia? A História (ou a História valendo-se também de métodos e estudos da Antropologia e da Arqueologia – da narração) não se furta da tentativa de responder a estas questões, mas não sem marcar seus limites.

Por que estas indagações que faço não investigam a origem da literatura no oriente ou na África? É que somos, estudiosos da literatura no ocidente, conduzidos por uma hipótese da História da Literatura que é quase um postulado: a literatura nasceu na Grécia. A literatura ocidental nasceu na Grécia, país que também tem sua fração asiática. Lesky (1995) faz a ressalva continental ao vincular um dos dois fenômenos, segundo ele, decisivos para a literatura grega – o nascimento do mito grego (o outro é o aparecimento da escrita) – ao oriente.

Do mesmo modo que o povo grego como tal, também seu mito é resultado da combinação de elementos indo-europeu mediterrânicos. A mera observação de que grande número

de deuses e heróis tem nomes que não são gregos abre-nos uma vasta perspectiva sobre a problemática mencionada. Esta complica-se devido ao facto de termos que contar com uma terceira componente, isto é, com o influxo das antigas culturas orientais. (LESKY, 1995, p. 24).

Lesky destaca a influência dos fenícios sobre os gregos, que passaram a controlar o comércio após a derrocada dos domínios cretense e micênico. É dos fenícios o alfabeto adotado pelos gregos por volta de 900 a.C., segundo Vidal-Naquet (2002, p. 18). De acordo com Charles Higounet (2003, p. 87), que também aponta sua origem fenícia, o alfabeto grego registrou “a mais rica língua da cultura do mundo antigo” e transmitiu “a mensagem de um pensamento incomparável”. Uma avaliação similar surge na introdução de *História da literatura grega*, de Lesky: “Este livro coloca, conscientemente, em primeiro plano, as grandes criações que se tornaram decisivas para a evolução do Ocidente.” (LESKY, 1995, p. 2). A importância atribuída ao legado grego antigo é inegável. Criações fixadas pela escrita, incluindo as tradicionalmente orais, como a poesia homérica e a lírica arcaica.

Imaginemos um quadro inicial de estabilidade: Homero, autor da *Iliada* e da *Odisseia*, produções orais transpostas ao texto escrito. Provavelmente o jovem leitor encontrará uma descrição próxima a essa em diversas orelhas, introduções ou encartes das várias possibilidades de suporte para se ler, assistir ou ouvir a poesia homérica hoje. Homero, o aedo cego porque viu demais, porque a memória é tão poderosa que prescinde da visão, como registra a escultura romana, possivelmente baseada em um original grego do século V a.C., período helenístico, o do ápice da arte grega (VIDAL-NAQUET, 2002, p. 13). Demódoco, o aedo que canta a Odisseu suas próprias façanhas antes de o rei de Ítaca tomar a vez de narrador,

também é cego; a inspiração da Musa lhe custou a luz dos olhos (*Od.* 8, 61-64). A figura homérica como autor único, cego e inspirado é uma representação modular e constante que vinculam o poeta e seu fazer a um dom ou talento divino.

Mas a estabilidade é aparente: são produções ligadas a um mito resultante do encontro de diferentes culturas, registradas e fixadas na forma escrita com alfabeto originalmente oriental (mais um índice que aponta para a convergência de heranças diversas). “Não é a unidade mas uma pluralidade ricamente diferenciada que determina os primórdios.” (LESKY, 1995, p. 21). Apesar de sete cidades asiáticas disputarem o título de berço de Homero (com vantagem para Quios, dona da “pedra de Homero”, assento talhado numa rocha de onde, supostamente, o mais famoso aedo recitava), a tese do autor único da *Ilíada* e da *Odisseia* é posta em dúvida pela “questão homérica”, como aponta Vidal-Naquet (2002, p. 121-129); a hipótese mais aceita atualmente é a de que Homero tenha sido, mais provavelmente, dois, e não um único poeta. Além disso, este quadro de aparente estabilidade acerca do nascimento da literatura apresentado, não contempla o que veio antes de Homero; “esta poesia de influência tão poderosa [a homérica], não é um começo: antes a conclusão amadurecida dum longo desenvolvimento.” (LESKY, 1995, p. 29-30). Seria possível remontar a este passado, rastrear este desenvolvimento apontado por Lesky, para que a “poesia primordial”²⁸ seja, mesmo que fragmentariamente, descrita?

Remontar a este passado não é entendido aqui como estabelecer a verdade do passado. “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘como ele de fato foi’. Significa apropriar-se de uma reminiscência, tal como ela relampeja no

²⁸ As aspas marcam a incerteza sobre a afirmação acerca da origem da poesia.

momento de um perigo.”²⁹ (BENJAMIN, 1985, p. 224). Este perigo, para Walter Benjamin, é a iminente ameaça de a tradição dos oprimidos ser absorvida e a imagem do passado dominada pelo conformismo dos vitoriosos. O passado é articulado, e não descrito como um objeto físico. São rastreados sinais do que está extinto. A correspondência entre o discurso da História enquanto ciência e “fatos” históricos é uma impossibilidade epistemológica para o filósofo e crítico literário alemão.

O interesse aqui não é refutar as hipóteses históricas, mas de observá-las criticamente, entendendo a historiografia também como discurso que se faz registro escrito assumido como memória do passado (ainda que se valendo de dados antropológicos ou arqueológicos). As hipóteses por ela apresentadas não serão descartadas, mas consideradas como representação de manifestações poéticas que antecede os textos homéricos – entre elas a “poesia primordial”. Homero também será acionado aqui como fonte de representação desta poesia. Seguindo a sugestão de Lesky (1995, p. 30-31), será observado como a poesia homérica registra uma poesia que possivelmente a antecede, ou que, apesar de apresentar uma configuração diversa da epopeia, pode ter convivido pacificamente com ela – o que, em certo nível, contrariaria a tese de Bruno Snell (2012) de estilos ou gêneros diversos como manifestações de fases sucessivas do pensamento e das ideias do homem grego.

São relevantes as passagens no texto homérico em que são feitas referências ao canto poético. Na *Ilíada* (6, 357-8), Helena afirma que Zeus impôs a ela e a Páris um estranho destino para que

²⁹ Ou na tradução de Gagnebin (2006, p. 40): “Articular historicamente o passado não significa conhecê-lo ‘tal como ele propriamente foi’. Significa apoderar-se de uma lembrança tal como ela cintila num instante de perigo.”

sua história seja tema aos poetas (*aoidos*) por vir. Em outro trecho (20, 203-5), Eneias diz a Aquiles que ambos são de alta estirpe, bem eles a conhecem, pois é “no epos dos heróis mortais cantada” (HOMERO, 2002b, p. 305). Aquiles, ao ser abordado por Ajax e Odisseu (9, 186-190), que o convidarão para tomar parte na guerra contra Ílion, está à lira e canta façanhas de heróis (*κλέα ἀνδρῶν* – homens gloriosos) a um único ouvinte, Pátroclo (HOMERO, 2002a, p. 338-339).

Na *Odisseia* (17, 380-5), Eumeu, para defender a permissão dada a Odisseu, disfarçado de mendigo, para que entre no palácio do rei de Ítaca, associa o aedo a um grupo de figuras notáveis. Nos termos do porqueiro, o hospedeiro só deixa passar ao interior “pessoas que exerçam atividades úteis à comunidade [...]” (HOMERO, 2011c, p. 149). O aedo é, na passagem, um *δημιουργός* (*dēmiourgos*), termo que designa não apenas um criador, mas “um adivinho, um médico, um construtor ou um cantor que dá alegria com o seu dom divino” (LESKY, 1995, p. 30). Há outras manifestações da elevada estima atribuída ao poeta na *Odisseia*: Agamêmnon (3, 266-8) deixa sua esposa, Clitemnestra, aos cuidados de um *aoidos* para seguir em direção à Troia. Não apenas efusivas palmas são destinadas a Demódoco no palácio de Alcínoo, mas o próprio Odisseu (8, 488-9), maravilhado com o canto do aedo, afirma diretamente a ele: “Cantas / preciso o universo dos cometimentos aqueus [...]” (HOMERO, 2011b, p. 107). Lesky (1995, p. 31) traduz a expressão *κατά κόσμον* no elogio de Odisseu como “por ordem”, o que não se afasta do princípio de realidade atribuído ao canto épico presente na tradução de Donald Schüler e destaca a habilidade do aedo em ordenar o material cantado – ele é um mitificador.

Uma primeira dúvida que surge. O aedo canta de improviso ou por meio de um texto previamente fixado? Na *Odisseia* (1, 336-47), Penélope repreende o aedo Fêmio: pede que ele interrompa o “canto triste” (HOMERO, 2011a, p. 31), que a faz recordar-se de Odisseu, e busque outro tema comum aos aedos. Neste momento Telêmaco intervém e pergunta à mãe por que impedir o cantor de alegrar os presentes, já que ele conhece sua própria arte. “Queres cortar-lhe as asas da imaginação?” (p. 31), questiona o filho à rainha. Telêmaco complementa sua argumentação: é justamente cantando assuntos recentes que o aedo alcança os mais calorosos aplausos. Lesky (1995, p. 31) faz a mesma pergunta com relação a Demódoco; ele improvisa ou canta a partir de um texto fixo? Alcínoo (8, 44-5), ao convocar o aedo para que se apresente no palácio, afirma: “Os impulsos / do seu coração determinarão a rota do canto.” (HOMERO, 2011b, p. 83). Mais adiante (72-75), a Musa o incita a cantar os feitos dos heróis. Para Lesky, é neste ponto que surge o indício de que há um texto fixo que alimenta o canto de Demódoco: “a Musa incitou / o aedo a cantar os feitos dos heróis, narrativa cuja / ressonância vibra no imenso céu, o conflito em que se / confrontam Odisseu e Aquiles” (HOMERO, 2011b, p. 85). O termo que Schüller traduz como “narrativa”, *οἴμηξ*, é para Lesky (1995, p. 31) o “ciclo de canções” cuja fama chega aos céus. O historiador complementa sua argumentação em defesa do texto fixo recorrendo aos estudos sobre o discurso formular em Homero, iniciados por Milman Parry.

Outro trecho que ajuda a levantar dúvidas sobre o universo prático (e, no caso, formativo) do aedo é quando Fêmio (22, 347-8) implora por sua vida ao revoltado Odisseu durante a chacina dos pretendentes. O cantor afirma a seu rei: “Sou autodidata, contudo o dom de cantar foi / plantado em mim por um deus.” (HOMERO,

2011c, p. 285). Seria, para alguns à época, a prática poética meio divina, meio humana, ou seja, não exclusivamente concebida como dom divino, como é a recorrente na poesia homérica?

Ao que parece, as referências homéricas até aqui apresentadas são de representações de textos idênticos ou próximos ao que verificamos na própria poesia homérica – cantos que relatam grandes feitos vividos por personagens de origem elevada. Tais trechos da *Odisseia* são pronunciados em palácios – Fêmio recita no de Odisseu; Demódoco, no de Alcínoo. São representações do canto “épico pré-homérico” (LESKY, 1995, p. 31). Mas há trechos na *Iliada* e na *Odisseia* que parecem apontar para uma poesia diversa da épica homérica: sua configuração, pelo que é descrito, permanece na dúvida. Estaria nela o germe da poesia lírica?

É no escudo de Aquiles, fabricado por Hefesto a pedido de Tétis, mãe do líder dos mirmidões, após a morte de Pátroclo, que surge representado por três oportunidades a prática do canto de forma diversa daquela comumente indicada como a que dá origem à literatura ocidental, a poesia épica. Entre os diversos eventos forjados em relevo no objeto de metal, Hefesto cria duas *pólis*, apresentadas uma na sequência da outra. É na primeira delas que aparece uma das cenas relevantes (*Il.* 8, 490-5): lampadóforos conduzem pela cidade noivas recém-saídas da cerimônia matrimonial enquanto entoam incessantemente hinos himenêicos; junto deles “rapazes dançarinos evoluem ao som / de flautas e de cítaras.” (HOMERO, 2002b, p. 259). O termo que Haroldo de Campos no trecho traduz como “cítaras” é o plural de *φóρμιγγ* (*phorminx*), instrumento musical dos aedos, normalmente traduzido por “lira”, já que usualmente refere-se à família dos instrumentos de corda da lira, que inclui a cítara. Quem são esses que usam o

phorminx, mas que não recitam o que usualmente é prática e tema de poetas como Fêmio e Demódaco? E qual a relação da dança com o que é cantado pelos lampadóforos? Aqui é representado um canto ritual com função votiva. A celebração do casamento é pública, de exposição dos interesses daqueles que se unem e para que recebam os votos de sucesso e sorte.

A segunda cena (*Il.* 18, 561-72) é também de um ritual. Um menino cantor, e não um aedo especialista, acompanhado pelo som da lira, entoava o hino de Lino, um canto de fertilidade. Ele está cercado por meninos e meninas que dançam ao ritmo do canto. Os jovens caminham juntos a vinhateiros pela única estrada que leva à vinha gravada pelo deus ferreiro no artefato. Esta é a única cena de canto em espaço não urbano no escudo de Aquiles.

A terceira cena (*Il.* 18, 590-606) é dedicada a um “recinto de dança”:

*Nele dançavam moços e gráceis donzelas,
prendendo-se uns aos outros pelas mãos nos pulsos.
Elas vestiam finíssimo linho; eles, túnicas
bem-tecidas, brilhantes como óleo-de-oliva.
Elas coroadas de grinalda; eles de espada
de ouro e talim de prata. E giravam, com os pés
destros, qual roda, quando o oleiro que a maneja,
sentado, prova como corre. Corriam todos,
eles também, em fila, uns para os outros. Muita
gente, à volta, apreciava a dança, enquanto um aedo
divino entoava um canto aos acordes da lira.
Dois acrobatas, com piruetas, iam seguindo
o ritmo, em meio à turba. [...]
(HOMERO, 2002b, p. 265).*

Este fragmento, no qual ressurgiu o aedo, é comparado por Lesky com o trecho em que Demódoco canta cercado por bailarinos em ação (*Od.* 8, 261-266). “Tratar-se-ia duma representação mímica

do que era cantado? Não sabemos.” (LESKY, 1995, p. 31). A dança, e seu caráter ritualístico, é um ponto que, parece-nos, merece ser perseguido na leitura.

*

No *Íon*, ao comparar as diferentes artes, Platão (1988; 2011) as associa em dois grandes grupos: as que inexoravelmente exigem e as que por ventura não exigem técnica (*tékhne*) plena daqueles que as praticam. Instigantemente, seu raciocínio parte não das obras ou de seus criadores (apesar de ter neles seu fim), mas dos leitores de tais criações – seus críticos, poderíamos afirmar, já que são comentadores do raciocínio dos criadores, e não meros repetidores ou simples conhecedores das palavras ou formas aplicadas: a sentença aqui parte de uma análise que Sócrates, incitado pela presença de Íon de Éfeso, faz da relação que a rapsódia trava com a poesia. A técnica do rapsodo, portanto, ultrapassa a memorização e declamação da obra alheia: inclui a interpretação crítica do texto para seu público.

Rapsodo e, por isso, intérprete da poesia homérica, Íon acaba por confessar a Sócrates, no início do diálogo que travam, ser ele incapaz de discorrer sobre os escritos de outros poetas, como Hesíodo, com a mesma desenvoltura e vivacidade dispensada ao tratar do autor da *Iliada*, mesmo que eles versem sobre os mesmos temas, como, por exemplo, a adivinhação. A questão é clara para Sócrates: a limitação de Íon decorre do fato de o rapsodo não ser detentor de técnica própria à sua prática. Qualquer técnica, supõe o personagem principal dos diálogos platônicos, “leva em

consideração o todo” (PLATÃO, 2011, p. 33). Sócrates não nega a existência da prática do rapsodo, tampouco da técnica poética, que nomina: *ποιητική* (*poietikè*) (p. 32). Porém, na censura a Íon, como é próprio da filosofia platônica, técnica (*tékhnè*) é rapidamente associada à ciência (*epistéme*). “A episteme ou ciência é, então, o nome e o princípio de uma competência, de uma capacidade de realizar certa atividade; uma técnica é, pois, uma ciência relativa à produção ou ao uso de dado objeto.” (BRISSON; PRADEAU, 2010, p. 37). A técnica conduz ao conhecimento de seu objeto. Desprovido deles, Íon não é apto a afirmar o que são as coisas relativas à sua própria atividade e à prática poética.

É por este mesmo motivo que os leitores especialistas em pintura, diferentemente de Íon em relação à poesia, podem falar com a mesma habilidade e animação de diferentes pintores, sejam eles bons ou ruins. Eles conhecem seu objeto e as coisas que lhe dizem respeito. O mesmo acontece aos que se dedicam à matemática, à fisiologia, à flauta: este é o primeiro grupo das artes, as que definitivamente exigem técnica.

O argumento de Íon de que conhece profundamente Homero e que se dedica com exclusividade a ele pelo fato de ser o autor da *Odisseia* superior aos outros, enfadonhos, é insuficiente para convencer Sócrates sobre o domínio técnico que o rapsodo defende como seu. Se fosse possuidor de técnica relativa à poesia e à rapsódia, Íon trataria tão bem de Homero como de Hesíodo ou Arquíloco. Irônico: Íon, o primeiro colocado no concurso de rapsodos de Epidauro, não conhece a técnica de sua arte. A poesia, épica, lírica e dramática, na classificação platônica, está no segundo grupo de atividades artísticas, ao lado da dança e da arte do ator, à qual a rapsódia se aproxima pelo uso de mímica e de figurino. Seus

praticantes não necessariamente precisam de técnica para produzir seus objetos.

A defesa que se segue na formulação do raciocínio platônico já aparece em *Apologia de Sócrates*. Durante seu julgamento, Sócrates afirma ao júri ter ficado impressionado com o material produzido pelos poetas. Acreditando no cuidado de sua elaboração, declara, os questionou sobre o que significam os versos com o intuito de com eles aprender:

Sinto-me envergonhado de dizer-vos a verdade, senhores, porém deve ser dita. Quase todos os presentes, espectadores, poderiam ter explicado os poemas melhor do que aqueles que os haviam composto. Assim também no caso dos poetas não tardei a descobrir que aquilo que compunham não compunham com base em sabedoria, mas devido a algum talento natural e por força de inspiração, como os profetas e os que proferem oráculos, uma vez que estes também dizem coisas admiráveis, sem ter qualquer entendimento do que dizem. Evidenciou-se para mim que os poetas haviam tido uma experiência semelhante. (PLATÃO, 2008, p. 143).

Assim como os profetas e os dançarinos, o poeta age não por técnica, mas por um poder divino, quiçá por um talento natural, que é, na concepção platônica, a manifestação do designo de deus. O poeta não cria estando em seu juízo (PLATÃO, 2011, p. 39) ou em si (PLATÃO, 1988, p. 51). Por isso ele não sabe daquilo que falam seus poemas. De fato, não são seus. O produto alcançado corresponde à concessão divina; “cada um é capaz de fazer apenas isto a que a Musa o inspira: um, ditirambos; outro, encômios; outro, pantomimas; outro, poemas épicos; outro, iampos; mas, em relação aos outros gêneros, cada um deles é medíocre” (PLATÃO, 2011, p.

39). Platão ignora (ou dissimula conhecer) a ligação que os diferentes gêneros da Grécia antiga tem com os diversos dialetos ou tribos que se encontram na formação do povo grego, como aponta Lesky (1995, p. 20).

