FRONTEIRAZ
REVISTA DIGITAL DO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP
NO.5 - AGOSTO/2010 ISSN 1983-4373 QUALIS B2

Revista Fronteiraz

Volume 5 - nº 5 – Agosto/2010 – ISSN 1983 - 4373

FRONTEIRAZ
REVISTA DIGITAL DO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP
NO.5 - AGOSTO/2010 ISSN 1983-4373 QUALIS B2

Sumário:

1. **Apresentação** por Vera Bastazin
2. **Editores**
3. **Conselho Editorial**
4. **Pareceristas**
5. **Artigos**
   1. A Lua a ser Pisada: Humana Condição – uma leitura da condição feminina na poesia de Ana Luisa Amaral Rhea Sílvia Willmer
   2. Ruy Belo: harmonia de forças opostas Sofia de Sousa Silva
   3. Roberto de Mesquita e o "Elogio da Solidão" : uma leitura de almas cativas Maria Natália Gomes Thimóteo
   4. Configurações do presente: as antologias de poesia e a crítica Elisa Helena Tonon
   5. Et Eu Tu: a busca do outro na poética de Arnaldo Antunes Márcia Plana Sousa Lopes
   6. A recusa do fácil como experiência estética na poesia de Frederico Barbosa Susanna Busato
   7. Melancolia e outras perdas: a poesia de Frederico Barbosa Amador Ribeiro Neto
   8. Espirros poéticos e saudades – notas sobre Beijo Na Boca de Cacaso Débora Racy Soares
   9. Vampiros e outras assombrações: imagens do medo na poesia de Torquato Neto Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro
   10. Literatura e guerra aérea: poesia contemporânea em Roberto Bolaño Kelvin Falcão Klein
   11. Florbela Espanca e Gilka Machado: Liliths da modernidade Rosana Gonçalves
   12. João Cabral e Gastão Cruz: o pulsar do tempo no poe ma Rosanne Bezerra de Araújo
   13. Branco e Vermelho: ponto de contato entre a poética de Camilo Pessanha e a De Herberto Helder Tatiana Aparecida Picosque
   14. A escrita caleidoscópica de Glauco Mattoso Susana Souto Silva
   15. Dora Ferreira da Silva leitora de Rainer Maria Rilke: aspectos intertextuais Alexandre Bonafim Felizardo
   16. Euclides da Cunha: influências na poesia cordelista contemporânea Celina Leal dos Santos
   17. Filosofia e poesia em Orides Fontela Eduino José de Macedo Orione
   18. Entre "Trama" e "Teia": a metapoesia em Orides Fontela Maria José Batista de Lima
   19. Fingimento, metapoeticidade e estética no "Autopsicografia" Audemaro Taranto Goulart
   20. Guardando rebanhos e águas: a subjetividade ecocrítica na poesia de Fernando Pessoa e Manoel de Barros Jorge Alves Santana
   21. Manoel de Barros: lírica, invenção e consciência criadora Célia Sebastiana Silva
   22. Olhares sobre as tintas da poesia: Uma leitura da escrita ensaística de Albano Martins
   23. Haroldo de Campos e a utopia da escritura original
6. **Entrevistas**
   24. José Miguel Wisnik: alguns traços biográficos por Sandro Roberto Maio
7. **Territórios Contemporâneos**
   25. Antonio Cícero: alguns dados biográficos por Sandro Roberto Maio

26. Eucanaã Ferraz: alguns dados biográficos por Sandro Roberto Maio
27. João Bandeira : alguns dados biográficos por Sandro Roberto Maio
8. **Estudos**
28. Da Oralidade à escrita. Reflexões antropológicas sobre o ato de narrar em Jack Goody por Maria José P. Gordo Palo
9. **Resenhas**
29. O Esquimó de Fabrício Corsaletti por Noemi Jaffe
30. As Processionárias de Serguilha e a poesia como demanda e revolução por Fernando Segolin

FRONTEIRAZ
REVISTA DIGITAL DO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP
NO.5 - AGOSTO/2010 ISSN 1983-4373 QUALIS B2

APRESENTAÇÃO

Fronteiraz 5: Consolidação e abertura para novos horizontes

O quinto número da Revista reafirma a qualidade de sua publicação que, iniciada em 2008, é hoje uma realidade já aguardada pelos leitores. Atual, dinâmica, crítica, seus números têm se sucedido, abrindo espaço para importantes nomes dos meios acadêmicos e da ficção, assim como para questões relevantes no âmbito dos estudos críticos e literários.