A correspondência entre gênero e concessão é, na concepção platônica, mais uma prova da ausência de *tékhne* e *epistéme* no criador do que chamamos literatura: se as tivesse, o poeta comporia e falaria com propriedade sobre todos os gêneros indistintamente. Possuído, é mero intérprete, servo de deus, que por ele manifesta suas belas palavras e composição elaborada. Além disso, em decorrência do talento e da possessão divina, o poeta ainda pensa, inapropriadamente, conhecer de outras coisas, outros domínios para além do seu próprio (como Homero ao falar da guerra sem ter sido militar). O rapsodo, que, diferentemente do aedo (por exemplo, o homem que teria sido Homero), não recita seus próprios poemas, parece ter natureza inferior: como um anel de ferro que toca o metal ligado a um ímã, Íon está tomado pelo mesmo entusiasmo que as Musas oferecem ao poeta que cria o texto que ele declama; é um *poietes* degradado de quarto grau.

A associação e a comparação da poesia com a dança são sugestivas e apontam para os caracteres ritualístico e religioso regularmente associados às duas artes em suas origens. Tal é o argumento que surge no *Íon*:

Pois todos os poetas de versos épicos, os bons, não em virtude de técnica, mas estando entusiasmados e possuídos, é que dizem todos aqueles belos poemas, e os poetas líricos, os bons, do mesmo modo. Assim como os coribantes não dançam freneticamente estando em seu juízo, assim também os poetas líricos não fazem aquelas belas melodias estando em seu juízo, mas, quando eles embarcam na

harmonia e no ritmo, eles se tornam bacantes e possuídos.
(PLATÃO, 2011, p. 39).

De acordo com Jean-Pierre Vernant (2006, p. 24), a experiência religiosa dos gregos antigos se faz por três formas de expressão: verbal, gestual e por imagens. O mito e as primeiras amostras do que chamamos de literatura estão no primeiro dos grupos de manifestação. A dança, no segundo. Apesar da linguagem específica e da função autônoma que desempenham, as três formas de expressão associam-se às outras duas, defende Vernant, para fazer da religião grega um conjunto. Em suas três formas de expressão, uma ampla construção simbólica, complexa e coerente, a caracteriza.

A ligação entre literatura e religião gregas parece incontestável para o historiador e antropólogo francês: “Se não existissem todas as obras da poesia épica, lírica, dramática, poder-se-ia falar de cultos gregos no plural, mas não de *uma* religião grega.” (VERNANT, 2006, p. 16). São os poetas que apresentam o universo dos deuses aos humanos, numa poesia cotidiana e pública, que funciona como memória social, conservação e difusão do conhecimento. É uma instituição, não um texto restrito à elite intelectual e social (como parece ser a representação da poesia pré-homérica associada aos personagens Fêmio e Demódoco). É pela poesia que são fixados e difundidos os traços fundamentais que unificam a Grécia para além das particularidades de cada cidade, afirma o pesquisador. Destacam-se nesta tarefa Hesíodo e Homero, “o melhor e mais divino dos poetas [...]” (PLATÃO, 2011, p. 27).

A mesma ideia que vincula os primórdios da literatura grega e o ritual aparece em *História social da arte e da literatura*, de Arnold Hauser:

Podemos estar certos de que a poesia dos primeiros gregos, como a de todos os outros povos num estágio primitivo, consistia em fórmulas mágicas, sentenças oraculares, rezas e encantamentos, cânticos de guerra e trabalho. Todos esses tipos tinham algo em comum; podem ser qualificados como a poesia ritual das massas. Jamais ocorreu aos autores de encantamentos e versos oraculares, aos compositores de lamentos fúnebres e cânticos de guerra, criarem qualquer coisa individual; sua poesia era essencialmente anônima e destinada à comunidade como um todo; expressava ideias e sentimentos que eram comuns a todos. (HAUSER, 1998, p. 56).

Este caráter coletivo desta “primeira poesia” a afasta do ideal de gênio autoral ligado à representação da figura homérica, que se tornou cara aos românticos. Estamos, mais uma vez, distante dos palácios que recebem Fêmio e Demódoco e mais próximos, ao que tudo indica, dos lampadóforos e dos jovens vinhateiros gravados no escudo de Aquiles.

Apesar de não começar o seu estudo na Grécia antiga, Hauser não contraria a constante historiográfica que registra o nascimento da literatura na Hélade. Os dois capítulos de seu livro que antecedem o dedicado à Grécia e Roma, “Os tempos pré-históricos” e “Culturas urbanas do Oriente antigo”, não tecem comentários sobre literatura ou suas manifestações primordiais de caráter oral; dedicam-se às artes pictóricas. Porém, para o assunto aqui discutido, há um ponto interessante no que é registrado no primeiro desses capítulos: desde as suas primeiras manifestações, a arte está associada à magia. No paleolítico, a pintura dos caçadores primitivos era a representação mágica de um evento cujo efeito era ali antecipado. “Não era o pensamento que matava, nem a fé que

consumava o milagre, mas o ato concreto, a representação pictórica, a flecha arremessada contra a pintura, o que acarretava a mágica.” (HAUSER, 1998. p. 5). Ao pintar, o caçador possuía a coisa retratada: o desenho de um animal produzia o animal. Sua finalidade era prática, “armadilha com o animal já capturado” (p. 4), aparato de uma magia ordinária, sem ligação com qualquer manifestação de algo que se aproxime da religião.

No neolítico, a agricultura e a produção de matéria para subsistência permitiram àquele antigo perito na arte da caça e do desenho mágico que se especializasse ainda mais. Tornou-se membro de uma classe profissional, afirma Hauser. A hipótese, sustentada pela localização de desenhos corrigidos em escavações, é a de que existiu algo próximo a escolas que ensinavam tal atividade. “O artista-mago, portanto, parece ter sido o primeiro representante da especialização e da divisão do trabalho. De qualquer modo sobressai da massa indiferenciada, a par do feiticeiro propriamente dito e do curandeiro, como o primeiro ‘profissional’.” (HAUSER, 1998, p. 19). É também no neolítico, afirma o historiador, que ocorre a separação entre a arte sagrada e a profana. Enquanto a segunda cuidava apenas dos interesses decorativos e era aberta às mulheres, a primeira, composta por tarefas de arte sepulcral, escultura de ídolos e danças ritualísticas, era atividade exclusiva dos homens e permanecia na mão dos especialistas sacerdotes.

Como afirma Lesky, se a literatura grega, como a compreendemos, nasce com os textos homéricos, por certo há, “por trás da luz radiosa destes poemas, aproximadamente um milênio de história de contornos indefinidos” (LESKY, 1995, p. 19). A historiografia, ao registrar a origem da literatura ocidental, trabalha,

portanto, com certo nível de inexatidão ou incerteza. Este é um dos motivos que faz com que Otto Maria Carpeaux afirme em seu *História da literatura ocidental* que, em seu referido estudo, “a história da literatura greco-romana só pode figurar a título de introdução” (CARPEAUX, 2012, p. 36). A primeira parte de seu texto, dedicado à Grécia e Roma, recebe o título de “A herança”, e vai até a ascensão do cristianismo. O verdadeiro começo, afirma o pesquisador, é a reverberação desta literatura antiga na produção à época da fundação da Europa. Carpeaux destaca o caráter fragmentário do conhecimento que temos da literatura da Antiguidade: a abordamos deslocando-a historicamente, nos dedicando a alguns de seus nomes proeminentes entre a pequena parcela que se conservou; concentramo-nos em autores e obras influentes na produção literária moderna.

Assim como há inexatidão ou incerteza em se tratar das origens da literatura ocidental a partir dos textos homéricos, há em inferir que a lírica é posterior à épica, considerando-se que se forma a partir e, conseqüentemente, depois de Homero. A prática de uma poesia menos voltada para a exterioridade (os deuses, a natureza, os costumes, o inexorável da existência) e mais voltada para a interioridade (cisão entre mito e pensamento, frustração e outros sentimentos) é flagrante em passagens de cenas da obra homérica. Se uma abordagem considera que a lírica grega do cânon alexandrino (Alceu, Safo, Anacreonte, Alcman, Estesícoro, Íbico, Simônides, Baquilides e Píndaro) é descendente de Homero – à parte a que ignora Arquíloco tanto como descendente quanto como formador –, outra abordagem igualmente relevante considera que a lírica é tão antiga quanto a épica, uma vez que é apresentada nos textos homéricos. Embora isso, em passagens de cenas homéricas

que indicam uma prática similar à da poesia lírica não se flagra uma subjetividade. Contudo, não há no antigo cânon grego lírico poetas de uma espiritualidade propriamente individual, de uma revolução relativa à vida exterior nem de busca pela fuga. De todo modo, a única inferência possível a respeito é a existência de uma poesia diferente da épica e concomitante a esta. Se não se pode dizer que à época histórica da guerra de Troia e da viagem de Odisseu não existia uma poesia propriamente distinta da épica, também não se pode dizer que não existia, pois Homero não foi um ficcionista – tanto a *Iliada* quanto a *Odisseia* têm estímulos de mundo que se estendem desde os tempos pretéritos a Homero ao próprio tempo deste aedo.

Referências

BENJAMIN, W. **Magia e técnica, arte e política**. Tradução Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1985.

BRISSON, L.; PRADEAU, J-F. **Vocabulário de Platão**. Tradução Claudia Berliner. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2010.

CARPEAUX, O. M. **História da literatura ocidental**. São Paulo: Leya, 2012. v. i.

GAGNEBIN, J. M. **Lembrar escrever esquecer**. São Paulo: Ed. 34, 2006.

HAUSER, A. **História social da arte e da literatura**. Tradução Álvaro Cabral. São Paulo: Martins Fontes, 1998.

HIGOUNET, C. **História concisa da escrita**. Tradução Marcos Marcionilo. São Paulo: Parábola, 2003.

HOMERO. **Íliada**. Tradução Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002a. v. i.

_____. **Íliada**. Tradução Haroldo de Campos. São Paulo: Arx, 2002b. v. ii.

_____. **Odisseia**. Tradução Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011a. v. i.

_____. **Odisseia**. Tradução Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011b. v. ii.

_____. **Odisseia**. Tradução Donald Schüler. Porto Alegre: L&PM, 2011c. v. iii.

LESKY, A. **História da literatura grega**. Tradução Manuel Losa. Lisboa: Fundação Calouste Gulbekian, 1995.

PLATÃO. **Íon**. Tradução Victor Jabouille. Lisboa: Inquérito, 1988.

_____. **Diálogos III**: Fedro, Eutífron, Apologia de Sócrates, Críton, Fédon. Tradução Edson Bini. Bauru, SP: Edipro, 2008.

_____. **Íon**. Tradução Cláudio Oliveira. Belo Horizonte: Autêntica, 2011.

SNELL, B. O despontar da individualidade na lírica grega arcaica. In: _____. **A cultura grega e as origens do pensamento europeu**. Tradução Pérola de Carvalho. São Paulo: Perspectiva, 2012. p. 55-79.

VERNANT, J-P. **Mito e religião na Grécia antiga**. Tradução Joana Angélica D'Ávila Melo. São Paulo: WMF Martins Fontes, 2012.

VIDAL-NAQUET, P. **O mundo de Homero**. Tradução Jônatas Batista Neto. São Paulo: Companhia das Letras, 2002.

Descaminhos e intraduzibilidade: da lírica e da verdade

Waywardness and untranslatability: lyrical and truth

Divino José Pinto
PUC-Goiás
djlages@hotmail.com

RESUMO: Este trabalho apresenta como preocupação central uma forma didática de lidar com a lírica, que parte de seus aspectos estruturais, passando pela sua conformação de sua significância, para finalmente, se chegar à sua função pragmático-poética, aliada aos pressupostos de teóricos que tratam a tradução, principalmente na sua dimensão intralingual quando a leitura de poesia se torna um exercício de tradução daquilo que é intraduzível. Utilizando como texto exemplar o poema “Verdade” de Carlos Drummond de Andrade, pretende-se demonstrar aqui a maneira com que esse processo se efetiva na poesia propriamente dita, ressaltando também a tendência da arte modernista de misturar gêneros para obter resultados inusitados e, assim, estabelecer uma nova modalidade de comunicação, calcada, consciente e propositalmente, no insólito.

Palavras-chave: Lírica. Intraduzibilidade. Verdade. Signo. Pragmática.

ABSTRACT: This work shows as its central worry a didactic way of dealing with the poetry starting from their structural features, passing truth its significance conformation, to finally reach its function poetic pragmatic, coupled with the theoretical assumptions that address translation, especially in its intralingual form when reading poetry becomes a translation exercise of what is untranslatable. Using as example text the poem "Verdade", by Carlos Drummond de Andrade, intended to demonstrate here, the way by the which this process is realized in the poetry itself, also emphasizing the tendency in Modern Art of mixing gender in order to get unusual results and so establish a new mode of communication, based, consciously and deliberately, in unusual.

Keywords: Poetry. Untranslatability. Truth. Sign. Pragmatic.

Introdução

À guisa de advertência, fazem-se necessárias algumas palavras que dizem respeito ao método utilizado no presente estudo. Trata-se

da aplicação, no poema “Verdade”, de Carlos Drummond de Andrade, de uma visão crítica que adota como fio condutor os postulados do esteta russo S. Zótkiewski, contidos em seu manual denominado *Crítica*, traduzido em Portugal por Maria Évora Águas, associado a pressupostos da tradução, e, mais precisamente, da intraduzibilidade do signo poético, mesmo no universo intralingual. Tomaremos por base estes princípios críticos, promovendo breves diálogos com outros estudiosos da arte lírica que também privilegiem, como objeto de seus estudos literários, a problemática do texto, da autoria, da comunicação social, do leitor e do código; elementos centrais da análise semiótica, considerando o seu processo construtivo no plano sintático-estrutural, passando pelo semântico para chegar ao pragmático; quando, de fato, um texto poético se confirma como parte de um sistema ou, como aponta Even-Zohar (1981), de um polissistema, uma vez que, para esse autor, todo sistema cultural/artístico é permeado de pequenos sistemas de cujo embate emergem a tradição, a permanência e, principalmente, a evolução desse polissistema.

Dessa forma, trataremos inicialmente dos aspectos estruturais inerentes ao vocabulário, da sua polissemia, intraduzível por completo, atentando para o material sonoro-construtivo que compõe o significante, para, depois, observarmos os aspectos semânticos, com ênfase na capacidade e na proposta enunciativas: o esvaziamento semiológico como recurso de expansão da imagem poética, as fronteiras/desfronteiras de sentido no ambiente intralingual e, por último, nossa atenção repousará sobre a pragmática observável no texto drummondiano em pauta, numa visão, ainda que breve, do conjunto. Destacaremos o fazer poético como matéria de sua própria linguagem, como também, as

especificidades do discurso poético, o signo complexo – utilizando o termo *verdade* como signo exemplar –, além de outras motivações como a intencionalidade poética, a marca do intraduzível em poesia, na visão intra ou interlinguística, e de outras operações de sua linguagem que nos envia para além das dicotomias reducionistas, sugerindo leituras mais profundas de um produto artístico pautado, cuidadosamente, pelo movimento dialético.

1. Falando de poesia

A poesia, tida e havida como a forma mais primitiva do discurso literário, tem como fator primordial o ritmo. No entanto, o ritmo não é exclusividade do “sistema poético”. As formas narrativas mais conhecidas também têm seu ritmo e, muitas vezes, encontramos em trechos consideráveis de um romance, de uma novela ou de uma narrativa curta (conto, crônica e outros), uma estrutura sintática completamente adversa daquela que se pode ver na fala cotidiana absolutamente despretensiosa, desprovida de qualquer efeito de estilo. São estes vestígios, perceptíveis no material linguístico do discurso literário que nos permitem compreender que, embora o poema seja, *grosso modo*, uma forma fixa de escrita em versos, a poesia – discurso poético – vai transcender, nos múltiplos sentidos, tal procedimento estrutural: ela estará em qualquer parte do discurso que conjugue som e imagem, suscitando sentidos. Estes elementos, por sua vez, são sempre intangíveis, são escorregadios e nunca se deixam apanhar por inteiro.

O crítico russo Iuri Lotman, em *A estrutura do texto artístico* (LOTMAN, 1978, p. 175), afirma que “O texto artístico não pertence a um único sistema, ou a qualquer tendência”.

A propósito de tal assertiva, temos a salientar que toda noção cristalizada como verdade absoluta no que concerne à pureza de um gênero literário, ou de uma leitura de um texto, mormente o lírico, é suscetível de questionamento, uma vez que a instância maior da poesia se materializa no indefinível, no impensável. Assim sendo, somos reenviados sempre à questão básica relativa à pureza ou não dos gêneros literários e à eterna e frutífera celeuma do que seja a tradução, seus limites/deslimites. Acreditamos então que a leitura de texto literário com propósitos estéticos e científicos, destacando a leitura do texto lírico, seja um procedimento tradutório, confirmado pelo fato de que pessoas em diferentes situações culturais, sociais, com diferentes níveis de escolaridade, acessam essas formas de linguagens de modos diferentes e, nesse momento, o leitor crítico que lida com suporte teórico e terminologia apropriados serve de intérprete, tradutor dessas formas textuais que exigem, além de clarividência científica, uma visão de mundo que dialoga com a arte acurada.

A cultura estética reivindica em cada época um formato que atenda aos seus critérios e exigências. É certo, porém, que o vocábulo poesia nunca deixou de ser tomado semanticamente como centro irradiador de energias, de significações; independentemente da roupagem que possua ou da sociedade e da cultura das quais emerge. Uma narrativa também tem seus fundamentos preservados em qualquer período, assim como o drama se faça sempre reconhecer por alguns de seus traços permanentes. Todavia, a consciência estética é um processo que vai se amalgamando pela experiência herdada na observação; é exercício que obviamente demanda muito tempo e, mesmo assim, jamais alcança a plenitude.

Certa vez, o aclamado poeta Carlos Drummond de Andrade, quando lançava sua coletânea intitulada Poesia Completa, ao autografar um exemplar dedicado a um

amigo, o também escritor goiano Gabriel Nascente, assim se manifestou: “Poesia completa? Falta uma palavra surgida do puro silêncio, alta expressão de toda vida” (NASCENTE. In: ANDRADE, 1992, p. 17).

Se Drummond nos adverte que não existe a poesia completa, deduz-se a partir daí que também não existe nenhum gênero completo, tanto no sentido de estar acabado quanto no sentido de conter a verdade como “... alta expressão de toda vida”.

Esta “expressão de toda vida”, aliás, ao que pudemos notar, é bastante recorrente em Drummond. Ela nos remete ao problema da incompletude da palavra e revela a angústia do poeta ao perceber uma lacuna impreenchível, um espaço de ausência e silêncio; espaço inatingível da verdade, em todos os sentidos.

A expressão “meias verdades”, reiteradamente proferida na linguagem comum, muitas vezes, com intenções pejorativas, parece calhar bem quando o assunto é Literatura.

2 . Um poema exemplar

Drummond, em seu poema, com o provocante título “Verdade”, indaga poeticamente, acerca desse jogo, cuja regra fundamental é a ausência de regra fixa:

VERDADE

*A porta da verdade estava aberta
mas só deixava passar
meia pessoa de cada vez.*

*Assim não era possível atingir toda verdade
porque a meia pessoa que entrava
só trazia o perfil da meia verdade.
E sua segunda metade
voltava igualmente com meio perfil.
E os meios perfis não coincidiam.*

*Arrebentaram a porta. Derrubaram a porta.
Chegaram ao lugar luminoso
onde a verdade esplendia seus focos.
Era dividida em metades
diferentes uma da outra.*

*Chegou-se a discutir qual a metade mais bela.
Nenhuma das duas era totalmente bela.
E carecia optar. Cada um optou conforme
seu capricho, sua ilusão, sua miopia.
(ANDRADE, 1992, p. 1005)*

O poema em questão se assenta em base rítmica irregular, à semelhança do discurso prosaico, fato comum em se tratando de um texto modernista. A tal expediente, contudo, subjazem marcas rítmicas próprias da tradição lírica, sinais indeléveis que remetem a procedimentos estéticos de base da poesia. E, assim, este poema vai-se constituindo em vigoroso exemplo de mobilidade dialética, ao conjugar tradição e ruptura.

2. 1 A dança do signo e da forma

A alternância de ritmos entre os blocos silábicos em binários, ternários e quaternários, presente logo no primeiro conjunto de três versos, faz aflorar, por um lado, o recurso canônico da poesia clássica, posto que cada uma dessas formas aparece em uma sequência vertical. Por outro lado, essa alternância disposta num

mesmo verso, se observada linearmente, foge à lógica canônica da poesia, propondo, na mesma medida, um poema híbrido que se faz tanto da regularidade quanto da irregularidade rítmicas. Tal irregularidade remete ao que já anunciamos neste trabalho anteriormente, quanto à intraduzibilidade, posto ser esta movimentação que mobiliza/imobiliza os sentidos e requer não uma interpretação peremptória, mas um constante exercício de tradução do possível.

Percebemos, então, não se tratar apenas de um poema de forma livre, mas sim, de um poema que, de certo modo, questiona em sua realização a própria noção de liberdade poética. Tal uso da liberdade na manipulação do discurso coloca em suspensão conceitos básicos como o de licença poética, metrificação, ritmo e outros procedimentos internos do texto.

Depreendem destes fatos, inerentes à composição, índices de uma tensão rítmica, considerando que, sobre os vocábulos cruciais deste primeiro conjunto de versos, como o substantivo *verdade* e o verbo de ação *passar*, incidem o acento quaternário; tornando o ritmo um tanto mais lasso comparado ao que se dá nas outras palavras, como que procedendo a uma pequena pausa, incitando o leitor à reflexão, pela dicção amena advinda do intervalo de três sílabas átonas.

Quanto à medida dos versos, temos um decassílabo misto, um heptassílabo com acento na segunda, na quarta e na sétima sílabas e um eneassílabo acentuado na primeira, na quarta e na nona sílabas. E este verso, começado por uma tônica, seguida de dois ternários iniciais, que se somam a um binário final, explode numa sonoridade marcada por contratempos, evocando com essa dinâmica, própria da poesia modernista, a múltipla intencionalidade artística. Corre

paralelo a tudo isso o fato de o poema não se distanciar de si mesmo, agregando ao que ele realiza o olhar atento para o processo de sua própria composição, jogando de forma equilibrada tanto no que se refere à estrutura rítmico-sonora quanto no que diz respeito ao tom poético interior.

2. 2 Entre a tradição e a ruptura

Na estrutura notadamente paradoxal do poema “Verdade”, sucedem-se momentos díspares cuja desmesura dos versos suscita uma atmosfera em que a configuração verbal se expande em seus próprios domínios, ampliando também o campo hipotético que resultará em uma aproximação homóloga e não em uma recorrência com relação ao fenômeno exterior.

A utilização de uma morfologia simples, aliada a uma sintaxe aparentemente linear como convém à narrativa, são apenas componentes da armadilha do texto. É comum ouvirmos afirmativas sobre Drummond nomeando, para efeito didático, os seus textos de “poema/prosa”. Esse expediente de construção cria, a princípio, uma expectativa que se esmaece quando averiguamos mais detidamente cada etapa de seu processo construtivo. A estrutura do texto vista por dentro faz vir à tona, ao invés de um todo coeso e orgânico do ponto de vista semântico, um esvaziamento de informações que desencadeia numa precariedade das relações entre os elementos centrais do poema que se desagregam e, em lugar de se somarem entre si, multiplicam-se quanto às hipóteses da significação e, em vez de serem solidários, estes elementos se isolam; e a fábula exemplar, que parecia íntegra inicialmente, se desmorona, dando espaço a infundáveis interrogações. Nesse sentido, recorreremos ao

professor Wolney Unes (1998) quando ele fala da leitura/tradução como “vontade de explicitar o mundo”, que possui origens remotas e provoca sempre mais todos os leitores a mergulharem no desconhecido, na esperança de coletar aí alguma verdade, por menor que seja.

O texto em apreço perfaz-se, como organismo, por efeito de uma operação realizada em torno do signo *verdade*, seu mote central. E, neste jogo, este termo contrapõe-se a si mesmo numa relação de ordem tal que vai gerando, continuamente, significados *ad infinitum*. Várias hipóteses podem ser levantadas acerca de sua aplicação. A cada vez que ele aparece no texto, uma ou mais novas possibilidades se abrem. Todas elas, entretanto, apontam para sua incompletude, ao mesmo tempo que fala do inalcançável em poesia e, embora sua estrutura profunda apresente coerência interna, o que, em outros termos, viria a ser a configuração de sua lógica poética; sua estrutura externa se caracteriza pelo princípio da destituição do significado. E, se existe, em graus tênues, uma ligação filosófica entre as “verdades” nele proferidas, criando um universo mais ou menos coeso, não se pode dizer o mesmo no que diz respeito ao seu procedimento interno.

Tal expediente, considerando a conjunção dos pares *agente-emissor / sujeito-receptor*, como diria S. Zótkieviski, no diálogo pragmático da leitura, é uma característica recorrente da lírica modernista, uma vez que tal conduta estética reveste a palavra de uma energia capaz de colocá-la em patamares superiores aos da concepção do termo verdade em seu *status* meramente descritivo, relativizando e dialetizando de tal modo as suas nuances semânticas que possamos perceber, na prática, o efeito da intenção que visa unir

o real ao possível, ao fantástico, ao intangível numa relação metafórica progressiva e interminável.

2. 3 Dos eixos analíticos

É sob esta ótica que reiteramos, no poema dado, um olhar que evolui para o interpretativo, operando sobre três eixos. O primeiro deles concerne ao formato externo, centrado nos motivos morfossintáticos, momento em que observaremos os aspectos sonoros, no qual se notará o quanto, sintomática e intencionalmente, o discurso poético drummondiano se aproxima dos moldes cotidianos de linguagem, funcionando como procedimento atualizador do estilo. Nesta camada, a aparência discursiva do poema, lembra a retórica corrente, cuja vitalidade se dá mediante a oposição estabelecida entre termos diferentes. O segundo eixo é marcado pela ausência das oposições e, em seu lugar, ocorre uma tensão poética geradora de significâncias a partir das quais o vocábulo *verdade* se desdobra e se multiplica. Ocorre nessa camada do discurso poético de Drummond o que chamaremos de esvaziamento semântico, consolidando poeticamente a ideia de Anazildo Vasconcelos da Silva (1975), em seu livro *Desconstrução/Construção no Texto Lírico* dizendo-nos:

Hoje, o Espaço Externo manifesta uma total ausência de significação, mediante o esvaziamento da expressão objetiva. O mundo da técnica avança desmitificando as mais caras crenças do homem, despojando-o de suas mais firmes convicções. O homem se torna um ser desolado na face da terra, vivendo uma realidade que não o fundamenta nem o integra. (SILVA, 1975, p. 18)

De fato, do ponto de vista semântico, o discurso poético do texto em pauta parece mesmo realizar essa profusão de significados que irá desembocar no terceiro momento que trataremos mais adiante, qual seja, o resultado de tal discurso, inclusive a sua função social, quando veremos que o esvaziamento do discurso revela também a figura vazia do homem moderno.

No esforço que aqui empreendemos para detectar essas marcas no poema de Drummond em questão, vemos, logo no primeiro verso, que o vocábulo *verdade* pode ser tomado como termo enunciador de generalidades, aproximando-se de sua aplicação comum, margeando a noção de verdade de que se lança mão aleatoriamente ao bel-prazer. Senão vejamos: “A porta da verdade estava aberta”. O termo *verdade*, como signo central do verso, incrustado entre o substantivo “porta” e o adjetivo “aberta”, aponta para o inequívoco propósito de desmistificar certas convenções que, muito embora sejam canonizadas pela tradição, tanto no âmbito da comunicação social quanto no da linguagem artístico-literária, não se sustentam quando aferidas com maior acuidade crítico-teórica.

Reportando-nos ao que sugere Machado de Assis, pela voz de seu narrador, no conto “Teoria do Medalhão”, referindo-se à classe dos substantivos como “a realidade nua e crua” e ao adjetivo como “a alma do idioma”, flagramos no texto drummondiano o substantivo *verdade*, na situação de adjunto adnominal de posse do substantivo *porta*, qualificado pela adjetivação simples da palavra *aberta*. Destarte, a adjetivação distorce, até certo ponto, o fluxo da lírica, desviando a função clássica do adjetivo de ativar o sentimento puro, evocando aqui uma espécie de razão intelectual que abrange mais que o mero sentimentalismo; envolvendo, assim, questões de inteligência e conhecimento, sem, necessariamente suscitar o

entendimento e a emoção fortuita, predicativos dos quais a lírica moderna procura sempre se desvencilhar.

Na segunda vez em que o vocábulo *verdade* aparece no poema, ele se mostra recolhido, apresentando conotações múltiplas, dando claros sinais de um signo que agrega na sua totalidade uma imensa gama de significados, funcionando como significante de um vasto conjunto de objetos, coisas, ações e pensamentos dos mais variados gêneros. Ocorre uma multiplicação implícita e o termo se adequa em diversas unidades culturais, inserindo-se no reino da palavra-plural.

No verso “Assim não era possível atingir toda verdade”, a ausência de um determinante precedendo a palavra *verdade* é sintomática, visto que se pode perceber nesta atitude de generalização a ampliação de suas possibilidades que lhe reveste de um vigor tal que fazem deste vocábulo um sinal multifacetado, afeito aos mais inusitados contextos.

A terceira vez que nos deparamos, neste poema, com a palavra *verdade*, já se pode notar a acentuação do esvaziamento semântico e o seu conseqüente afastamento dos pressupostos da linguagem ordinária, provocado pela fragmentação, posto estar ela aqui dividida em metades, com o significante multiplicando-se a cada vez que se aventa para um possível significado novo. As metades são conduzidas, cada uma delas, por uma “pessoa” igualmente dividida: “meia pessoa”, que, por sua parte, traz apenas o perfil da verdade. Assim, vemos reduzir progressivamente a carga de significado das palavras, a par da sua perda de contato com o seu referente, abrindo deste modo um leque de discussão, tanto de ordem sintática quanto semântica.

Essa discussão nova que agora se instala em volta do signo *verdade* e se estende aos demais vocábulos que lhes servem de parêntese é que pode dar conta da duplicidade da linguagem poética

que, por um lado, não se aparta do mundo do homem com todos os seus conteúdos como presentificação deste, e, por outro, instaura a sua própria problematização, voltando-se para seus próprios domínios, revelando-se como “palavra aberta”, geradora de significados que se desdobram em novos significantes numa escala infinita.

Na terceira estrofe, a palavra *verdade* aparece no poema pela quarta vez e aqui, dentro de um novo campo semântico, ao lado do verbo *esplender*, precedida do substantivo luminoso e seguida do substantivo *focos*, todos de uma mesma família. A atmosfera criada por estes termos pré-condiciona a leitura no sentido de nos conduzir a imaginar metaforicamente, já sem o menor lastro de qualquer referente, apontando para a anticomunicação, criando imagens cintilantes onde o vocábulo *verdade* evoca uma realidade que transcende ao simples entendimento, inserindo num mundo de virtualidades uma consciência que, tendo percorrido as etapas anteriores, percebe neste estágio uma ideia de totalidade, cuja substância se manifesta num conjunto isento de qualquer ordem, como verdadeira lógica poética; assemelhando-se ao que dizia Schiller sobre a linguagem poética que não tenciona aproximar-se da verdade, posto já sê-la em absoluto.

A noção de plenitude, em muitos sentidos, é uma destas convenções que neste poema são colocadas à prova. Assim como não há verdade absoluta em qualquer matéria, não há palavra plena. A justeza de uma palavra está na sua aplicação e não na sua semântica primordial. Este é um critério absolutamente circunstancial. O procedimento sintático de natureza horizontal, observado na construção do discurso formal e/ou cotidiano, é também questionado no poema em discussão. Em seu lugar, pode-

se observar um conjunto de sentenças que apresentam incontestemente fragilidade do ponto de vista coesivo, no momento em que se propõe a elas um olhar de natureza verticalizante.

É neste ponto que um texto aparentemente desprezioso requer uma outra leitura. Esta outra leitura não busca um sentido como fazemos na comunicação comum. A cada vez que a palavra *verdade* é proferida, mais afastada a percebemos de um suporte contextual e mais penetramos involuntariamente na lógica interna de um discurso que, do ponto de vista da linguagem cotidiana, representaria a mais absoluta perda de qualquer lógica.

Os vocábulos que contracenam, de perto, com o signo *verdade* neste poema, como *porta* e *pessoa*, além de outros, perdem seus contornos semânticos habituais, apresentando uma nova natureza: fugidia, deslizante, de sentido amplo, associada a uma considerável dose de imprecisão, promovendo uma sensação difusa, que suscita muito mais o prazer estético advindo da grandiosidade poética, que a compreensão.

O fato de “a porta da verdade” estar aberta, mas só deixar passar “*meia pessoa de cada vez*”, promove um profundo arrefecimento das noções que cercam a palavra *verdade*, uma vez que, cotidianamente ela se apresenta como a última palavra, a ela se atribui um caráter de insofismável precisão. Entretanto, aqui, verdade é símbolo de passividade, ela “*deixa passar*” pela sua “*porta*”, “*meia pessoa*”, o que, por extensão subverte a distância habitual entre realidade e imaginação, colocando num patamar quase comum as noções de realidade e virtualidade que, por um prisma intelectualizado, se deixam entrever como legítimas sucedâneas uma da outra no jogo poético-literário.

Cada frase deste poema pode ser concebida como um universo de significação independente, embora haja propositamente a intenção do poeta de criar a ilusão de encadeamento a exemplo do que acontece ao nível da linguagem cotidiana, em que, pelo processo de concordância, o texto se revela em uma unidade indissolúvel. O sentido de unidade poética, entretanto, se dá de maneira diferente, como podemos observar neste texto. Ele se manifesta na sua literariedade, mais precisamente na sua unicidade, dentro de seu gênero, no seu modo particular de articular signos, na sua proposta única de feitura de um tecido que suscite o novo no sentido de propor abertura, como nos adverte Michael Riffaterre (1989).

Esta abertura consiste, portanto, no fato de que o texto não nos oferece nenhuma resposta e sim uma infinidade de possibilidades em que uma metáfora vai gerando outra e assim se dá sucessivamente, gerando por consequência a originalidade que não consiste em dizer algo único, mas de fazê-lo de seu jeito único.

Ainda considerando algumas das diversas racionalizações a que os vocábulos e expressões deste texto nos conduzem, percebemos dois grandes momentos neste poema. O primeiro, diz respeito à angústia humana que, ante a verdade fragmentada e incompleta, acaba nos impulsionando a violar o canal de inserção em seu universo, a sua porta.

Os verbos “*arrebentar*” e “*derrubar*”, ambos sugestivos de ações deliberadamente demolidoras, são sintomas de uma atitude marcada pelo signo da intolerância de quem busca respostas confortáveis, definitivas, nesse caso, sobre poesia. No segundo momento, têm-se as consequências dos procedimentos adotados no primeiro. Aqui, a luminosidade da verdade é atingida, pode-se vislumbrar o seu brilho. Porém, persiste a sua divisão, e ambas as

partes da verdade portam belezas iguais. E, em se tratando de conjecturas inerentes ao belo, há sempre o risco de opinarmos a partir do que se vê ou do que se pretende, em detrimento de um mergulho mais profundo nos domínios do objeto artístico que se nos apresenta.

Nesse estágio, encontra-se o terceiro momento de nossas perquirições acerca do poema em pauta, qual seja: a pragmática ou funcionamento do texto, na condição de objeto estético integralizado no somatório da estrutura com o significado, agora tomados conjuntamente, perfazendo uma nova estrutura. É aqui que muitas questões entram em jogo e trazem à luz problemas como: a poesia como objeto da própria linguagem poética, a questão da especificidade do discurso poético, a visão de signo complexo (o signo *verdade* e a impossibilidade de sua definição), a interação necessária e inevitável entre significante e significado, a visão de objeto real e a ficcionalização do mundo objetivo, bem como a perda dos limites entre real e imaginário, real e fantástico, real e virtual; ou, ainda, a configuração dos objetos e sensações humanos na transfiguração própria da linguagem poética, além de inúmeros outros questionamentos inerentes à esfera da estética literária e da existência humana.

A ironia drummondiana, sempre perspicaz, arremata o poema quando coloca a necessidade de escolha como grande imperativo do ser humano. “E carecia optar. E cada um optou, conforme seus caprichos, suas ilusões, sua miopia” (ANDRADE, 1992, pp. 1005/6). As três opções remetem à impossibilidade da completude tanto do homem quanto da palavra, ao mesmo tempo em que aponta para o desassossego do signo poético, cuja noção semântica primordial se esvai, quando perde o seu referente, substituída por

uma profusão de possibilidades, paradoxalmente inteligíveis nas mais diversas situações possíveis, partindo sempre da lógica da metáfora poética. Lógica esta que caminha, por vocação própria de ofício, na contramão da lógica da linguagem usual.

3 . Considerações Finais

É sempre prudente lembrarmos que, ao final de todo exame acerca de um texto, seja ele poético, como foi este caso, seja ele narrativo ou mesmo de natureza não literária, deva prevalecer, invariavelmente, a convicção da inesgotabilidade das significações e da vitalidade desse texto.

Toda palavra lançada constitui-se num desafio interpretativo/tradutório. No caso do poema de “Verdade”, em especial, o desafio se intensifica, uma vez que o seu termo central já é polêmico por natureza. O termo “verdade” é, certamente, uma escolha feliz que haverá de suscitar discussões infinitas e conclusões mínimas. Conforme vimos na primeira parte de nossas indagações, o vocábulo “verdade”, aliado a outros termos como “porta”, “aberta”, “pessoa” e muitos outros, cria uma atmosfera paradoxal na qual convivem as noções de amplitude, abertura e as de limitações, fechamento. Se, por um lado, “*A porta da verdade estava aberta*” (DRUMMOND, 1992, p. 105), por outro, “... *só deixava passar meia pessoa de cada vez.*”. A amplitude, nesse caso, está configurada nos vocábulos “porta” e “verdade” enquanto que, nos signos “meia” e “pessoa”, afloram os limites da condição humana, principalmente no que concerne ao conhecimento.

Desse modo, persiste o princípio da incompletude, da intraduzibilidade, sejam elas da condição ôptica do indivíduo, ou mesmo da condição própria da palavra poética, ou ainda falta da

integralidade de que resente qualquer leitura; sendo da palavra ou de mundo. Assim como as visões da semiótica de Zótkiewski e os pressupostos da leitura/tradução dos demais teóricos foram a “porta” por nós escolhida para observarmos, de dentro, certos aspectos do poema de Drummond em pauta, haverá muitas outras “portas” que, em última análise, são métodos que nos conduzem ao interior desse e de outros textos, ressaltando-se, portanto, a consciência de que jamais se chegará à totalidade de um texto, independentemente do caminho utilizado.

Referências

ANDRADE, Carlos Drummond de. *Obra Completa*. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1992.

EVEN-ZOHAR, Itamar. 1990 [1978]. The Position of Translated Literature within the Literary Polysystem. *In: Polysystem Studies, Poetics Today* 11.1: 45-51, 1990

LOTMAN, Iuri. *A estrutura do texto artístico*. Coimbra: Editorial Estampa, 1978.

RIFFATERRE, Michael. *A produção do texto*. São Paulo: Martins Fontes, 1989.

SILVA, Anazildo Vasconcelos da. *Desconstrução/Construção no Texto Lírico*. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1975.