Nascida dentro de um grupo de pesquisa que buscava compartilhar a criação de textos de análise e o debate sobre questões teóricas atuais, a Revista, a partir desta edição, inaugura sua vinculação direta com o Programa de Estudos Pós-graduados em Literatura e Crítica Literária. Ampliar seu espaço e envolver um número maior de pesquisadores, como se expressa a partir da nova Comissão Editorial, são metas que indicam o caráter dinâmico que rege a Revista.

Outro aspecto ainda merece ser ressaltado neste número que, poderíamos dizer, situa a poesia em espaços de prosa. A revista nascida, originalmente, do diálogo entre pesquisadores que falavam em prosa, caminhou por cenas narrativas centrando-se em questões sobre "O narrador e as fronteiras do relato" (FRONTEIRAZ-1); "Oralidade e performance"(FRONTEIRAZ-2); "O fantástico na literatura" (FRONT EIRAZ-3); "Utopia" (FRONT EIRAZ-4) e; hoje, na presente edição, surge a "Poesia Contemporânea". Depois da utopia, a poesia parece-nos como um caminho inevitável dos destinos literários.

Fronteiraz-5, como dissemos, torna-se uma Revista vinculada ao Programa de Literatura e Crítica Literária e, nesse sentido, seu comprometimento se fortalece quando abre espaço para o resgate de um momento de significativa expressão como foi o III Simpósio Internacional de Literatura e Crítica Literária - Travessias Poéticas Brasil & Portugal, realizado em abril último. O evento recebeu nomes ilustres da produção poética e crítica das literaturas brasileira e portuguesa. Seria imperdoável ignorar a importância e a riqueza de contribuições que teríamos com a recolha de momentos pontuais desse evento. Assim, inaugurando a primeira edição da Revista vinculada ao Programa de Pós-graduação, abrimos o espaço para a poesia contemporânea – objeto central de nossas atenções neste ano de 2010. Fronteiraz-5 está composta de textos e vídeos que resgatam e presentificam o Simpósio realizado. São quatro vídeos, vinte e um artigos selecionados entre os cento e vinte e sete trabalhos apresentados nas Sessões de Comunicação, duas resenhas e um estudo reflexivo de obra recém lançada.

A aproximação e o diálogo Brasil/ Portugal, reverte-se, portanto, de resultados que se desdobram em favor da divulgação do conhecimento literário e, porque não, da vivência do texto poético em suas múltiplas formas de manifestação. Assim, Fronteiraz-5 apresenta já em sua página de abertura a opção de quatro vídeos , trazendo a presença de poetas que falam suas produções e a diversidade de suas experiências poéticas. José Miguel Wisnik elege o poeta Paulo Neves para estabelecer relações e fazer pensar o binômio poema-e-prosa. A conferência/ vídeo atinge seu momento ápice quando o poeta e compositor traz sua própria produção em som para compartilhar com o público a experiência sensível da poesia. Antonio Cícero, Eucanaã Ferraz e João Bandeira são outros três poetas que, também professores e

pesquisadores, vivem e fazem viver a poesia em cada momento de suas manifestações.

Todos os vídeos constituem, portanto, formas de adensamento da experiência poética. Em relação aos artigos apresentados, é possível observar uma diversidade de pesquisadores, de várias partes do Brasil, produzindo investigações com o texto literário cujos pontos de contato se reafirmam ou complementam de forma altamente estimulante para o leitor. Dentre os trabalhos comparativos, encontramos poetas contemporâneos, vários deles bastante conhecidos e consagrados, enquanto outros nos trazem o sabor da descoberta, na medida em que, muitas vezes, nos têm passado despercebidos.

Há também textos interessantíssimos, visto que abordados sob um prisma inesperado, sem falar nas questões teóricas que representam verdadeira contribuição para os nossos estudos. Assim, Tatiana Picosque propõe sua reflexão sobre o fazer poético de Herberto Helder a partir do poema "Branco e Vermelho" de Camilo Pessanha. Sua perspectiva é a leitura crítica do texto simbolista sobre a composição contemporânea. Rosana Gonçalves analisa poemas de Florbela Espanca e Gilka Machado sob a ótica mítica de Lilith em sua rebeldia feminina. Rosanne de Araújo elege a importância do tempo e da memória na poesia de João Cabral de Melo Neto e Gastão Cruz, com atenção especial para a tarefa do leitor no trabalho de interpretação textual. Celina Leal dos Santos dedica-se à poesia de cordel e as influências euclidianas, focalizando as marcas da tradição e o confronta com as inavações da era tecnológica na poesia de Minelvino Silva e Gustavo Dourado. Jorge Santana, por sua vez, estuda "O guardador de Rebanhos" de Fernando Pessoa /A.Caeiro e "O Guardador de águas" de Manoel de Barros a partir dos conceitos da Ecocrítica, ou seja, das relações entre o pensamento ecológico e a estética lírica.

Em relação aos estudos que elegem um único poeta, seja ele brasileiro ou português, encontramos uma diversidade surpreendente de pontos de vista que possibilitam a construção de amplo panorama das estéticas da contemporaneidade. Célia Silva elege Manoel de Barros em sua convergência com a tradição moderna e modernista brasileiras para abordar temas importantes da lírica moderna como o caráter autorreflexivo da poesia, os desdobramentos do sujeito lírico, a estética do fragmentário, a negatividade e a identificação com os seres mais ínfimos. Márcia Lopes abre-se à arquitetura poética e a busca do outro na produção de Arnaldo Antunes sem, contudo, descuidar a atenção para o aprofundamento de sua leitura nas diferentes linguagens que se fazem presentes no texto antuniano.

Susana Souto Silva também elege a contemporaneidade bem próxima de nós e, na escrita caleidoscópica de Glauco Mattoso, destaca a tradição poética de língua portuguesa construindo uma rede entre períodos e poetas. Susanna Busato propõe-se ao estudo da poesia de Frederico Barbosa com destaque para a experiência poética como recusa do fácil e as dimensões do vazio , do quase e do nada. Débora Soares denomina como 'lírica de desilusão' o trabalho de Beijo na Boca de Antonio Carlos Ferreira de Brito, o Cacaso, em cuja obra o autor se propõe a trabalhar a concepção do amor com doses de ironia e humor. Em meio ao conjunto de autores até aqui apontados, Orides Fontela aparece em duas propostas. Com Maria José Batista de Lima a poeta é trabalhada a partir do jogo intertextual que evidencia a presença da metáfora como artifício que considera pontual no processo de criação da arte literária, responsável, por sua vez, pela singularidade lírica da obra de Fontela. Eduino Orione, tendo elegido a mesma poeta, sugere um diálogo com a Filosofia e destaca a reflexão sobre a existência humana e os poemas dedicados aos filósofos. Alexandre Bonafim concentra seu trabalho em Dora Ferreira da Silva, poeta que, inspirada em Rilke, irá irradiar as emoções humanas para o mundo dos objetos tornando-o sensitivo e animado. Kelvin F. Klein selecio na Roberto Bolano e a fumaça dee um avião escrevendo poemas no céu para revertê-lo em objeto de problematização no enfoque entre a memória e a escritura poética na contemporaneidade. Maria Natália Thimóteo apresenta estudo sobre Roberto de Mesquita e seu imaginário repleto de almas com

as quais cria cumplicidade. O trabalho dedica-se à leitura de Almas Cativas e aponta as relações que o poeta estabelece entre alegorias e pensamentos, ruínas e coisas. Sofia de Sousa Silva elege o modernismo da década de 60, em Portugal, e sua presença na obra de Ruy Belo. O objeto da investigação concentra-se na forma como se constroem as forças opostas da narrativa, visto que elas não são marcadas por construções binárias. Audemaro Taranto Goulart escolhe o poema "Autopsicografia" para mostrar como a atuação do leitor, conforme avança em sua leitura, é aliviada pelo trabalho de metapoeticidade construída por Fernando Pessoa. Rhea Sílvia Willmer dedica-se à poesia de Ana Luisa Amaral pela profunda reflexão que a escritora propicia quando elege o feminino para discutir a relação entre a liberdade do falar e os tempos de opressão. Por fim, Elisa Helen a Tonon propõe quase um estudo de gêneros ao eleger cinco antologias de poesia brasileira para estudá-las como forma de registro crítico em cujos procedimentos textuais são evidenciados cortes, acúmulo e exclusões que permitem a reflexão sobre o próprio ato de fazer poético na contemporaneidade.