ZÓTKIEWSKI, S. *Crítica*. Trad. Maria Évora Águas. *Enciclopédia Ernandi*, vol. 17, Porto, Casa da Moeda, 1989. (Coleção Literatura – Texto)

UNES, Wolney. *Entre músicos e tradutores: a figura do intérprete*. Goiânia: Editora da UFG, 1998. (Coleção Quíron, Série Ars n. 1)

Agostinho, neto do canto oprimido: entre a política poética e o pesadelo da história

Agostinho, downtrodden song's grandson: between poetic politics and history nightmare

Vanessa Ribeiro Teixeira

Unigranrio
vanessarteixeira@gmail.com

RESUMO: O regime de opressão política, social e cultural condiciona a desenvoltura literária característica das grandes temáticas desenvolvidas nos poemas de António Agostinho Neto. Nascido numa Angola mantida sob jugo português – juntamente com Moçambique, Guiné-Bissau, Cabo-Verde e São Tomé e Príncipe – desde o século XV, ainda que mais proficuamente a partir do século XIX, o poeta-guerrilheiro inaugura as suas andanças pela arte literária sob o crivo de uma tensão peculiar aos escritores da África colonial: como articular um discurso de resistência e reação contra um modelo opressor a partir da estrutura linguística do próprio opressor, isto é, inegavelmente imposta? Entre a angolanidade e a convocação para a ação guerrilheira, a voz do poeta Agostinho Neto busca libertar a sua própria história e a sua realização poética dos grilhões da “verdade” oficial europeia.

Palavras-chave: Poesia. Angola. História. Colonialismo. Agostinho Neto.

ABSTRACT: The political, social and cultural oppression regime conditions the literary aplomb characteristic of the major themes developed in the poems of Agostinho Neto. Born in Angola kept under Portuguese yoke - along with Mozambique, Guinea-Bissau, Cape Verde and Sao Tome and Principe - since the fifteenth century, though more usefully from the nineteenth century, the poet-guerrilla inaugurates its wanderings through art literary under the sieve of a peculiar tension to the writers of colonial Africa: how articulate a discourse of resistance and reaction against an oppressive model from the language of the oppressor own structure, that is undeniably imposed? Between Angolanity and the call for guerrilla action, the voice of the poet Agostinho Neto search unleash their own history and his poetic achievement from the shackles of "true" European official.

Keywords: Poetry. Angola. History. Colonialism. Agostinho Neto.

Introdução

Em certa altura do seu texto intitulado “A desmemória / 4”, o historiador e pensador uruguaio Eduardo Galeano relembra um provérbio africano que resume e justifica os caminhos arbitrários assumidos pela história oficial dos vencedores: “Até que os leões tenham seus próprios historiadores, as histórias das caçadas continuarão glorificando o caçador” (2000, p. 116). Não é só a realidade africana que deixa entrever esses melindres pouco democráticos de histórias erguidas sobre as ruínas de diversos povos, tradições e memórias. Os desastres causados pela opressão – seja ela sociopolítica, cultural ou religiosa – são universais, e, justamente por isso, tornam-se fundamentais no sentido de proporcionar a aproximação e o diálogo entre vozes e épocas históricas tão distintas, tal qual o grito do negro africano colonizado e explorado em sua própria terra, a luta pela libertação escrava no Brasil, as palavras de ordem que estouraram revoluções da causa operária na Europa e as manifestações pela conquista da liberdade política e social quando das trevas ditatoriais na América Latina.

A memória arguta e as palavras sensíveis do mestre Galeano abrem as cortinas para o canto, a um só tempo dolente e feroz, de um poeta-guerrilheiro esmerado não só em fazer ouvir o balbucio saído das cordas enrouquecidas do povo angolano, estrangulado por um regime cruel de colonização e exploração humana, como também em entoar o seu grito de revolta, ou de esperança, como uma primeira voz – grande tenor da luta pela independência política de seu país – para irmanar a causa dos homens negros oprimidos em todas as partes da grande África e do resto do mundo.

António Agostinho Neto, nascido em 1922, na região de Kaxicane, Angola, homem polivalente, encaminhou a sua carreira política e social atuando como médico, poeta, guerrilheiro e celebrado primeiro presidente da República Popular de Angola. Na observação de seus poemas, reunidos no livro *Sagrada Esperança*, publicado pela primeira vez em 1968³⁰, perceberemos as palavras de força e resistência que direcionarão o seu percurso político. Vale lembrar que Agostinho Neto praticamente abandonou a poesia quando do início efetivo da luta armada pela libertação de Angola, liderando um dos movimentos revoltosos, o MPLA (Movimento Pela Libertação de Angola). Os seus cânticos de louvor à identidade do povo e da terra angolana aliam-se aos gritos de revolta, gravados pela tinta literária, contra o regime ditatorial opressor – bastante acirrado durante a governança de um outro António, aquele de Oliveira Salazar, primeiro ministro “vitalício” de Portugal –, evocando a junção do eu, do tu e do ele, e, conseqüentemente, o valor plural do “nós” como a base para um bloco de resistência e conquistas.

Entre a angolanidade e a convocação para a ação guerrilheira, a voz do poeta Agostinho Neto busca libertar a sua própria história e a sua realização poética dos grilhões da “verdade” oficial europeia.

Um intelectual cindido: entre a defesa da terra e a realização poética na língua do dominador

Entre os literatos da geração de Agostinho, a questão emblemática “em que língua escrever?” torna-se crucial, embora

³⁰ A referida edição é uma publicação bilingue português-servo-croata. Nesse trabalho, utilizaremos a publicação da editora Atica, de 1985.

inteligentemente contornável. Iniciados sob os postulados de um movimento continental e pan-africanista, a Negritude e, mais regionalmente, pela afirmação da identidade angolana, a chamada literatura da “angolanidade” (décadas de 40 e 50), adotando, em seguida, a escrita combativa, de apelo à união do povo oprimido e à valorização do pronome nós, plural e solidário (finais da década de 50 até as independências, na década de 70), os poetas-cantores do ideal libertário africano e reveladores de vozes soterradas há séculos, entre eles Agostinho Neto, esmeraram-se em insuflar a língua portuguesa, vernáculo imposto pelo colonizador, com ambientes, colorações, incorporações e recriações típicas da cultura endógena angolana. Através da admissão de termos oriundos das línguas locais, sobretudo o quimbundo, ou da tematização de cenas, costumes e realidades diversas, próprias do tempo vivido pelo povo de Angola – que tanto podem revelar as singularidades da expressão cultural ainda preservada pelo povo, como podem ilustrar as constantes denúncias contra a exploração sofrida pelo mesmo –, a escrita literária dessa privilegiada intelectualidade, desenvolvida durante o último século do período colonial, surge como uma proposta de contradiscurso libertário, de “contraveneno” extraído do mesmo veneno, uma espécie de antídoto poético.

Além de propor a reinvenção do rígido “manual” literário da época, a geração da angolanidade, liderada por Neto, acompanhado por António Jacinto, Viriato da Cruz, entre outros, esmerou-se, também, em discutir possibilidades para se construir uma estrutura nacional independente. Nesse sentido, detectar ou assumir a irrevogável fragmentação ou multiplicidade da identidade angolana significava enfraquecer uma inteireza imaginada, desejada e necessária para a conquista de legitimidade e credibilidade política.

Angola e angolanos ansiavam por uma identidade nacional e isto implicava lutar contra uma face coextensiva àquela do já declinado Império Português. O experimentado “sonho de liberdade” não consegue ser sustentado independentemente de uma completa inovação dos parâmetros sociais da época, a criação de uma identidade nacional. O caso angolano, assim como a realidade da África colonial, de uma maneira geral, comprova a efemeridade da ideia de nação, algo que Ernest Renan, no século XIX, já identificava como um processo de construção contínua e inacabada e que Benedict Anderson, cerca de cem anos depois, classificou como “imaginada”. Algumas definições de Anderson parecem dialogar diretamente com o caso africano, apesar de sua concepção de nação ser absolutamente universal:

A nação é imaginada como limitada, porque até mesmo a maior delas, que abarca talvez um bilhão de seres humanos, possui fronteiras finitas, ainda que elásticas, para além das quais encontram-se outras nações. Nenhuma nação se imagina coextensiva com a humanidade. (...) É imaginada como soberana, porque o conceito nasceu numa época em que o Iluminismo e a Revolução estavam destruindo a legitimidade do reino dinástico hierárquico, divinamente instituído. (...) é imaginada como comunidade porque (...) a nação é sempre concebida como um companheirismo profundo e horizontal. Em última análise, essa fraternidade é que torna possível, no correr dos últimos dois séculos, que tanto milhões de pessoas, não só matem, mas morram voluntariamente por imaginações tão limitadas. (1989, p. 15-16)

Assim como se utilizaram da língua do outro, do opressor, para identificar e recriar o seu próprio universo, os angolanos, em busca do seu lugar de afirmação no mundo, utilizam-se de modelos

políticos e sociais importados. A poesia de António Agostinho Neto, por vezes, reflete um certo incômodo para com essas experiências “impróprias”. A mesma ansiada fraternidade, que garantiria a alteridade de uma nação no contexto mundial, acaba por camuflar as fronteiras identitárias que foram riscadas dos mapas oficiais.

O arcabouço poético de Agostinho Neto reúne as experiências negativas vividas pelo homem angolano durante o vigorar da ditadura colonial, a valorização dos atributos da terra e dos nichos culturais de Angola, além de refletir, por vezes, o retrato confuso de um intelectual privilegiado, diante da desgraça social aplicada à maioria da população, que se vê obrigado a assumir a condição de sujeito descentrado e arrancado de sua cultura primordial, posicionando-se na faixa abstrata do “não-lugar”, do “talvez”. É justamente esse traço da sua poética que inaugura um conflito particular entre elementos apenas supostamente complementares; elementos esses tornados opostos em consequência da consciência angustiada do sujeito: a memória pessoal *versus* a memória herdada; a história vivida *versus* a história cantada.

Reconhecendo-se a si mesmo como um ser híbrido, isto é, um indivíduo consciente da sua experiência atravessada por culturas distintas, mas, ainda que perversamente, interpenetráveis, a angústia traçada em alguns momentos poéticos da produção de Neto pode ser reavaliada a partir de determinados pressupostos bastante em voga às portas do século XXI, décadas após a morte do líder angolano. Em *O local da Cultura*, Homi K. Bhabha pensa o hibridismo cultural:

(...) O hibridismo é o signo da produtividade do poder colonial, suas forças e fixações deslizantes; é o nome da reversão estratégica do processo de dominação pela recusa

(ou seja, a produção de identidades discriminatórias que asseguram a identidade “pura” e original da autoridade). O hibridismo é a reavaliação do pressuposto da identidade colonial pela repetição de efeitos de identidade discriminatórios. Ele expõe a deformação e o deslocamento inerentes a todos os espaços de discriminação e dominação. Ele desestabiliza as demandas miméticas ou narcísicas do poder colonial, mas confere novas implicações a suas identificações em estratégias de subversão que fazem o olhar do discriminado voltar-se para o olho do poder. (...)
Se os efeitos discriminatórios permitem às autoridades vigiá-los, sua diferença que prolifera escapa àquele olho, escapa àquela vigilância. (1998, p. 157)

Criando poesia a partir da língua do colonizador, o escritor angolano depara-se com a instigante tarefa de denunciar os traços negativos da realidade do seu povo, vitimado pelo regime opressor, assumindo que respira, estranhamente, algumas “impurezas” dos ares desse regime. Além disso, percebemos, em alguns poemas, como “À reconquista”, “Na pele do tambor” ou “O verde das palmeiras da minha mocidade”, o sentimento de deslocamento identitário, o que não o impede de assumir sua angolidade, defendendo a causa libertária, ciente da sua terra, do seu direito à terra e do valor de sua gente.

Retratando as impressões e expressões quotidianas de uma África que está para além (ou *aquém*) dos discursos dos movimentos partidários, o sujeito poético de “À reconquista” procura arrancar as suas vestes de homem “moldado” pelo sistema em busca de uma verdade mais voltada para a tradição e para a realidade cultural de seu povo:

(...)
Vem comigo África de calças de fantasia
desçamos à rua

*e dançamos a dança fatigante dos homens
o batuque simples das lavadeiras
ouçamos o tam-tam angustioso
enquanto os corvos vigiam os vivos
esperando que se tornem cadáveres*

*Vem comigo África dos palcos ocidentais
descobrir o mundo real
onde milhões se irmanam na mesma miséria
atrás das fachadas de democracia de cristianismo de
igualdade*

*Vem comigo África dos gabinetes de estudo
e reentremos na casinha de latas esquecida no musseque
da Boavista
até onde já nos empurraram
ao nos quebrarem as casas de meia água do Cayatte
e à volta do fogo consolador das nossas aspirações mais
justas
examinemos a injustiça inoculada no sistema vivo em que
giramos.*

*Vem comigo África de colchões de molas
regressemos à nossa África
onde temos um pedaço da nossa carne calcado sob as botas
dos magalas
onde caíram gratuitamente as gotas do suor do nosso rosto
a nossa África*

*Vem comigo África do jitterbug
até a terra até o homem até o fundo de nós
ver quanto de ti e de mim faltou
quanto da África esqueceu
e morreu na nossa pele mal coberta sob o fato emprestado
pelo mais miserável dos ex-fidalgos.
(...)
Ninguém nos fará calar
Ninguém nos poderá impedir*

*O sorriso dos nossos lábios não é agradecimento pela
morte
Com que nos matam.*

*Vamos com toda a Humanidade
conquistar o nosso mundo e a nossa Paz.
(1985, p. 58-59)*

É clara a intenção do sujeito poético, ávido de um utópico retorno às origens, no que se refere à tarefa de despir a África, conhecida como a terra de seus ancestrais, das imposições culturais desenhadas pelos ideais europeus de progresso ou modernização. Tais pressupostos, inflamados pelas ditaduras do racionalismo, do cientificismo e do positivismo europeu, contribuem para a legitimação dos regimes coloniais e opressores nas terras consideradas “primitivas” e “atrasadas”, como a africana. A configuração de uma política colonial, que pressupõe a superioridade da cultura do opressor em relação à do oprimido, resulta na configuração de elementos sociais de fronteira, embora essencialmente opostos.

Por um lado, ergue-se a figura do sujeito “híbrido”, como já foi destacado nas palavras de Homi Bhabha, como aquele indivíduo formado a partir da interpenetração e, posteriormente, da profícua reavaliação das verdades impetradas pelos postulados do sistema colonial. A partir de uma convivência forçada entre culturas, o sujeito híbrido, aproveitando o acesso aos elementos-base formadores de ambas, decide-se por articular um discurso de defesa da sua cultura / terra de origem, procurando minar, no nascedouro linguístico do sistema oficial, o próprio sistema opressor.

A irônica apropriação de elementos que marcam o sufocamento cultural, idealizado pelo colonizador europeu (“calças de fantasia”,

“palcos ocidentais”, “gabinetes de estudo”, “colchões de mola”, “jitterburg”), vai ao encontro da crítica a uma cultura imposta e da valorização de uma identidade singular, definida na tradição e no arcabouço sociocultural endógeno.

Além disso, tendo sido um poema datado do início da década de 50, o discurso de louvação de uma terra africana de reencontro e de retorno a valores próprios, articulados internamente, acaba por irmanar-se às propostas nascentes de posicionamento combativo e de chamamento à ordem, visando o insuflar dos espíritos para a luta libertária: “Ninguém nos fará calar / Ninguém nos poderá impedir / O sorriso dos nossos lábios não é agradecimento pela morte / com que nos matam. // Vamos com toda a Humanidade / conquistar o nosso mundo e a nossa Paz.”.

Caminhando ao encontro da epígrafe tomada a Eduardo Galeano para a abertura deste trabalho, as palavras do sujeito poético de “À reconquista” reatualizam a noção de que, partindo da proposta de recuperação dos valores endógenos e sabendo desfrutar dos conhecimentos sobre a cultura do dominador, a fim de dessacralizá-lo e torná-lo vulnerável, criam-se novas esperanças com o intuito de revitalizar vozes desacordadas e embriagadas por séculos de opressão. Além disso, clama-se, à força da pluralidade, do grito na 1ª pessoa do plural, a junção necessária para o enfraquecimento dos tentáculos do monstro opressor, vindo de além-mar.

Por outro lado, na contramão da postura de resistência e consciência combativa do sujeito híbrido, surge o retrato trágico do indivíduo “assimilado”. Em síntese, após deparar-se com a vivência deplorável das comunidades “vencidas”, busca a todo custo distanciar-se dessa realidade, da qual também é vítima, procurando revestir-se inteiramente dos padrões que sustentam a cultura

dominadora, ampliando a sua condição agônica de “não-lugar”, segundo a qual nunca poderá escapar totalmente da sua singularidade oprimida, assim como nunca participará, com inteireza, dos postulados identitários que sustentam a soberania do opressor. Em outras palavras, o negro assimilado deseja conquistar os poderes e o discurso do branco colonizador, não com o intuito de pervertê-los, mas incorrendo na sua reafirmação. Constituem-se, então, como elementos opressores de segunda ordem. Não configurando uma temática central para este trabalho, visto que representa um tipo de comportamento “ambivalente” distinto daquele assumido pelo poeta Agostinho Neto, o processo de assimilação das sociedades oprimidas e, mais especificamente, do homem africano, pode ser analisado melhor em textos salustares, como *Peles Negras, Máscaras Brancas*, de Franz Fanon.

Retomando a consciência intrigante do sujeito *híbrido*, reconhecedor da sua identidade inegavelmente múltipla, mas profundamente crítico quanto à forma com que essa diversidade se instaurou, denunciando e desmitificando os crimes arrolados pelo regime colonial, o eu poético de “Na pele do tambor” deixa ecoar o deslumbre de ver-se seduzido por uma representatividade cultural bastante peculiar e próxima, embora reveladora do seu distanciamento factual daquilo que se concebe por expressividade cultural endógena. Não é à toa que a busca angustiante pelo reflexo desse sujeito poético se resume a um verso interrogativo, fundamental para todo um processo de *autognose* e releitura identitária sócio-histórica: “Onde estou eu? quem sou eu?” (NETO, 1985, p. 64). A partir dessas indagações, outras são evocadas e torna-se imprescindível para o ser deslocado, que busca conhecer-se para defender e exibir essa face diante do mundo agressor, recorrer à

coletividade e ao sentimento de irmandade para com os filhos de uma mesma terra oprimida, a fim de reconstruir-se e proclamar a liberdade:

(...)

Vibro

*em áfricas humanas de sons festivos e confusos
(que línguas pronunciais em mim irmãos
que não vos entendo neste ritmo?)*

*Nunca me pensei tão perverso
ó impureza criminosa dos séculos coloniais
(que história é essa da lebre e da tartaruga
que contas neste novo ritmo de fogueira
à noite
minha avozinha de pele negra de África?)*

(...)

*As mãos entrelaçadas sobre mim
em gozo de vida em gargalhadas em alegrias
de lagos libertados por amplos verdes
para os mares
dão-me o tom da minha África
dos povos negros do continente que nasce
fora dos abismos escurecidos da negação
ao lado de ritmos de dedos congestionados
sobre a pele envelhecida do tambor
dentro do qual vivo e vibro e clamo:*

AVANTE!

(1985, p. 114-116)

O reconhecimento da sua condição de indivíduo vitimado pelo processo de alteração cultural e, conseqüentemente, identitária, que o aproxima salutarmente de alguns módulos estruturantes da cultura colonizadora – como língua, comportamento, profissão, trajes e

costumes –, acaba por se tornar algo positivo quando do alumbramento e curiosidade do sujeito diante daquilo que se pode conceber também como cultura sua. Não perdendo de vista a sua verdade enquanto sujeito híbrido, o eu-poético, salvo das garras da completa “aculturação”, vê na emergência da coletividade e da solidariedade (“as mãos entrelaçadas”) a saída para uma espécie de harmonização das realidades dos diversos filhos da mãe África, polifônica e autêntica.