Complementando a diversidade de textos propostos, Fronteiraz-5 apresenta duas resenhas. Uma delas, escrita por Noemi Jaffe, privilegia versos e estrofes do livro Esquimó, de Fabrício Corsaletti, para apontar características de sua poética e a sensação de enigma como objeto próprio da poesia. Outra resenha, esta agora escrita por Fernando Segolin, elege Processionárias, primeira edição brasileira da obra de Luís Serguilha. Nas palavras do resenhista, constrói-se um tecido, quase poesia, para apresentar o texto de Serguilha. 'Procissão em versos', conforme diz o autor, as letras na folha de papel desenham e dançam em transe tal como lagartas verbais, imagens sugeridas pelo poeta. Ambas as resenhas são estímulos vibrantes para o movimento de busca e leitura dos títulos em referência.

Concluindo esta apresentação, apontamos o estudo de Maria José Palo sobre o ato de narrar na contemporaneidade. Sua atenção para com o tecido da oralidade permite redimensionar o significado e a fun ção da narrativa inventiva. O texto de Jack Goody revela-se, nesse estudo, como um possível condutor para o olhar investigativo que busca no romance a força da cultura contemporânea.

Vera Bastazin

EDITORES

Maria Rosa Duarte de Oliveira
Vera Bastazin

Equipe técnico-editorial:
Ana Paula Carvalho de Jesus
Ana Paula Rodrigues da Silva
Kelly Cristina Marques
Sandro Roberto Maio

FRONTEIRAZ
REVISTA DIGITAL DO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP
NO.5 - AGOSTO/2010 ISSN 1983-4373 QUALIS B2

CONSELHO EDITORIAL

Ana Luisa Amaral (Universidade do Porto)
Fernando Segolin (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
Jorge Fernandes da Silveira (Universidade Federal do Rio de Janeiro)
Juliana Loyola- (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
Ludovic Heyraud (Université Paul-Valèry – Montpellier III)
Maria Aparecida Junqueira (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
Maria José Palo (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
Maria Luisa Berwanger da Silva (Universidade Federal do Rio Grande do Sul)
Maria Rosa Duarte de Oliveira (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
Noemi Jaffe (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)
Paula Mendes Coelho (Universidade Aberta – Lisboa)
Silvia Azevedo (Universidade Estadual Paulista – UNESP/ Assis)
Vera Bastazin (Pontifícia Universidade Católica de São Paulo)

FRONTEIRAZ
REVISTA DIGITAL DO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP
NO.5 - AGOSTO/2010 ISSN 1983-4373 QUALIS B2

PARECERISTAS

Neste número, excepcionalmente, a equipe de pareceristas foi composta pela Comissão Científica do III Simpósio Internacional de Literatura e Crítica Literária - Travessias Poéticas Brasil & Portugal:
Fernando Segolin (PUCSP)
Juliana Loyola (PUCSP)
Maria Aparecida Junqueira (PUCSP)
Maria José Palo (PUCSP)
Maria Rosa Duarte de Oliveira (PUCSP)
Noemi Jaffe (PUCSP)
Vera Bastazin (PUCSP)

FRONTEIRAZ
REVISTA DIGITAL DO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP
NO.5 - AGOSTO/2010 ISSN 1983-4373 QUALIS B2

ARTIGOS

1. A Lua a ser Pisada: Humana Condição – uma leitura da condição feminina na poesia de Ana Luisa Amaral Rhea Sílvia Willmer

2. Ruy Belo: harmonia de forças opostas Sofia de Sousa Silva

3. Roberto de Mesquita e o “Elogio da Solidão” : uma leitura de almas cativas Maria Natália Gomes Thimóteo

4. Configurações do presente: as antologias de poesia e a crítica Elisa Helena Tonon

5. Et Eu Tu: a busca do outro na poética de Arnaldo Antunes Márcia Plana Sousa Lopes

6. A recusa do fácil como experiência estética na poesia de Frederico Barbosa Susanna Busato

7. Melancolia e outras perdas: a poesia de Frederico Barbosa Amador Ribeiro Neto

8. Espirros poéticos e saudades – notas sobre Beijo Na Boca de Cacaso Débora Racy Soares

9. Vampiros e outras assombrações: imagens do medo na poesia de Torquato Neto Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro

10. Literatura e guerra aérea: poesia contemporânea em Roberto Bolaño Kelvin Falcão Klein

11. Florbela Espanca e Gilka Machado: Liliths da modernidade Rosana Gonçalves

12. João Cabral e Gastão Cruz: o pulsar do tempo no poema Rosanne Bezerra de Araújo

13. Branco e Vermelho: ponto de contato entre a poética de Camilo Pessanha e a De Herberto Helder Tatiana Aparecida Picosque

14. A escrita caleidoscópica de Glauco Mattoso Susana Souto Silva

15. Dora Ferreira da Silva leitora de Rainer Maria Rilke: aspectos intertextuais Alexandre Bonafim Felizardo

16. Euclides da Cunha : influências na poesia cordelista contemporânea Celina Leal dos Santos

17. Filosofia e poesia em Orides Fontela Eduino José de Macedo Orione

18. Entre “Trama” e “Teia”: a metapoesia em Orides Fontela Maria José Batista de Lima

19. Fingimento, metapoeticidade e estética no “Autopsicografia” Audemaro Taranto Goulart

20. Guardando rebanhos e águas: a subjetividade ecocrítica na poesia de Fernando Pessoa e Manoel de Barros Jorge Alves Santana

21. Manoel de Barros: lírica, invenção e consciência criadora Célia Sebastiana Silva

ARTIGO 1

A LUA A SER PISADA: HUMANA CONDIÇÃO – UMA LEITURA DA CONDIÇÃO FEMININA NA POESIA DE ANA LUÍSA AMARAL

Rhea Sílvia Willmer
Doutoranda - UFRJ

RESUMO

A escrita de Ana Luísa Amaral – apesar de não ter sido escrita “em estados de censura, de proibição do livre trânsito da palavra, onde a poesia aprende a dizer” (utilizo aqui palavras do professor Jorge Fernandes da Silveira) – “escreve o sentido de falar de liberdade em tempos de opressão”, pois às mulheres ainda é dificultado o acesso ao poder e ao cânone: “o sexo das mulheres não lhes permitiu (e continua a dificultar) o acesso a certas estruturas de poder, a ‘condição’ de ser mulher, a transparecer no texto, não pode constituir-se como um mero reflexo ou imagem inversa do que se passa no caso masculino”, a poesia de Ana Luísa Amaral está tomada por profunda reflexão acerca do feminino.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa, Ana Luísa Amaral, “Condição Humana”.

ABSTRACT

The writing by Ana Luísa Amaral - despite not having been written "in states of censorship, prohibition of free transit of the word, where poetry learns to say" (I use here the words of Professor Jorge Fernandes da Silveira) - "writes the meaning to speak of freedom in times of oppression”, because for women the access to power and the canon are still hampered: “the sex of women did not allow them (and continues to hamper) access to certain power structures, the 'condition' to be women, reflected in the text, can not constitute itself as a mere reflection or reverse image of what is happening in the male case”, the poetry of Ana Luisa Amaral is taken by deep reflection on the feminine.

KEYWORDS: Portuguese poetry, Ana Luisa Amaral, "Human Condition".

A Jorge Fernandes da Silveira

Introdução: O retorno do épico

O "Retorno do Épico na Poesia Portuguesa do Século XX", proposta do professor Jorge Fernandes da Silveira para o nosso curso de Pós-graduação, trouxe nova luz à conceituação de épica sedimentada nas literaturas de língua portuguesa, quase sempre elaborada a partir d'**Os Lusíadas**. Ao tomar como ponto de partida o poema de Alexandre O'Neill, *Um Adeus Português*, datado de 1958, cujos versos

> levantam a hipótese [...] de a interlocução entre versos ser lida como a construção de uma linguagem capaz de, em correspondências, dizer como em estados de censura, de proibição do livre trânsito da palavra, a poesia aprende a dizer, soletra, diz, e ensina a dizer, escreve o sentido de falar de liberdade em tempos de opressão, de fazer poemas como se fossem "notícias do bloqueio" por meio da troca de versos entre poetas ao mesmo tempo soli**t**ários e soli**d**ários com e por imagens (SILVEIRA, 2009).