Esse ideal de coletividade permeara, também, a problematização central do poema “Pausa”, datado de 1951. Através da exposição poética dos limites entre as vergonhas e as virtudes do ser humano, o eu-lírico deixa grafada, uma vez mais, a emergência do seu sentimento de “persona” cindida, tanto íntima quanto culturalmente:

*Há esta angústia de ser humano
quando os répteis se entrincheiram no lodaçal
e os vermes se preparam para devorar uma linda criança
em indecorosa orgia de crueldade*

*E há esta alegria de ser humano
quando a manhã avança suave e forte
sobre a embriaguez sonora do cântico da terra
apavorando vermes e répteis*

*E entre a angústia e a alegria
um trilho imenso do Níger ao Cabo
onde marimbas e braços tambores e braços vozes e braços
harmonizam o cântico inaugural da Nova África
(NETO, 1985, p. 94)*

No entanto, é na síntese dessa verdade múltipla, insuflada de elementos positivos e negativos, que se pretende buscar as

esperanças para a renovação da situação vigente, caracterizada pelos agrilhoar dos braços e pelo amordaçar das vozes. Ao mesmo tempo em que se propõe a valorização da força, do som e das potencialidades vocais do coral africano, por séculos estrangulado, os braços que evocam o sentimento solidário convocam, também, a releitura e a rearticulação da história, que insiste em ocultar verdades outras e sufocar as vozes vencidas.

Reler a história e recriar verdades com “os olhos secos”

A poesia é a Memória feita imagem e esta convertida em voz. A outra voz não é a voz do além-túmulo: é a do homem que está dormindo no fundo de cada homem. (“A outra voz” – Octavio Paz)

A história dos vencidos, grafada e encadernada, surge dessa necessidade dos povos oprimidos em assegurar a sua soberania sobre a cultura e território próprios. Redescobrimo, sob as ruínas resultantes da incorporação forçada de uma história unilateral e gradiloquente – estruturada sobre as bases discriminatórias dos impérios europeus –, as suas fontes de constituição memorialista e os ícones de fundação da sua identidade, a perspectiva de evocação de uma “nova história” africana, segundo a qual dar-se-á voz à condição do vencido, impera junto ao sentimento de esperança na criação de uma nova pátria.

Em *História e Memória*, Jacques Le Goff, apoiado nas prerrogativas de Georges Duby e Lardreau, entre outros, afirma que “todo documento é um monumento ou um texto, e nunca é ‘puro’, isto é, puramente objetivo” (1996, p. 30). Diante dessa concepção

“moderna” sobre os descaminhos da produção histórica, e aproximando-a da ideologia renovadora do discurso poético de Agostinho Neto, vale atentar, ainda, para uma importante colocação de Duby, segundo a qual “a história é acima de tudo uma arte, uma arte essencialmente literária. A história só existe pelo discurso. Para que seja boa, é preciso que o discurso seja bom” (DUBY e LARDREAU *apud* LE GOFF, 1996, p. 38). Apesar de provocar alguns conflitos relativos à compreensão dos limites entre estudos históricos e produções literárias, esse conceito serve, sobremaneira, para revitalizar as prerrogativas de que a arte, de uma maneira geral, incorre, através de seu debruçar crítico sobre a realidade, na leitura reveladora de episódios fulcrais para o caminhar histórico de determinada sociedade, retirando de baixo de luxuosos tapetes a poeira escondida, testemunha e denunciadora de verdades outras, além de resguardar as potencialidades visionárias, antecipando crises ontológicas, sociológicas e políticas.

Para além disso, as palavras de Duby deixam clara a ideia de que o vigorar de determinado discurso histórico depende da supremacia contextual e política de determinado grupo. Por fim, não existe história de colonizador que glorifique as aventuras de um colonizado. Lembram-se do provérbio africano exposto na introdução deste trabalho? Ilustrando a necessidade do líder guerrilheiro africano, ávido de liberdade política e discursiva como meio de garantir a soberania identitária de sua própria terra, poemas como “Confiança”, “Não me peças sorrisos” e “Consciencialização” esmeram-se em transmitir, por veias poéticas, ora o sentimento consciente de anulação da voz oprimida diante da confecção do relato e da caminhada histórica oficial – “(...) Não me exijas glórias / que sou eu o soldado desconhecido / da Humanidade // As honras

cabem aos generais // (...) // Uma cabeça sem louros / porque não me encontro por ora / no catálogo das glórias humanas” (NETO, 1985, p. 44) –, ora a necessidade crescente de tomada da palavra e delimitação dos arabescos que sustentam a leitura histórica.

Em “Confiança”, por exemplo, junto à experiência dramática da exploração humana e da súbita mudança de expectativas, costumes, memórias e histórias, o eu poético sublinha a noção de direito que está no nascedouro das revoluções libertárias e prepara tanto o combatente quanto o intelectual para a tomada de consciência sobre o seu papel e sua importância para a constituição da sociedade moderna e do poder discursivo, com o qual se poderá reerguer a comunidade oprimida:

*O oceano separou-me de mim
enquanto me fui esquecendo nos séculos
e eis-me presente
reunindo em mim o espaço
condensando o tempo*

*Na minha história
existe o paradoxo do homem disperso*

*Enquanto o sorriso brilhava
no canto de dor
e as mãos construíam mundos maravilhosos*

*John foi linchado
o irmão chicoteado nas costas nuas
a mulher amordaçada
e o filho continuou ignorante*

*E do drama intenso
duma vida imensa e útil
resultou a certeza*

*As minhas mãos colocaram pedras
nos alicerces do mundo
mereço o meu pedaço de pão
(NETO, 1985, p. 41)*

A conscientização da sua importância para a trajetória histórica de toda a humanidade configura-se como um primeiro passo para a relativização e, até mesmo, a anulação de discursos oficiais discriminatórios e laudatórios de uma verdade única: a do sangue colonial (ou “neocolonial”) derramado em nome da ânsia constante pela afirmação do poder.

Na busca pelos direitos do homem angolano – tanto quanto do homem africano ou do indivíduo oprimido numa perspectiva universal –, a luta de intelectuais que visam recriar a história a partir de um tecido produzido por sua própria cultura, sua terra e seu povo, assumindo a produção dos fios, a coloração das fibras e, até mesmo, a criação do *bicho-da-seda*, é uma luta que exige a rearticulação de discursos desafiadores da “verdade única”³¹. Continua a parecer irônica a franqueza e naturalidade com que um famoso ministro dos Negócios Estrangeiros de Portugal, o Sr. Franco Nogueira, em 1967, reafirma a “soberania” da cultura portuguesa e o seu caráter indispensável para a formação dos sentimentos de humanidade e fraternidade na África colonial:

(...) nós antes de todos os outros levamos à África a idéia de direitos humanos e de igualdade racial. Só nós praticamos o “multirracialismo”, a expressão mais perfeita da fraternidade entre os povos. Ninguém no mundo contesta a validade deste princípio, mas hesita-se um pouco em admitir que é uma invenção portuguesa, e reconhecê-lo faria crescer nossa autoridade no mundo. (FERRO, 1996, p. 169)

³¹ A concordância com as ideias de Chimamanda Adichie parece clara.

Só a observação da própria realidade oprimida dos povos mantidos sob o jugo lusitano poderá contra-argumentar uma assertiva tão séria e segura, por mais absurda que pareça. Percorrendo o caminho inverso desses discursos oficiais e contraditórios, quiçá arbitrários, da política colonial, evoco as palavras do poema “Consciencialização”, com as quais o sujeito poético proclama a reescritura da história social de sua comunidade a partir da luta pela valorização da cultura endógena, embalada pela Mãe África, junto à iniciativa de combate pela libertação política do povo oprimido. Africanismo, angolanidade e poética guerrilheira irmanam-se, novamente, na realização literária de Agostinho Neto:

Medo no ar!

*Em cada esquina
sentinelas vigilantes incendeiam olhares
em cada casa
se substituem apressadamente os fechos velhos
das portas
e em cada consciência
fervilha o temor de se ouvir a si mesma*

*A História está a ser contada
de novo*

Medo no ar!

*Acontece que eu
homem humilde
ainda mais humilde na pele negra
me regresso África
para mim
com os olhos secos.*

*[Agosto de 1951]
(1985, p. 49)*

O clima de tensão e vigília resulta da ameaçadora iniciativa de se tomarem nas próprias mãos, mãos calejadas de homens (e mulheres) forçados a calar por tanto tempo, o rumo da atividade histórica, além da orquestração de seus escritos e de suas verdades discursivas; a história está a ser reescrita e recontada. O homem do povo, o soldado esquecido, o colonizado oprimido insuflam o peito e reanimam os braços para retomarem para si as venturas e desventuras do próprio destino.

A sociedade estabelecida pelo regime colonial padece com o medo provocado pela expectativa de libertação do grito sufocado dos vencidos. Quem saberá da sua potência e seu poder letal quando guardados por grilhões e chibatadas durante séculos? Quem saberá qual será a sua nova posição diante da tão esperada volta (ou revolta) da “roda do mundo”?

O comando e participação na luta armada pela libertação de Angola interrompe as realizações poéticas de Agostinho Neto, o futuro presidente da nação utópica. Entre a ação e o discurso, ganhou a História. Terá perdido a Poesia?

Conclusões esperançosas

Observando a trilha poética percorrida por Agostinho Neto, torna-se bastante complicado distinguir as “fases” de exploração temática (a fase da “angolanidade”, a fase da “poesia guerrilheira”, por exemplo) com exatidão. Na verdade, são ideias, ideais e realizações potencialmente entrecruzadas, mescladas, embora seja possível, em alguns poemas, detectar “um tom a mais”, no sentido de diferenciar uma problemática de outra.

As investidas poéticas voltadas para a reflexão do sujeito híbrido, herdeiro de uma realidade multicultural, tornam-se momentos fulcrais de discussão sobre a posição deste indivíduo no contexto da sociedade colonial, fazendo-o reaver e recriar como suas as verdades resguardadas pela cultura endógena, do colonizado. As agruras do povo oprimido, mesmo quando não são sentidas na pele do intelectual, junto às suas expressões socioculturais singulares, erguem a estrutura que sustenta o discurso de resistência deste ser ambivalente.

Por outro lado, a tomada de consciência sobre a importância da participação histórica de seu povo leva o sujeito poético da obra de Agostinho Neto a proclamar o direito de subverter os pilares dessa história “oficialmente” concebida, partindo da segurança de saber-se sujeito/agente das trilhas percorridas pela sociedade mundial e não apenas objeto manipulado pelas correntes da opressão.

Referências

ANDERSON, B. *Nação e consciência nacional*. Trad. Lólio Lourenço de Oliveira. São Paulo: Ática, 1989.

BHABHA, H. K. *O local da cultura*. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 1998.

FERRO, M. *História das Colonizações: Das conquistas às independências, séculos XIII a XX*. Trad. Rosa Freire d’Aguiar. São Paulo: Companhia das Letras, 1996.

GALEANO, E. *O livro dos abraços*. 7. ed. Trad. Eric Nepomuceno. Porto Alegre: L&PM, 2000.

LE GOFF, J. *História e Memória*. Campinas: Ed. UNICAMP, 1990.

NETO, A. A. *Sagrada Esperança*. São Paulo: Ática, 1985.

PAZ, O. *A outra voz*. Trad. Wladir Dupont. São Paulo: Siciliano, 1993.

RENAN, E. *Qu'est-ce qu'une nation? / What is a nation?* (Introdução).

Toronto, Ontario: Tapir Press, 1996.

TRADUÇÃO

Traduções de Charles Simic, Derek Walcott, Adam Zagajewski, Frank O'hara, Don Paterson, John Keats, Tamâm Ibn Muqbil

por Felipe Guarnieri
USP
fm.guarnieri@gmail.com

De Charles Simic:

UMA CARTA

*Caros filósofos, pensar me entristece.
Convosco é o mesmo?
Justo quando quase penetro o nímeno,
alguma antiga namorada vem me distrair.
“Ela nem vive mais!”, urro aos céus.
A luz invernal fez-me tomar esta via.
Vi leitos cobertos com lençóis cinzas idênticos.
Vi homens mal-encarados agarrarem mulher nua,
e banharem-na com água fria.
Davam para acalmar-lhe os nervos, ou era castigo?
Fui visitar meu amigo João, que me afirmou:
“Conquistamos o real ao superar a sedução das
imagens.”
Fiquei em êxtase, até eu perceber
que essa abstinência nunca me será possível.
Peguei-me olhando pela janela.
O pai do João foi passear com o cachorro.
Ele dava passos difíceis; o cachorro o esperava.
Não havia mais ninguém no parque,
apenas árvores nuas de infinitos torsos trágicos
a dificultar o pensar.*

*

*Dear philosophers, I get sad when I think.
Is it the same with you?
Just as I'm about to sink my teeth into the noumenon,
Some old girlfriend comes to distract me.
"She's not even alive!" I yell to the skies.
The wintry light made me go that way.
I saw beds covered with identical gray blankets.
I saw grim-looking men holding a naked woman
While they hosed her with cold water.
Was that to calm her nerves, or was it punishment?
I went to visit my friend Bob, who said to me:
"We reach the real by overcoming the seduction of
images."
I was overjoyed, until I realized
Such abstinence will never be possible for me.
I caught myself looking out the window.
Bob's father was taking their dog for a walk.
He moved with pain; the dog waited for him.
There was no one else in the park,
Only bare trees with an infinity of tragic shapes
To make thinking difficult.*

Charles Simic, em *The Book of Gods and Devils* (1990). In: SIMIC, Charles. *New and Selected Poems, 1962-2012*. New York: Houghton Mifflin Harcourt, 2013.

De Derek Walcott:

31.

*Meu clima agora é o charco, a plúmbea
água prateada que secreta nos caniços
ou rasteja numa monodia que se amortece alegre
o ímpeto e a inveja e o desperdício de atos nobres
em nome da reputação; meu frenesi é a estase,
como um bote de casco bem firmado.
Qual garça-real eu voo às plagas desoladas,
ao naufrágio estriado que o musgo torna belo,
onde a ave alça voo, em que se firma
da proa em riste, onde os siris cravejam a perca,
todo aquele vigor findo, com o qual eu busquei uma
vida mais plena que essa busca pusilânime.
Penso num lugar específico
que é Hunter's Cove: longe da estrada
um sapo lança aos astros sua língua
e transita; de um charco em fogo-fátuo
ao avanço do crepúsculo e de um sapo o estrondo
nos caniços de uma noite de vaga-lumes pontilhada
e na água vacilante refletido um céu incerto.*

*

*My climate now is the marsh, the leaden
silver water that secretes in reeds
or moves with a monody that happily might deaden
endeavour and envy and the waste of noble deeds*

*for reputation's sake; my frenzy is in stasis,
like a shallop with a staved-in hull.
I fly like the slate-heron to desolate places,
to the ribbed wreck that the moss makes beautiful,
where the egret spread its wings lest it totter
on the aimed prow where crabs scrape for a perch,
all that vigour finished with which I sought a
richer life than this half-hearted search.
I am thinking of a specific site
which is Hunter's Cove: away from the road
a frog shoots its tongue at the stars
and traffic; of a marsh in marsh-light
with charging dusk and the boom of a toad
in the reeds of the firefly-flecked night
and a heaven improbably swayed in mirroring water.*

Derek Walcott, em *White Egrets* (2010). In: WALCOTT, Derek. *White Egrets*. London: Faber and faber, 2010.

De Adam Zagajewski:

FILÓSOFO

*Deixem de nos iludir filósofos
o trabalho não é uma dádiva o homem não é o objetivo
maior
o trabalho é o suor mortal Senhor quando eu chegar em casa
queria dormir mas dormir é apenas uma correia
que me transporta ao dia seguinte e o sol é uma moeda
falsa manhã rasgando minhas pálpebras seladas como
antes
nascer minhas mãos, terceirizadas e mesmo*

*minhas lágrimas não me pertencem elas participam na
vida pública
qual alto-falantes de lábios ressecados e um coração que
brotou no cérebro
O trabalho não é uma dádiva mas dor incurável
como uma doença da consciência nua como novas
moradias sociais
através dos quais vestindo coturnos de couro
passa o vento cidadão*

*

*Stop deceiving us philosophers
work is not a joy man is not the highest goal
work is deadly sweat Lord when I get home
I'd like to sleep but sleep's just a driving belt
transporting me to the next day and the sun's a fake
coin morning rips my eyelids sealed as before
birth my hands are two Gastarbeiter and even
my tears don't belong to me they participate in public life
like speakers with chapped lips and a heart that's
grown into the brain
Work is not a joy but incurable pain
like a disease of the open conscience like new housing
projects
through which the citizen wind passes
in his high leather boots.*

**Adam Zagajewski, em Selected poems(2004), trad. do inglês de
Clare Cavanagh. In: ZAGAJEWSKI, Adam. *Selected poems*.
London: Faber and faber, 2004.**

De Frank O'Hara:

MEU CORAÇÃO

*Eu não vou chorar o tempo todo,
e nem vou rir o tempo todo,
eu não prefiro um "tipo" a outro.
Eu teria a iminência de um filme ruim,
não só daqueles que dão sono, mas daquelas
superproduções espalhafatosas. Eu quero ser
ao menos tão vivo quanto o vulgar. E se
algum aficionado por minha bagunça diz, "Nem
parece o Frank!", tão melhor! Eu
não visto roupa cinza e marrom o tempo todo,
não é? Não. Eu visto camisa social para a ópera
quase sempre. Eu quero meus pés descalços,
eu quero minha barba por fazer, e meu coração –
não se pode planejar quanto a ele, mas
sua melhor parte, a poesia, abre as alas.*

*

*I'm not going to cry all the time
nor shall I laugh all the time,
I don't prefer one "strain" to another.
I'd have the immediacy of a bad movie,
not just a sleeper, but also the big,
overproduced first-run kind. I want to be*

*at least as alive as the vulgar. And if
some aficionado of my mess says "That's
not like Frank!", all to the good! I
don't wear brown and gray suits all the time,
do I? No. I wear workshirts to the opera,
often. I want my feet to be bare,
I want my face to be shaven, and my heart—
you can't plan on the heart, but
the better part of it, my poetry, is open.*

**Frank O'Hara (1955), pub. na *Paris Review* 59 em 1970. In:
O'HARA, Frank. *The Collected Poems of Frank O'Hara*, ed.
Donald Allen. Berkeley: University of California Press, 1995.**

De Don Paterson:

ONDA

*Por meses eu vaguei por mar aberto
como um timão sem direção nem freio
e então matéria quase pura e abstrata
com nada em mente além de uma alegria
de quebrar-me: quão longe as águas rasas
ouviam confissões minhas, num filtro
eu dissolvia entre o cascalho limpo.
Naquela vastidão nada era certo:
mas eu senti meu ser drenar por água
e quando vi por fim velas esparsas,
docas em cores, cheias de garotos,
do seu vestido azul eu desdobrei
e me encontrei então a céu aberto.*

Tombei na praia. Varri o mundo todo.

*

*For months I'd moved across the open water
like a wheel under its skin, a frictionless
and by then almost wholly abstract matter
with nothing in my head beyond the bliss
of my own breaking: how the long foreshore
would hear my full confession, and I'd drain
into the shale till I was filtered pure.
There was no way to tell on that bare plain
but I felt my power run down with the miles
and by the time I saw the scattered sails,
the painted front and children on the pier
I was no more than a fold in her blue gown
and knew I was already in the clear.
I hit the beach and swept away the town.*

Don Paterson, pub. na *New Yorker* em 03/03/2014.