Trata-se, portanto, de um retorno não à temática épica clássica, mas a uma linguagem portuguesa, a um "modo de ser em português", que traz à tona – através do que está dito e expresso no poema – todas as palavras proibidas, oprimidas, censuradas ou sussurradas nas "idas e vindas entreditas das palavras ditas interditas" (SILVEIRA, 2009), aí sim, nas palavras "aos tropeções dentro da língua" (SILVEIRA, 2009), o poeta estaria retornando a Camões, ao poeta "gago" do final **d'Os Lusíadas** (o do verso "No mais, Musa, no mais").

O retorno enfatizado é ao épico breve, ou seja, não é ao poema grandioso – de grandes feitos de um grande povo – e, a temática da viagem se atém principalmente à viagem num sentido espiritual, na qual não há o herói representado pela figura do comandante, existe agora o indivíduo. Note-se que o épico breve, ou a epopéia breve, surge ainda no período clássico (a própria palavra épico deriva de *επος,* que significa "palavra", "narrativa"), era o mesmo que poema narrativo, em oposição à ode e à elegia. E, como se Homero já tivesse dito tudo que havia para ser dito, depois dele não há a necessidade de narrar todos os pormenores da trajetória de um herói. Na epopéia breve a perspectiva muda, a personagem principal deixou de ser o herói idealizado e pode ser alguém mediano, o homem dentro de um contexto maior, não o homem que vence sozinho uma guerra. Diminui a grandeza e se aproxima do homem que a poesia após o romantismo nos apresenta, a linguagem também é menos solene, mais adequada à temática mediana.

1. A lua a ser pisada: humana condição

Ana Luísa Amaral traz desde o seu livro inaugural aquilo de que nos fala o professor Jorge Fernandes da Silveira: o "estar entre", o "intermédio" é justamente o "interdito", aquilo de que se fala, mas que não é nomeado. A escrita de Ana Luísa Amaral se apresenta muitas vezes com versos velados, como que sussurrados, talvez para não incomodar o sono da filha que "mansamente aqui adormeceu" (palavras de *Visitações, ou o poema que se diz manso*), apesar da autora afirmar que sua escrita é uma escrita "feminina" e não "feminista", é notável que seja uma estudiosa do feminismo e da escrita feita por mulheres, especialmente da escrita poética feita por mulheres. Recentemente, ao apresentar o livro de Anna Klobucka (**O Formato Mulher: A Emergência da Autoria Feminina na Poesia Portuguesa**, que versa sobre a escrita poética de autoria feminina, contemplando Florbela Espanca, Sophia de Mello Breyner Andresen, Maria Teresa Horta, Luiza Neto Jorge, Adília Lopes e a própria Ana Luísa Amaral), a poeta esclarece de que maneira a sua poesia – apesar de não ter sido escrita "em estados de censura, de proibição do livre trânsito da palavra, onde a poesia aprende a dizer" (utilizo aqui palavras de Jorge Fernandes da Silveira) –"escreve o sentido de falar de liberdade em tempos de opressão", pois às mulheres ainda é dificultado o acesso ao poder e ao cânone:

> o sexo das mulheres não lhes permitiu (e continua a dificultar) o acesso a certas estruturas de poder, a "condição" de *ser mulher*, a transparecer no texto, não pode constituir-se como um mero reflexo ou imagem inversa do que se passa no caso masculino: como pode a escrita da mulher inscrever-se no "não poder" ou descrever-se num texto cujas estruturas e ditames, canonicamente, não foram definidas pelo sujeito feminino, precisamente porque o seu acesso ao poder, mesmo o da escrita, foi de início quase inexistente ou escassamente (quando nunca) divulgado? (AMARAL, 2010)