De John Keats:

TODOS ESSES SÃO VIS

*Os versos da Mansão do Luto do Sr. Scott,
um sermão lá na Santa Madalena, o choro
que esparrama de um conto açucarado, o gozo
que segue a caminhada atrás dos bons amigos,
chá ao lado de uma garota, um punhado infame*

*de poemas (se dignos) com o autor por perto,
um patrono bonacho, um porre de cerveja,
a obra-mestra de Haydon, o café gelado
de madrugada quando a Musa atíça os nervos,
a voz de Coleridge, um lenço afrancesado
sobre a poça a todo passo, batuque e fumo,
um maldito vizinho grudado à sua flauta –
todos estes são vis. Porém mais vil
é o soneto de Wordsworth sobre Dover.
Dover! Quem poderia escrever aquilo?*

*

*The House of Mourningwritten by Mr. Scott,
A sermon at the Magdalen, a tear
Dropped on a greasy novel, want of cheer
After a walk uphill to a friend's cot,
Tea with a maiden lady, a cursed lot
Of worthy poems with the author near,
A patron lord, a drunkenness from beer,
Haydon's great picture, a cold coffee pot
At midnight when the Muse is ripe for labour,
The voice of Mr. Coleridge, a French bonnet
Before you in the pit, a pipe and tabour,
A damned inseparable flute and neighbour –
All these are vile, but viler Wordsworth's sonnet
On Dover. Dover! - who could write upon it?*

**John Keats (1795-1821). In: KEATS, John. *The complete poems*,
ed. John Barnard. London: Penguin Classics, 1977.**

De Tamîm ibn Muqbil:

1. *Dois tempos marcam a eternidade: em um eu morro,
em outro, eu me esforço para viver.
Os dois estão inscritos nas tábuas do meu destino.
A vida traz alegria e a morte traz repouso.
Quando eu deixar de existir, chora-me em meus méritos,
E culpa a vida. Toda vida é uma tormenta.*
2. *Doce seria a vida se o homem fosse uma pedra
Fechada em si mesma à passagem dos eventos.*

*

1. *Deux temps marquent l'éternité: en l'un je meurs,
En l'autre, j'oeuvre pour vivre.
Les deux sont inscrits dans les tablettes de mon destin.
La vie est heureuse et la mort reposant.
Lorsque je ne serais plus, pleure-moi selon mes mérites
Et blâme la vie. Toute vie est un tourment.*
2. *Douce serait la vie si l'homme était une pierre
Close sur elle-même au passahe des événements.*

Tamîm ibn Muqbil (fl. sec. VII), poema coletado em Le Dîwân de la poésie arabe classique (2008), trad. do francês de Adonis. In: ADONIS (ed.). Le Dîwân de la poésie arabe classique. Paris: Gallimard, 2008.

ENTREVISTA

Entrevista com Gilberto Mendonça TELES

*Entrevista a Marcos Caldeira Mendonça, para o jornal O
TREM, de Itabira, MG, em 30.6.2012*

I - Contatos

Em 03/03/12,

Marcos Caldeira <otremitabirano@yahoo.com.br> escreveu:

Caro poeta Gilberto M. Teles, bom dia, levando em consideração que O TREM só entrevista quem tem o que dizer; partindo da premissa de que cada vez mais precisamos ouvir os bons poetas; pergunto: o senhor tem coragem de perder um tempinho de vida para dar uma entrevista ao jornaleco da terra de Drummond?

Dez, doze perguntas, pela internet mesmo, sem pressa, na calma mineira.

Temos entrevistado muita gente boa Brasil e mundo afora, mas ainda não papeamos com o senhor. Queremos corrigir essa lamentável falha. Topa?

*Marcos Caldeira Mendonça O TREM Itabirano (31) 3835.1329
Itabira / Belo Horizonte. MG*

*

Sábado, 3 de Março de 2012, 20:04, Gilberto Mendonça Teles <gilmete@globo.com> escreveu:

Topo, Marcos. Toda vez que recebo o seu jornal, encontro sempre um tempo de passar os olhos e ler o que mais me interessa. Estive duas vezes em Itabira. Mande as perguntas. Como tenho bastante compromisso neste mês, creio que só depois do dia 25 poderei tratar das respostas. Abraço do Gilberto

*

No mesmo dia: Ótimo, Gilberto, vamos sem pressa, na calma. Vou coletar as perguntas com a patota da redação e lhe mando brevemente.

Abraço.

Marcos Caldeira Mendonça

*

Poeta,

queremos muito ter a sua palavra em nosso jornal. Seguem novamente o questionário e nosso abraço.

Caro poeta Gilberto Mendonça Teles, boa noite, seguem as perguntas para a nossa combinada entrevista para o jornal O TREM Itabirano, que tem a mania, já quase exótica na imprensa, de só puxar

papo com quem tem o que dizer. Papeamos com um mundão de gente e agora queremos corrigir a falha de nunca tê-lo entrevistado.

Não se preocupe com o tamanho das respostas. Temos o papel e a tinta que for preciso. Outra coisa: publicaremos tudo na íntegra, jamais cortamos a fala dos nossos entrevistados. Claro, sabemos que o senhor é um homem muito ocupado e saberemos esperar.

Um abraço e vamos às perguntas [Transcritas em itálico antes das respostas]. Obrigado,

Marcos Caldeira Mendonça, Editor dO TREM Itabirano

II – A entrevista *

“Cachaça ruim essa de Itabira”

Fez triiimmm o telefone do apartamento de Carlos Drummond de Andrade. O itabirano atendeu e ouviu este por-favor: jogue fora aquela garrafa com cachaça de Itabira, pois é horrível, não desce nem com limão. A voz era do poeta, ensaísta, crítico e professor goiano Gilberto Mendonça Teles, possivelmente vítima de um golpe que ainda vige no comércio itabirano.

Na primeira visita à cidade de Drummond, o autor de Saciologia Goiana almoçou num restaurante onde lhe serviram boa cachaça.

* Entrevista a MARCOS CALDEIRA MENDONÇA, para o jornal *O TREM*, de Itabira, MG, em 30.6.2012. Foi transcrita em *A poesia na visão de Gilberto Mendonça Teles*, dissertação de Mestrado de LUCILENE MACIEL DE OLIVEIRA VIDAL, defendida na PUC de Goiás, em 2014, sob a orientação da Profa. Dra. Maria de Fátima Gonçalves Lima. No final dessa dissertação aparece o poema “Mestre”, do Prof. JOSÉ FERNANDES, que a examinou, razão por que ele aparece na *Fortuna Crítica*, abaixo.

Gostou e comprou três garrafas. Guardou a dele e deu as outras de presente, uma para o autor de Boitempo. Quando Gilberto Mendonça Teles abriu, para beber com um poeta maranhense que o visitava no Rio de Janeiro, ó desagradável surpresa. Ligou logo para Drummond, avisando-o sobre a péssima cachaça de Itabira.

Quase 30 anos depois, O TREM levou a Nezito Sampaio, tarimbado dono de armazém em Itabira, o caso da cachaça que feriu o paladar de um poeta e por pouco não arranhou a garganta de outro. O goiano caiu no golpe da provadinha, suspeita Nezito Sampaio. Um comerciante oferece a um freguês viajante uma amostra de um bom produto – cortesia da casa. Estimulado, ele compra várias unidades para viagem. Longe da vista da vítima, o escroque embrulha uma mercadoria barata, de má qualidade. Simples, certo e bem sacana.

A seguir, em entrevista exclusiva, Gilberto Mendonça Teles fala também sobre livros, abdução, Goiás, Minas, a prostituta que pendurava poemas dele na parede, o médico que não cobrou do poeta e outros assuntos. “O Brasil só atingirá a sua maturidade política e econômica se cada estado, município, distrito, povoado, biboca do mato dentro adquirir a consciência da sua sustentabilidade cultural”, diz.

Perguntas e Respostas

1. Gilberto Mendonça Teles ia passando de madrugada por Ipanema e, ploft, foi abduzido para o planeta Attynk, a bordo da reluzente nave placa TWgW2sr. Lá chegando, foi recepcionado pela simpática etezinha Nikkolli: “Olá, poeta, seja bem-vindo, vamos tomar um chazinho sideral. Mas me conte, como é o seu país, o Brasil? É bom viver lá?. O que o senhor diria a Nikkolli?”

1. Não houve muita surpresa na abdução, sobretudo nas altas horas de Ipanema, perto do Pavão Pavãozinho, onde há sempre um pavão misterioso levantando voo para algum planeta ainda por descobrir – utópico e ucrônico como a Ilha dos Bem-Aventurados ou a dos Amores, um daqueles paraísos que Luciano de Samósata soube parodiar no início do cristianismo. Só num lugar assim, um ar-tesão como o Gilberto poderia encontrar uma E-tezinha tipo Nikkolli, capaz de ir logo lhe oferecendo um pouco de chá das cinco (“Chá de poejo para o teu desejo / chá de poaia e rabo de saia”). Combinamos que só depois do chá conversariamos sobre o meu país, o Brasil, e sobre a vida por lá. Pedi-lhe que, para o sentido maior da nossa intimidade, era preciso abolir o título honorífico de “senhor”. Assim, depois do que disse à E-tezinha (e que não fica bem publicar aqui), o poeta começou a explicar que o seu país tem a forma de harpa, por isso nele há sempre música, sendo muito bom viver por lá. O problema é que há muito tempo o instrumento anda desafinado, na corda política, na da educação, na da seriedade administrativa, produzindo sons estridentes como da corrupção. Nikkolli se sentiu triste e me pediu para continuarmos outro dia. Prometeu vir tomar um chopinho comigo em Copacabana.

Mas antes que eu voltasse, Nikkolli pegou um livro, Linear G, 2011, e me leu trechos do poema “Formação da Consciência Nacional”:

*É só ir expulsando os índios, matando-os se for preciso.
Acasalar-se com as negrinhas e plantar alguma roça
para povoar e garantir a “legitimação” da posse.
Fazer santo de pau oco para esconder ouro e diamante
assim como os vice-reis fizeram com a Coroa.
Fica desde logo instituída a lei do mais esperto.*

*No início do século XX os seringalistas
punham pedras para aumentar o peso da borracha
e ainda hoje nas feiras se escondem as frutas podres
no meio das sadias para enganar os fregueses
e nalgum lugar do Distrito Federal
tudo se faz e se desfaz et coetera e tal.*

*Leu depois uma estrofe de “O Estilo”, onde se diz que há por lá
(aqui)*

*A arte do sim pensando o nuncara,
garantindo a eleição com asa aduncara,
jeitinho de encobrir com véu e rábula
e pôr dentro da cueca alguma fábula
ou lixo ou dólar, toda coisa lúbrica
que ninguém sabe nem viu nesta república.*

2. [O senhor] Você me disse por e-mail que esteve em Itabira duas vezes. Quando foi, o que veio fazer aqui, qual sua impressão da cidade, algo o marcou ou nada em especial? Ficou alguma coisa [no senhor] em você dessa vinda à cidade de Drummond?

É verdade, no nosso primeiro contato lhe falei das duas visitas que fiz a Itabira, cidade que todo leitor obstinado da obra de Drummond deseja conhecer. Na primeira vez, 1983, eu havia alugado um apartamento em Belo Horizonte com o fim de acompanhar meu filho durante seus dois transplantes de córnea. À espera dos acontecimentos e tendo já terminada a leitura do livro que levei para revisão, aceitei o convite de uma amiga, professora da Faculdade de Letras, para visitar Itabira. Fomos no automóvel dela. Andamos pelas ruas, tentando identificar as possíveis referências de alguns poemas. Na hora do almoço nos indicaram um restaurante. Antes de escolher os pratos, pedi um aperitivo, uma cachacinha local. O dono do restaurante nos serviu uma muito boa, e tão boa que comprei logo três garrafas: para mim, para a professora e outra para levar ao Drummond. Quando voltei ao Rio, telefonei-lhe e marcamos uma visita: fui com a garrafa de pinga, feliz por poder comentar com ele a visita à sua terra. Dias depois, foi à minha casa um poeta do Maranhão. Para brindar a sua visita abri a garrafa que havia trazido de Itabira – era muito ruim, álcool puro, impossível de beber, nem com limão. Penso que o dono do restaurante se enganou e me vendeu outro tipo diferente da que trouxe para provar... Telefonei a Drummond e pedi-lhe que jogasse fora a garrafa que lhe dei. Telefonei também à professora de Belo Horizonte. Enfim, apreendi que o certo é experimentar sempre ou como disse Camões: “Melhor é exp’rimentá-lo, que julgá-lo: / Mas julgue-o, quem não pode exp’rimentá-lo”.

*No livro *Plural de nuvens* (1984), o poema “Parêntese” (alusão à serra do Curral) documenta essa viagem, chegando a citar o nome de Itabira:*

*Talvez eu não devesse estar aqui
de mãos vazias, remoendo lembranças,
puxando pelas palavras mais simples
como se estivesse catando pulgas
no pelo-sinal dos verbos e verbetes.*

*Talvez eu não devesse estar aqui
como um homem cordial, pensando
na ho(n)ra do primeiro enfarte
e esperando furar esta fila de córnea
para os olhos do meu filho.*

*Talvez devesse estar aproveitando
este fim de semana, conhecendo
Itabira, vendo o rio das Velhas
e tentando surpreender nas cavernas
o claro enigma da grande poesia.*

*Talvez fosse melhor abrigar-me no parên-
tese da serra e ficar contemplando
o transplante de nuvens e neblinas,
como se depois de mim, o dilúvio
e a solução cortada de soluções.*

*Fui outra vez à cidade de Itabira, em 31 de outubro de 1995,
para dar um “Depoimento sobre Drummond” na TV Cultura local.
Falei sobre o sentido de transformação e permanência ao longo de seus
livros, enaltecendo assim a atualidade de sua criação poética. Fui
convidado pelo Secretário Municipal de Cultura, de cujo nome não me
lembro agora. Sei que dormi num bom hotel e pude curtir melhor a
simpatia da cidade que, pela data, festejava o aniversário do poeta que
um dia me escreveu a respeito de umas anotações que eu fazia sobre a
Seleta Drummond, com textos de prosa e verso escolhidos por ele e
comentados por mim. Uma das perguntas que lhe fiz por carta era*

sobre um verso que não encontrei no texto escolhido. E Drummond assim me respondeu (Cf. *A Plumagem dos nomes: Gilberto 50 anos de poesia*, 2007):

A “pedra de ferro, futuro aço do Brasil” deve ter sumido de todas as edições posteriores a SM por dois motivos. Primeiro, porque o ferro de Itabira não é beneficiado lá mesmo, e vai todo, ou quase todo para o estrangeiro. Segundo, porque o verso é um tanto enfático e menos acomodado ao tom elegíaco do poema. Meditando sobre ele agora, porém, resolvo restabelecê-lo. Afinal, brotou das entranhas, em hora de nostalgia, justamente com os demais versos... e acabei me reconciliando com ele, graças a você.

*Por falar em pedra, é bom explicar o sentido que dou ao famoso poema “No meio do caminho”. No meu livrinho Caixa-de-fósforo, depois de um poema aos 70 anos de Drummond (que ele me agradeceu numa carta), escrevi em nota de rodapé que “O poeta se casou em 1925. Em 1927, nasce e vive alguns instantes seu filho Carlos Flávio. Em julho de 1928, a Revista de Antropofagia publica “No meio do caminho”, onde, a meu ver, a palavra **pedra** deve ser lida como hipértese de **perda**: a “pedra” tumular a assinalar a “perda” do filho.*

3. Este é um super-ano Carlos Drummond de Andrade: 110 anos de nascimento do poeta, 25 anos de morte, festejos na Feira Internacional de Literatura de Paraty, relançamento da obra do itabirano pela Companhia das Letras, etc. Há alguma faceta ainda carente de estudo na obra dele ou tudo já foi escarafunchado?

Numa conferência na Universidade de Lisboa, em outubro de 2007, sobre “O privilégio de ler Drummond”, falei /escrevi que a obra de um grande poeta é algo que não se entrega totalmente e sempre permanece desafiando as gerações de críticos e estudiosos. Assim, a riqueza, a

complexidade e a força simbólica de uma obra como a de Drummond constituem um desafio permanente. E só a soma futura dos livros, monografias, ensaios e das interpretações poderá fornecer, se não a totalidade, pelo menos uma visão das principais tendências temáticas, técnicas e estilísticas de sua grande obra literária. Se esta é a opinião dos teóricos e estudiosos, não deixa de ser também, por outro ângulo, a de um poeta como Drummond que, num depoimento pessoal (Cf. Retórica do silêncio, que ele conheceu), me afirmou estar convencido de que o poeta trabalha sempre a mesma obra, como se houvesse um fundo permanente (o seu "armazém do factível"?), sempre retomado e expresso diferentemente pela vida afora. Cada poema, cada livro, cada obra retoma e acrescenta algo diferente que a verdadeira crítica (de agora ou do futuro) tem o dever de avaliar, independente das festividades em torno dela.

Assim, meu caro Marcos, com relação à sua pergunta, nem tudo foi escarafunchado ainda e muita coisa que o foi precisa com o tempo ser "re-escarafunchado" por outros talentos críticos, à luz de novas teorias e fora dos entusiasmos universitários que se arrogam "donos" da obra do poeta, sem acrescentar quase nada de valor crítico no que escrevem sobre ela.

4. Temos aqui em Itabira um governo obscurantista, inimigo dos livros, que destruiu três bibliotecas e trata a leitura a socos e dentadas. Não quero incomodá-lo com fracassos nossos, que precisam ser resolvidos por nós mesmos, no grito e no voto, é só gancho para esta pergunta: qual a importância dos livros, da leitura, no desenvolvimento de uma cidade, de um estado, de um país?

Como leio O Trem sei do esforço e da independência do seu jornal no sentido de iluminar (no iluminismo da atualidade) a vida

pública de sua cidade e região, conscientizando-a para que, passado o tempo noturno (que sempre passa), os valores culturais da arte e da literatura encontrem o seu renascimento. Foi sempre assim: o romance só apareceu depois que o símbolo totalitário se democratizou e o imaginário individual pôde ser expresso como arte e como literatura. Creio que o país, o nosso por exemplo, só atingirá a sua maturidade política e econômica se cada estado, cada município, distrito, povoado, cada biboca do mato dentro adquirir a consciência da sua sustentabilidade cultural (palavra da moda, mas filosoficamente correta). E como se chegará a essa consciência? Pela educação, pelos livros, pela construção de uma inteligência que sustente a esperança numa vida melhor. Eu acredito nisso e, como exemplo, já remeti para a cidade de Bela Vista de Goiás (onde nasci) cerca de dez mil volumes.

5. Gilberto Mendonça Teles é nomeado Ministro da Cultura. O Brasil o chama, não vale pedir exoneração. O que faria para ampliar o número de leitores no Brasil? (X) a literatura muda o mundo; () a literatura não muda o mundo. Onde [o senhor] você põe o xis? Por favor, explique a opção marcada.

Para mim a Literatura muda o mundo, como começou a mudar desde que a escrita foi introduzida na Grécia [VII a.C.] e os poemas de Homero motivaram o aparecimento dos poetas líricos e trágicos, na grande paideia que civilizou o mundo ocidental. Penso que a Literatura na expressão “mudar o mundo” deve ser entendida como instrumento de conscientização: ela ajuda a dar ao homem o conhecimento, o saber necessário para que ele se situe condignamente no mundo.

6. Os jovens hoje, tirando aí os tais gatos pingados, não leem poesia. A culpa maior é da escola brasileira?

*Eu não penso assim: acho que mais do que os “tais gatos pingados” muita gente lê **poemas**, o que não quer dizer que leem **poesia**. É que sempre se falou assim, mas ninguém fez ainda uma pesquisa séria a este respeito. Claro que essa pesquisa não deve ser feita apenas nas editoras, grandes e pequenas. Sei que há muita gente lendo, nova e velha. É preciso ver também as produções independentes, sobretudo agora com a facilidade de impressão e com a diversificação da leitura. É possível que hoje a escola, querendo parecer (não ser) moderna e fascinada pelo computador, venha descurando a leitura dos bons poemas. Mas não esqueçamos que poetas como Manuel Bandeira e Drummond só começaram a ser lidos na escola depois dos seus 40 anos. Pela circulação do livro entre os escritores [diariamente entra um livro na minha casa], pode-se ver a continuidade da leitura...*

7. Nenhum ser humano jamais conseguiu ou conseguirá ler todos os bons livros que há. Não há tempo para tal tarefa. Isso o angustia?

Claro que sim, tal como deve ter angustiado Harold Bloom: a angústia da leitura é uma doença da modernidade, embora no fim do século XIX Mallarmé tenha dito que leu todos os livros, o que é compreensível. O que mais me angustia não é a falta de tempo, mas a perda inútil de tempo, leituras inúteis que somos obrigados a fazer em livros, jornais e computadores. A angústia aumenta depois que se sabe que Carlos Drummond de Andrade, em “Apelo a meus dessemelhantes em favor da paz”, disse que está “atrasadíssimo nos gregos”, pedindo

angustiado: “Ah, não me tragam originais / para ler, para corrigir, para louvar / sobretudo para louvar”. Isto é a angústia.

8. Se pudesse escolher um poeta brasileiro morto para papear por meia hora, quem seria e sobre o que gostaria de conversar com ele?

*Como na Eternidade o Tempo parece ser outro (“E como ficou chato ser moderno, agora serei eterno”, diz um verso de Drummond), não tenho dúvida de que gostaria de conversar com **Manuel Bandeira**, não apenas meia hora: leria com ele os seus poemas para extrair deles a lição da simplicidade, do apuramento técnico e da luta que ele teve consigo mesmo para fazer o seu verso livre ficar tão próximo da linguagem comum sem perder a poesia. Acho que Drummond também gostaria de ficar batendo papo com ele, aliás já o fez na “Ode no cinquentenário do poeta brasileiro”.*

9. Por favor, fale sobre a importância da leitura, do seu amor pelos livros. É muito importante ouvi-lo.

Acho que tudo que venho dizendo (e mais o que não disse) remete para a “importância da leitura”, para o “meu amor pelos livros” e para o que eles têm sido na minha vida intelectual e material. O importante agora poderia ser fazer falar o que ficou sem voz no silêncio ou nas entrelinhas do que tentei dizer até agora. O leitor que cave o chão do discurso. Lembro-me que Drummond, a respeito das entrevistas colegiais, dizia que toda a sua vida estava na sua obra.

10. Li uma história, não sei se procede. Em Brasília, o escritor Cyro dos Anjos virou-se para o senhor e, jocosamente, perguntou: “Goiano, lá em Goiás se estuda literatura?” O senhor ficou ofendido e deu ao mineiro esta resposta: “Não estudamos muito bem, não, mas lemos muitas coisas ruins que escrevem por aí. Há pouco lemos um livro do senhor por lá”. É verdade? Qual foi a resposta do autor de Amanuense Belmiro?

É verdade, sim senhor. Em 1962, já professor da Faculdade de Filosofia (Católica) em Goiânia, fui convidado para pertencer ao quadro de professores da nascente Universidade de Brasília, a 200 km de Goiânia. Ao participar da primeira reunião para a distribuição dos horários e das turmas, conheci o escritor Cyro dos Anjos, diretor do Departamento de Letras, onde eu ia trabalhar. Ele me disse que eu trabalharia com língua portuguesa, embora tivesse sido convocado para a área de literatura. Disse-lhe que gostaria de começar com a literatura. Foi aí que ele, querendo fazer graça, me fez, muito sem graça, a tal pergunta, a que dei a resposta acima, relembrada no poema “In illo tempore” do meu livro Linear G, na parte denominada ÁRVORE DO CERRADO. Coincidentemente, a UnB era mineira, de Montes Claros, como o reitor Darcy Ribeiro e o Diretor do Dep. de Letras, Cyro dos Anjos, não se falando em outros professores que flanavam por lá.

A vida constrói, entretanto, as suas voltas. Saí de Goiânia para Lisboa, onde estive mais de ano e fui logo convidado pelo Itamaraty a trabalhar em Montevideú. Depois de quatro anos, recebi o AI-5 e achei melhor não voltar a Goiânia, onde nada se fazia sem consultar Brasília. Vim para o Rio de Janeiro, a cidade mais democrática do Brasil, onde estou há quase quarenta anos. Um dia recebo um telefonema de Afrânio Coutinho me convidando para ir dar um curso sobre poesia na Universidade Federal do Rio de Janeiro. Lamentei,

dizendo que estava cassado, ao que ele retrucou: Venha assim mesmo, ninguém aqui está querendo dar curso de poesia. Fui e encontrei lá o professor Cyro dos Anjos: a sua timidez, a sua voz suave e a sua angústia de perfeição literária. Pois não é que o diretor do Departamento de Letras me convoca para saudar o professor Cyro dos Anjos, nos seus oitenta anos. Aceitei, com muita honra. Tive o bom senso de não aludir ao “nosso” passado nos primeiros tempos de Brasília. Creio que ele nem se lembrava mais daquele rapaz audacioso que causou risinhos abafados entre alguns efebos daquela troupe. Teci comentários elogiosos à sua obra e, mais tarde, na PUC, orientei um bom doutorado sobre o Amanuense Belmiro.

11. Pergunta ao crítico Gilberto Mendonça Teles: O que perde uma pessoa que não lê Gilberto Mendonça Teles?

Não perde nada, nem mesmo a possibilidade de me conhecer. Mas o diabo é que muita gente já deve ter perdido tempo com o meu lado crítico e até com a minha obsessão pela poesia. No fundo, as expressões grega do καλός ἀγαθός e da ἀρετή resumem a minha filosofia de vida literária.

12. É verdade que havia uma prostituta que colava seus poemas [do senhor] na parede do quarto dela, na zona?

É sim. Eu tinha dezenove anos e Celina vinte e quatro. Morava sozinha, numa pequena casa na Vila Operária, perto da Zona. Quando chegava o fim do mês e recebia meu dinheirinho, ia visitá-la. Ela abria uma garrafa de vinho, pois sabia que eu não gostava de cerveja e conversávamos até de madrugada. Eu frequentava a Faculdade de Direito e já tinha um bom emprego (por concurso). Escrevia muito e

de vez em quando publicava um poema nos jornais de Goiânia. Um dia ela me mostrou na parede de seu quarto, ao lado de uma estampa de santo e de alguns retratos, um poema em que eu falava de amor. E sempre que ia lá (no fim do mês) encontrava o recorte de um novo poema. Penso que acabou gostando de mim e não me cobrava nada, nem o vinho. Confesso que fiquei muito feliz por ver os poemas na parede do seu quarto. Mas essa felicidade foi a causa de nossa separação. Comecei a gostar dela e cheguei a lhe falar em casamento. Ela meigamente me disse: Na outra vez vamos conversar sobre isso. Achava estranho que ela me proibisse de ir lá no fim de semana, a partir de sexta-feira. Depois dessa conversa interrompida, nem cheguei a esperar o fim do mês e, numa terça-feira à noite, lá estava eu com um novo poema na mão. Leu-o e começou a me dizer: Você sabe que esta casa não é minha? É do fazendeiro que vem no fim de semana: ele também pensa em se casar comigo e sabe de você, acha até que você é uma boa companhia para mim. Você é ainda muito novo, a sua vida vai lhe trazer outras alegrias, inclusive um casamento muito melhor. Fiquei p. da vida e nunca mais voltei lá. No caminho de casa (morava com meus pais) fui pensando o poema “Vida” (hoje em Planície, 1958), cuja última estrofe tenta “refletir” a minha angústia daquela noite:

*A vida que chega e foge
sem madrugada e sem tarde,
fora demais possuí-la,
tê-la entre os dedos, amá-la,
senti-la a cada momento,
depois perdê-la no tempo
sem conhecê-la jamais!*

Marcos, você puxou a história, agora aguenta o final. Dez anos depois, no lançamento do livro Pássaro de pedra, levantei os olhos do livro que estava autografando e vi duas mulheres bem vestidas saindo

da livraria. Logo que terminei o autógrafo, pedi licença e fui perguntar ao livreiro pelas duas mulheres: Não sei quem são, mas compraram seu livro e saíram pela direita. Eu saí atrás, alcancei-as, pedi licença e vi que era Celina. Desculpou-se por não haver pedido o autógrafo: não queria me constranger. Tirou um cartão da bolsa e me disse: Espero o seu autógrafo neste endereço. Meu marido vai gostar de conhecer você. Saí como um cachorro com o rabo entre as pernas.

13. É lindo isso. Onde foi, quando foi, como ficou sabendo?

Acho que tudo está dito acima. Só não compreendi o seu “como ficou sabendo?” Eu é que deveria perguntar-lhe: Como ficou sabendo disso? Gostei que você achasse lindo. Lindo foi também o gesto elegante dessa mulher que nunca mais vi.

14. Vivemos uma época superabundante em informação e também da enganação travestida de informação. Qual a sua compreensão [do senhor] sobre esse assunto?

Os meios de informação além do jornal (o computador, a internet, o e-mail e o celular – só uso esses) aumentaram em dez anos a minha capacidade de produção intelectual. Eu me iniciei no computador quando fui professor na Universidade de Chicago, em 1991, e de lá para cá tenho tirado todos os proveitos dele. Quanto ao e-mail, lamento apenas a quantidade de lixo que nos chega diariamente. É preciso saber selecionar para responder: se não, perde-se muito tempo com ele. A televisão brasileira não é capaz de veicular notícias positivas, mesmo quando denunciam a corrupção em Brasília, os crime do Rio de Janeiro e São Paulo. O índice de audiência se marca por esses temas. E a audiência tem a ver com o nível de

educação do povo brasileiro, logo o “melhor” é deixar o povo a ver navio ou futebol. Há no Rio de Janeiro (como em toda capital) um grupo de radialistas que perdem diariamente horas e horas discutindo o óbvio dos problemas dos clubes e dos jogadores de futebol, com muita gente boba que os ouve, que nem eu... Voltando ao e-mail, vai um poema sobre ele:

E-MAIL

*por artes do saci ou da internet
meu nome se encolheu – virou gilmete*

*para evitar o golpe da mão-boba
depois do nome colocar @*

*e continuar mas sem mudar de tom
a conexão de globo ponto com*

*como não gosto que me grite ou berre
nem é preciso digitar br*

15. [O senhor] Você também é professor. Todos sabem que a educação é fundamental para tirar o país do atraso. Por que a questão do ensino no país ainda é uma vergonha, com professores mal-remunerados, escolas aos pedaços e tantos outros entraves? Como vê a questão, você [o senhor] que conhece o problema de dentro?

Muito do que você afirma, questionando, está implícito em respostas anteriores, de maneira que devo apenas concordar, pondo ênfase num dos problemas do ensino – o da pesquisa e criticar o sentido de horizontalidade (de expansão) que vem caracterizando a universidade brasileira. Há muitos anos que as Federais têm um objetivo nacional: criar campi, estender-se pelo Estado. Quanto mais

“campos” tiverem, mais importantes aparecem às verbas do MEC. Com isto não conseguem aperfeiçoar seus professores nem modernizar os instrumentos pedagógicos, mas contam com a “vantagem” de novos centros universitários na região. Por outro lado, por exigência da CAPES os professores têm de pesquisar e produzir continuamente. O resultado são estudos apressados, com pesquisa livresca para os congressos anuais, sem ou quase nenhuma contribuição para o pensamento científico nacional. Para resolver o problema, os últimos governantes trataram de criar mais universidades, em vez de aperfeiçoá-las. A verticalidade vai cedendo lugar à chamada horizontalidade “democrática”.

16. É importante ouvir gente séria sobre este assunto crucial no Brasil: televisão. A TV Brasileira – refiro-me aos grandes canais – está insuportável. Como desburrificar o público que a TV burrifica?

Penso que já dei minha opinião sobre isso na questão nº 14. Ainda que de passagem, falei sobre a TV no Rio de Janeiro, “cuíca” do Brasil. Sou amigo de um homem de televisão. Quando lhe ponho a questão de programas culturais, por exemplo, ele vem logo com o índice de audiência: se cai, não presta... Esta é a “filosofia”. Eles têm consciência de que o melhor é continuar como está, apenas com mudanças internas. Em time que está “ganhando” (dinheiro), não se mexe.

17. Como lida com este aço perfurocortante chamado saudade?

Para mim um bom remédio é a poesia: um bom poema (que se lê ou se escreve) reduz o colesterol, elimina as tensões do corpo e aumenta as percepções da alma – o espírito, sem as dimensões de tempo e espaço, presentifica as lembranças, os acontecimentos e, por aí, o que era saudade se torna vivência – a vida bem ou mal vivida. Não é mais ou menos isto que William Wordsworth sugere quando diz que “Poetry is emotion recollect in tranquility”?

18. Ninguém escreve para ficar escondido e fracassar. Quem escreve quer fazer sucesso, quer ganhar dinheiro para poder conhecer o mundo e poder escrever mais e melhor; quer ser lido por muitas pessoas; quer ser admirado e respeitado como autor inteligente, sagaz, culto, que escreve textos que enriqueçam as pessoas. Como é para [o senhor] você essa busca?

É bonito o que você falou, mas há controvérsias... A primeira coisa é saber que a questão é redutora – diz respeito a quem escreve literatura (poesia, conto, crônica, romance, teatro e crítica e história literária, por que não?). Há quem escreve por passatempo, para se ver narcisisticamente no espelho da escrita, nem pensa em publicar, nem pensa em glória ou fracasso. Pode acontecer, entretanto, que o danado sabe mesmo escrever, tem talento: um dia alguém descobre, ou não. Não vou dar exemplo, mas existe. Concordo com o desejo (às vezes inconsciente) do sucesso. Quanto a ganhar dinheiro, não sei não, embora exista o que chamo “salário indireto” motivado pela aura da poesia, que a literatura muitas vezes proporciona. Exemplo: fui convidado a ser professor na Universidade de Chicago por causa do meu livro sobre as vanguardas. Outro: Por causa da poesia (eu havia

ganhado o prêmio “Olavo Bilac” da ABL com o livro *A raiz da fala*), Afrânio Coutinho me convidou a ser professor de poesia na UFRJ.

*O verdadeiro escritor (poeta, ficcionista, ensaísta) é sempre tocado pela aretê, palavra grega da qual se originou o termo arte: o termo grego conserva, desde Homero, o significado original de **fazer o melhor** que se pode, de “escrever mais e melhor” como na sua afirmação. Acho que tudo o mais que você disse tem sentido. Afinal, essa busca tem a ver com a famosa resposta de Paul Valéry, que não me canso de citar: Perguntaram-lhe se ele acreditava na inspiração: “Acredito que os deuses ou demônios nos dão o primeiro verso. Cabe a nós fazer o segundo”, respondeu. Um bom tradutor mineiro (Onestaldo de Pennafort) acrescentou: “Mas é preciso corrigir também o primeiro verso”. Aí está o significado maior do sentido da Arte.*

19. [O senhor] Você tem uma trajetória já de décadas. Conte-nos, por favor, uma história marcante bacana, bacana, inspiradora, vivida pelo senhor na estrada das letras.

Quase sessenta anos do primeiro livro publicado, quase sessenta livros, no Brasil e no exterior, sempre fiel a dois gêneros (poesia e crítica/ensaios), por enquanto. Você me pede uma “história marcante”. Penso que esta é marcante, pois legitima a permanência e o valor social da poesia. É a história das córneas, dos dois transplantes. O médico do Rio achou que o problema dos olhos do meu filho devia ser resolvido no Hospital de Belo Horizonte, isto em 1983. Arranjei dinheiro, abri uma conta num banco de lá (os cartões de crédito não estavam popularizados), aluguei um apartamento mais perto do hospital, pois era preciso esperar a doação da córnea. No

segundo dia de espera fui ao hospital e conheci o Dr. Paulo Galvão, que ia operar o Antônio. Na conversa, falamos de poesia: ele tinha na gaveta o meu livro A raiz da fala, que acabava de ganhar dois prêmios. No final de tudo, quando fui acertar a conta na tesouraria, a moça me disse: Aqui está escrito que o senhor não tem de pagar nada. Fui procurar o médico e ele: Poeta sério não paga. Não é preciso falar da minha dupla felicidade – a do sucesso do transplante e o prêmio mais valioso dado pela poesia.

20. Há uma famosa frase: “O México está longe de Deus e perto dos Estados Unidos”. Goiás está perto de Minas Gerais. Isso é bom ou mau para Goiás?

*A frase, se é famosa, não me parece correta para um país que tem o culto da Virgem de Guadalupe. Mas vale pelo sentido de humor, sobretudo quando se pensa nos mineiros que saem do México para os Estados Unidos. A frase tem a ver com um poema em prosa do Mário Quintana: “A morte, simples mudança de estado: uma coisa assim como quem sai do Rio Grande e entra em Santa Catarina”. [Poder-se-ia inverter a frase de Quintana: “**A vida, simples mudança de Estado: uma coisa assim como quem passa por Minas para entrar em Goiás**”.] Quanto à pergunta, na parte final da boutade, lembro que o mesmo bandeirante que fundou Ouro Preto foi dez anos depois fundar a cidade de Vila Boa, hoje Cidade de Goiás, que acabou dando o nome a todo o Estado. O topônimo **Goiás** significa na língua dos seus indígenas “gente parecida”. Mas parecida com quem? Com os mineiros que foram para lá, tomando não só uma parte do Estado (Araguari, Araxá), como acabaram ocupando todo o sudoeste do Estado, deixando até cidade com o nome de Mineiros. Talvez seja por isso que é a região*

mais rica de Goiás e foi de onde (Jataí) Juscelino Kubitscheck acordou para a ideia de Brasília. Talvez aí esteja a razão porque Drummond falou de “certo remorso de Goiás / Goiás a extinta pureza”.

*Pelo que acabo de narrar, a proximidade teve o seu lado mau e tem agora o seu lado bom. Como eu vivo há 40 anos no Rio, toda vez que vou a Goiás, de carro (três a quatro vezes por ano e mensalmente de avião), tenho um prazer muito grande em atravessar o território mineiro, pois sei que logo chegarei ao goiano. Deixando de lado este tom humorístico, gostaria apenas de lembrar que o meu livro *Arte de armar* (que arrebatou um grande prêmio dos mineiros) tem muito da essência cultural de Minas Gerais, chegando a dizer que “O mim de Minas pesa / mineral e noturno”, alusão talvez a alguma musa morena de Cláudio Manuel da Costa. Por falar em poesia, nas três maiores cidades de Minas Gerais – Belo Horizonte, Juiz de Fora e Montes Claros – estudam-se os meus poemas. Não é à toa que gosto de poetas como os dois Alphonsus (pai e filho), Drummond, Emílio Moura, Henriqueta, Affonso Ávila e muitos outros, menos do vanguardismo ruim dos mais novos.*

21. O senhor se irrita quando associam Goiás às duplas ditas sertanejas?

Nada disso. Sempre gostei de música, dos clássicos e dos clássicos sertanejos. Dos novos, acho que vale a pena ouvir alguns textos de Leonardo. Gosto também da piada dos dois cornos goianos que, para se consolarem, se juntam e formam uma dupla sertaneja. Eu já disse num poema de Sociologia goiana que até já andei pondo chifre nas boiadas de Goiás.

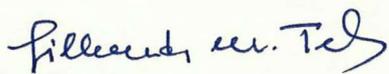
22. Digamos que um goiano inventou uma máquina pela qual é possível falar e ser escutado por todos os brasileiros. Se fosse usar essa estroenga para falar durante um minuto, o que todos escutaríamos?

Possivelmente textos de Hugo Carvalho Ramos, Bernardo Élis (lido por Guimarães Rosa) e José J. Veiga. Nos meus poemas reunidos (Hora aberta, 2003), há um poema prosaico que se intitula “Código de Honra” em cujo primeiro item se fala da beleza das mineiras que conheci nos meus 18 anos:

*Os sálíos, uma tribo dos antigos francos, codificaram um dia as suas leis, conhecidas como “leis sálicas”. Muito tempo depois, uma tribo de Goiás, assustada com os bandeirantes (que ameaçaram pôr fogo nos rios) e temerosa das gentes que chegavam de todas as partes, principalmente dos estados limítrofes, organizou o seu **código de honra**, hoje conhecido por “lei fálica”. Vale a pena observar o sense of humor (ou o imutári apucá da língua deles) com que iam distinguindo a procedência do forasteiro. O documento se encontra num dos bem organizados arquivos paroquiais do Estado. Nós apenas o traduzimos e os separamos em artigos, uma vez que no original era um texto só, com o título de Micoatiára cunhã koty, ou seja, “carta para (ou sobre) as mulheres” [mineira, baiana, piauiense, paraense, matogrossense e tocantinense, sem esquecer a paulista e a carioca]:*

I - Se um goiano fizer mal a uma mineira, seja culpado em passar uma semana em Araguari lendo romances de escritor local.

*No mais, um abraço a Nikkoli, cujo nome me lembra a Nicole,
uma musa que me abduziu com os perfumes de Paris.*

A handwritten signature in blue ink on a light yellow background. The signature reads "Gilberto Mendonça Teles" in a cursive script.

GILBERTO MENDONÇA TELES

Fortuna crítica da entrevista a *O Trem*

Oi professor,

acabei de ler agora a entrevista. Gostei muito! As perguntas realmente foram instigantes... acho que foram aquelas que o escritor do Jornal Opção gostaria que o O popular tivesse feito. Depois quero 'roubar' mais entrevistas da sua coleção para ler... o jogo que liga sua busca pelo "belo e bom" da poesia, ou melhor na poiética de construir sua aretê e justificar seu sobrenome (como destino teleologicamente construído) ganha um tom diferente quando mostra a inspiração biográfica que traduziu em versos (O Parêntese de Itabira e de um contexto de angústia com a operação de seu filho, a Vida de Planície etc.). Nietzsche estava certo quando intui que o lema "conheça-te a ti mesmo" trazia o desafio de "como chegar a ser quem se é": eis a obra como biografia mais verdadeira. Abraço e obrigado por me enviar a entrevista.

MARCOS CARVALHO LOPES

*

Prezado Amigo,

Já passa da uma hora da madrugada; contudo, não poderia deixar de manifestar minha satisfação, acabando de ler sua bela entrevista a "O Trem". Que trem mais bom! (como costume dizer na espontânea manifestação de meu contentamento).

Amei suas respostas. Algumas fizeram-me rir; outras, ficar séria, refletindo, concordando, aplaudindo a argumentação arguta, a lucidez e pertinência das ideias.

Encantou-me sua interpretação da "pedra" / "perda" no poema de Drummond. Sou fascinada por esse tipo de coisa.

Mas já é muito tarde. Às 4h30 devo levantar-me. Estamos madrugando na igreja, numa campanha de oração. Intercederei por você, com muito carinho. Há um elo entre os nossos espíritos. Mistério de Deus.

Um bom restante de noite, um bom dia!

MARIA HELENA GARRIDO SADDI

*

Poeta Gilberto, bom dia, mando mais um comentário sobre sua entrevista nO TREM. Esse cara é físico e escritor, mora aí no Rio. Marcos Caldeira Mendonça

TEÓCRITO ABRITTA

Enviado em: 16/08/2012 21:41:14

Com esta entrevista o TREM revive mais uma vez os Cadernos Literários, trazendo nesta conversa fantástica, com tanta maestria, a riqueza de nossa literatura.

*

Olá Giberto,

Seu amigo(a) Marta visitou o site do Observatório da Imprensa, recomendou que você leia essa notícia e comentou "Entrevista".

“Cachaça ruim essa de Itabira”

Marcos Caldeira Mendonça - 13/08/2012 - 707

Fez triiimm o telefone do apartamento de Carlos Drummond de Andrade. URL do artigo (clique ou copie e cole em seu navegador): http://www.observatoriodaimpresa.com.br/news/view/_ed707_cacha_ca_ruim_essa_de_itabira

Obrigado pelo seu interesse.

*

Gilberto... me delicieei com sua entrevista em O Trem. Histórias incríveis, poemas como sempre lindos... parabéns! Eu tô aqui no Rio ha quase um mês em temporada com meu espetáculo sobre Antonin Artaud.Vou enviar um banner em anexo pra ver se vc se anima e vai ao Teatro me assistir . Vai daqui um abraço. MARCOS FAYAD

*

Acabei de ler sua entrevista, como tudo que vc faz está primorosa. Além da saudade que ela me despertou.Beijos ELIANE VASCONCELLOS

*

Prezado Marcos, Eu gostaria de receber todas as edições do TREM Itabirano. O conteúdo me agrada muito e achei esplêndida a entrevista do sempre lúcido Gilberto Mendonça Teles, entre outros artigos tão interessantes, como o regaste da memória do nosso grande maestro e pouco reconhecido por muitos, Eleazar de Carvalho, feita pelo novo itabirano Edmilson Caminha. Abraço, MARIA CRISTINA

*

Gilberto!

Só tenho uma palavra para definir essa matéria: excelente! E assim o digo para cobrir bem as perguntas do Marcos e as suas respostas. Um farto e belo material que merece, ao meu ver, ser editado num opúsculo e distribuído entre seus admiradores - primeiro eu, hem! - e estudiosos de letras e literatura de todo o país, mas muito especialmente entre goianos e mineiros - esses irmãos próximos e dóceis, já que constato, a cada oportunidade, que só se é bom goiano se se ama Minas e mineiros (mormente as mineiras).

Admirei, muito, O TREM de Itabira. Se falta, na pátria dromoniana (seria pedante escrever drummondiana?), um governo digno da história, capaz de preservar o patrimônio maior - que vem a ser a História e as referências culturais mais que óbvias, há quem se empenhe em preservar um veículo tão trem-bão demais da conta, siô! Meus cumprimentos, pois, ao Marcos Caldeira Mendonça (é seu parente, também? Tem liames em Pirenópolis? rrsrs). Como ostento uma indisfarçável ponta de orgulho por tê-lo entrevistado há alguns

*anos, orgulho-me mais ainda: um trabalho como este permite-me sentir
crescido como leitor e jornalista.*

LUIZ DE AQUINO

*

*Adorei sua entrevista. Continuo aplaudindo você de pé. Como
sempre fiz. Abraços.*

ARLETE SENDRA

*

*Querido professor Gilberto,
Parabéns pela entrevista que nos proporciona uma viagem pela
literária Itabira de Drummond!*

*É sempre gratificante ler suas produções e suas aulas, nas
manhãs de sábado, são sempre lembradas.*

Um abraço!

PATRÍCIA DE LUCAS CALDEIRA ROCHA

*

*Obrigada, Gilberto querido. Ler seus textos é sempre um prazer
e um aprendizado. Um grande abraço,*

THEREZINHA MUCCI XAVIER

*

Obrigada, amigo Gilberto.

Suas entrevistas têm a sua marca registrada: sempre se aprende com elas. E há uma leveza muito sua. Um certo Saci, rindo à socapa, como já disse, de forma um pouco melhor, ao fim de O redemoinho do lírico. Especial para o Jornal Opção, no último número, saiu o ensaio "A cumplicidade entre Carlos Drummond e Gilberto Mendonça Teles". ssina Marcos Carvalho Lopes. Creio que é aquele moço inteligente de Jataí de que você me falou. Ele escreve bem. Este ensaio aparece também no site da UBE. Parabéns e obrigada. Continue fazendo sucesso. Não adianta fechar uma porta, tal como você já disse.

Grande abraço.

DARCY [FRANÇA DENÓFRIO]

*

Caríssimo Gilberto, Li a entrevista e adorei. Vou passá-la ao meu grupo de pesquisa de Poesia, e certamente vamos tirar muito proveito do texto. Obrigada, e grande abraço,

MELÂNIA [SILVA AGUIAR]

*

Gilberto, gostei demais desta entrevista. Da próxima vez que for na minha Muriaé, trago-lhe uma cachaça que jamais esquecerá. Beijos.

MÁRCIA BARROCA - Sexta-feira, 17 de Agosto de 2012, 16:14

*

Caro Editor Marcos Caldeira, boa tarde! Quero cumprimentá-lo pela excelente entrevista com o Poeta e Crítico Literário Gilberto Mendonça Teles. Acabei de lê-la; o jornal me foi repassado, via e-mail (PDF), pelo próprio Gilberto. Atenciosamente, FRANCISCO PERNA FILHO

*

Caro Gilberto, Agradeço a gentileza de enviar-me O Trem Itabirano. Li e reli sua entrevista – um primor de sensibilidade, erudição e ironia. Parabéns.

Cordialmente,

LENA CASTELLO BRANCO

*

Meu querido professor,

li toda a entrevista e dei risada lembrando-me do episódio do Cyro dos Anjos. Falamos dele no dia que almoçamos aí no Rio, lembra? Eta goiano arretado. Sabe que eu também gostaria de conversar com Manuel Bandeira? Gostaria de lhe contar que adoro o poema Porquinho-da-Índia. Nunca vi um poeta definir com tamanha propriedade e simplicidade o zelo caprichoso do amor. Sabe que a entrevista me aguçou a vontade de um conversê? E para rimar, um beijo grande pra vosmecê. Ia me esquecendo: Parabéns! HELOÍSA [HELENA DE CAMPOS BORGES]

*

*Gilberto,
que bom um email seu! Tem passado bem? Um abraço enorme, da
sua amiga portuguesa, Sara.*

*

*Prezado Professor Gilberto,
ainda bem que o senhor teve tempo de avisar ao Poeta sobre a
ruindade da cachaça. É crime hediondo falsificar tão preciosa bebida.
E que história maravilhosa a da sua abdução para o planeta Attynk e
chá das cinco com a etezinha Nikolli, curiosíssima sobre o nosso país.
Uma amiga minha quase foi abduzida numa madrugada na Cidade do
México. O disco voador passou baixinho ao lado dela mas o marido
teve tempo de dar-lhe um puxão e evitar o voo interplanetário. O que
foi uma pena. Que jornal interessante. Que colaboradores . Obrigada
por se lembrar de mim. Grande abraço*

SOCORRO [EVELYN]

*

*Caro Gilberto,
Ótima entrevista e bom texto de apresentação do entrevistador.
Não sei se já lhe disse, comprei seu *Vanguada Europeia &
Modernismo Brasileiro* e **GOSTEI DEMAIS** pelo duplo prazer de
juntar o útil do saber com o agradável da leitura. É leitura recorrente.
Abraço !!!*

VÁRIO DO ANDARAY

*

Professor Gilberto, Li sua entrevista com um prazer enorme. Senti orgulho de você e também muita saudade. Um abraço, Belinha
[ISABEL DIAS-NEVES]

*

Estimado Gilberto:

Le agradezco enormemente por enviarme la entrevista. Ya mismo comienzo a leerla. Si está de acuerdo, en el transcurso de la semana le escribo para acordar el próximo encuentro y conversar sobre la fecha de entrega del trabajo final. Me enviaron, desde Rosario, una copia del poema que González Tuñón escribió dedicado a Prestes, así que estoy trabajando en eso. Muchos saludos,
MARÍA FERNANDA. [de Rosario, Arg.]

*

Gilberto! Que entrevista boa de ler!!! Parece que eu estava na sala com você! [Lúcia Kury]

*

Meu Mestre querido, como aprendo com o senhor! Que aula sobre Drummond... Que linda entrevista. À parte isso, como me ri dos poemas presos na parede do quarto da prostituta! E como me ri também de sua pronta resposta a Cyro dos Anjos - embora não me tenha causado qualquer espécie de estranheza -, quando de seu primeiro encontro com ele na Universidade de Brasília... Pensei:

este, sim, é e sempre será o "meu" Mestre. Aliás, tomei a liberdade de enviar essa entrevista para um sem número de pessoas. Desculpe-me por não lhe ter pedido licença antes. Parabéns, Mestre. Sua lúcida inteligência está sempre a nos surpreender. NILCE [RANGEL DEL RIO]

*

Eita menino sumido, credo! Está 'de mal', é? Pergunto sempre à Fátima e ao Fábio Henrique por você. E então, tudo bem, muito trabalho, viagens...?

Olhe, Gilberto, honra-me demais ser sua amiga (se o tenho como tal, aí, já é outra coisa), pois sempre o considerei minha referência literária, especialmente, como poeta. 'Macaca de auditório', ou melhor, 'macaca de livro', mesmo, sempre e sempre, fui. Por isso, a cada sucesso seu, orgulho-me ainda mais, e minha torcida é permanente. Não desisti de vê-lo na ABL, hem?! / E essa entrevista, criatura, que maravilha! Respostas fantásticas, bom humor, o conhecimento à mostra, enfim, digna de um Gilberto Mendonça Teles. Você é mestre no que faz. Até nas entrevistas. PARABÉNS! Imprimi todo o texto e guardei-o até como fonte para futuras pesquisas. Quando vier a Goiânia, apareça. Enquanto isso, apareça aqui mesmo. Umas semana venturosa. Beijão. LEDA [SELMA]

*

Olá, Gilberto, caro amigo, muito lhe agradeço o envio de O TREM. Li, com interesse e proveito, sua entrevista, e outros textos. Conheci um pouco mais do maestro Eleazar de Carvalho.

Foi interessante ler Cyro dos Anjos em livros emprestados por você, quando fora sua aluna. A entrevista me fez lembrar deste tempo. Felicito-o por esta diferente e diferenciada entrevista. Surpresas e revelações. Algumas curiosidades sobre Minas. Um pouco mais do que imaginamos saber de seu estilo, de sua obra, da vida. Parabéns, Gilberto. Abraço fraterno, ALICE SPINDOLA

*

Prezado Professor Gilberto, tudo bem? Obrigado pela edição do jornal. O Marcos Caldeira tem razão: craque é craque! Enviei um e-mail para o senhor há alguns dias. Entreguei os documentos na PUC na última semana. Porém, recebi um telefonema da Daniele, secretária do Departamento de Letras, solicitando que todas as vias do projeto sejam rubricadas pelo senhor. Fui informado que o pós-doutorado pode ser solcitado agora, mas que os trâmites ocorrerão somente a partir de outubro. Portanto, não temos pressa, mas quando o senhor puder, alterarei o cronograma do projeto, em função das novas datas, e levarei para o senhor rubricá-lo. Aproveito para lembrá-lo sobre as indicações de bibliografias sobre literatura de cordel (poética) e sobre retórica. Lembro também sobre um outro estudo a respeito da Gramatiquinha da Fala Brasileira, além daquele da Edith Pimentel Pinto. Um abraço, ALBERTO ROICE

*

gilberto, meu querido, obrigada pelo jornal e sua bela entrevista, vou espalhar por aqui também. abraço, GOIANDIRA ORTIZ

*

Clevinha não deixe de ler - e de se divertir - com a entrevista de meu Mestre Gilberto Mendonça Teles. Está nas últimas páginas do jornal. Aliás, quando vocês vierem aqui, vou chamá-los (a Gilberto e Maria) também.

NILCE [RANGEL DEL RIO]

*

Olá Gilberto, tudo bom? Li a saborosa entrevista. Linda a história do transplante de córneas. Um abraço Iuri Pereira

*

Un grand merci pour ce mail e um abraço, até logo, Alain [Faudemay]

*

Gilberto, gostei muito da sua entrevista para O Trem itabirano, considerações inteligentes e histórias interessantes. Obrigada e abraços na Maria.

Astrid [Cabral]

*

Amigo Gilberto: alegria receber a sua excelente entrevista, que li prazerosamente, inclusive para melhor conhecer a vida do poeta e do homem gilberto mendonça teles. quanto tempo, amigo! quando vem por estas bandas? estou à disposição. fim deste ano ou meados do próximo deverei estar lançando um novo livro. aguarde-o. receba, juntamente com todos os seus, o abraço do Sérgio Castro Pinto

*

Gilberto, bom dia, saudades.Obrigada pelo O TREM que muito nos interessou. Bjs carinhosos. Lucilene [Maciel]

*

Querido Gilberto. Agradeço-lhe muito ter enviado esta edição do jornal itabirano. Estou lendo aos poucos, saboreando. Mas já li a sua entrevista, na qual v. se mostra tão humano e, ao mesmo tempo, tão diferente, como criador privilegiado que é. Assim matei a saudade de - você e de nosso itabirano maior, do qual você é o porta-voz privilegiado. Um grande abraço de sua sempre discípula Thereza [Christina]

*

Querido Gilberto: Muitos parabéns! Adorei! Gostei muito do seu email, até porque há muito não tinha notícias suas. Eu continuo também a escrever, o meu romance mais recente saiu em 2011, chama-se A Cidade de Ulisses e é uma história de amor passada em Lisboa. Saiu também entretanto em E-Book acessível no Wook. No meu novo site (ainda em construção) está uma entrevista na TV sobre o livro, penso que seria interessante para os alunos. Está em: www.teolindagersao.wordpress.com Um grande abraço de parabéns para si e espero que até breve! Vá dando notícias quando puder! Teolinda [Gestão], Portugal

*

Muito bonito. É sempre bom conhecer um pouco mais do universo daqueles que admiramos. Abraço, Adriano Curado Pirenópolis.

*

Em 1 de setembro de 2012 11:22,

<tanussicardoso@uol.com.br> escreveu:

Meus amigos, o Trem veio lotado de gente boa e matérias com jeitão de "trem bão". Parabéns. Qualquer dia, perco a inibição e a preguiça e envio alguns poemas pra esse trenzão, ok? Muito feliz com a entrevista do Gilberto Mendonça, grande Mestre de todos nós! A entrevista correu solta e as perguntas e as respostas fluíram com gosto de quero mais. Parabéns de novo. Também a toda equipe do "Trem Itabirano" que, a cada dia, se torna mais brasileiro. Abraço do Tanussi Cardoso

*

MESTRE

*A Gilberto Mendonça Teles,
que sabe o rio e o x do poema.*

*Mestre é quem sabe o rio e suas curvas,
o ponto e suas linhas, na reta e na paralela
do sertão com seu silêncio de mapa e jejum.*

*Mestre é quem sabe a carta e seus rabiscos
e atravessa a letra escura e enluara a sombra
e o vulto na amplidão do vau e da pinguela.*

*Mestre é quem sabe o caminho e a pedra
no meio da cruz e suas direções de pregos
e martelos segundo o verbo e a dor do calvário.*

*Mestre é quem sabe que no meio do grifo
há um bico e um X, mas entalha a viagem
ao centro do círculo e do signo de sete pontas.*

*Mestre é quem sabe as palavras, as reticências
e seus seixos na incerteza do meio e do fim,
mas marca as direções e os quatro ventos.*

*Mestre é quem sabe o deserto e sua areia,
os grãos e os horizontes vermelhos da distância
e chega junto ao destino de deuses e de homens.*

*Mestre é quem sabe o menir e sua viagem de sol
e sombra e vultos e mistérios pela alma da formas
e percorre as veredas e atravessa a pedra além.*

*Mestre é quem vê a caverna e sua noite
e cinzela o boneco e seus riscos no barro
e no caráter para ser imagem e pó do tempo.*

Goiânia, 30-5-2004.

José Fernandes.