Assim, por ser mulher e estudiosa da poesia escrita por mulheres e do feminismo, é impossível dissociar a escrita de Ana Luísa Amaral desse universo feminino, cotidiano, mas nem por isso menor. E daí a importância de lidar com o texto de Hannah Arendt, primeira pensadora a abordar o tema – fundamentalmente feminino – do nascimento. Escolho como emblemático o poema "Que escada de Jacob?", de Ana Luísa Amaral, uma vez que na escada sonhada por Jacob estaria a possibilidade de nos contatarmos com os anjos e os mortos queridos, sempre presentes em sua ausência, seria, portanto, um lugar entre a vida e a morte. A morte e a ausência do pai encontram-se presentes desde a dedicatória do poema: "A meu pai (23/12/2002)", antevéspera de Natal, festa de celebração pelo nascimento de Cristo, cuja morte funda uma religião baseada no amor. Na segunda estrofe do poema encontramos o espaço do lar, da casa, da família, do passado, da infância, a sala com televisão e o prato de sopa, o crescimento é testemunhado pelo pai, sempre

presente, quase como um deus, que se descobre mortal. Mas voltemos à primeira estrofe do poema, cujos primeiros versos são:

> Na noite em que a lua foi pisada pela primeira vez,
> ainda a preto e branco a sua imagem,
> (AMARAL, 2007, p. 109)

A chegada do homem à lua é o momento em que a corrida espacial, que teve seu primeiro marco com o lançamento do Sputnik I, em 1957, chega ao auge. Note-se que a poeta nasce em fins da década de 50, portanto cresce a acompanhar a corrida espacial, pelos noticiários e pela televisão "ainda a preto e branco". A possibilidade de explorar o universo revolucionará não apenas a ciência, mas também a filosofia. Hannah Arendt, no prólogo de seu livro **A Condição Humana** consegue trazer à luz a dimensão desta questão:

> Em 1957, um objeto terrestre, feito pela mão do homem, foi lançado ao universo, onde durante algumas semanas girou em torno da Terra segundo as mesmas leis de gravitação que governam o movimento dos corpos celestes - o Sol, a Lua e as estrelas. [...] A reação imediata, expressa espontaneamente, foi alívio ante o primeiro "passo para libertar o homem de sua prisão na terra". [...] A banalidade da declaração não deve obscurecer o fato de quão extraordinária ela é, pois embora os cristãos tenham chamado a terra de "Vale de lágrimas" e os filósofos tenham visto o próprio corpo do homem como a prisão da mente e da alma, ninguém na história da humanidade jamais havia concebido a terra como prisão para o corpo dos homens e nem demonstrado tanto desejo de ir, literalmente, daqui à Lua (ARENDT, 1987, p. 9).

A 12 de Abril de 1961 Yuri Gagarin, russo de origem camponesa, torna-se o primeiro ser humano a ir para o espaço, o homem, de fato, não está mais preso à Terra. E Yuri Gagarin, diz: "A Terra é azul, e eu não vi Deus." Curiosamente, apenas a primeira oração de sua frase é reproduzida em larga escala, talvez para suprimir o afastamento de Deus. O poema está traspassado pela **Condição Humana**, que traz reflexão sobre a natalidade, não sobre a mortalidade (questão central no pensamento religioso e metafísico). Após séculos de reflexão acerca da morte, uma mulher trouxe a lume a natalidade, e o nascimento deixa a condição de evento meramente fisiológico (feminino e restrito à esfera da vida privada), tornando-se emblemático da iniciativa e da esperança.

> No dia em que o meu corpo se atravessou de nova dor,
> quase rasgado a meio, a luz do sol entrando
> pela janela antiga, os tectos altos, brancos,
> batas como escafandros,
> nesse dia tão longo em que o sol caminhou até ao fim,
> para do fim nascer, estiveste sempre lá.

(AMARAL, 2007, p. 110)

Em “meu corpo se atravessou de nova dor”, está, primeiramente a dor feminina, essencialmente uterina, desde o advento da primeira menstruação, da iniciação sexual e, sobretudo, do parto, mas as dores que são também “as dores sofridas de uma língua nova” (SENA, apud SILVEIRA, 2009), que se escreve iniciando uma ação. É também o nascimento da poeta e da mãe, o que toma seu pai de imensa emoção: “e tu, a soluçar baixinho, retalhado entre amor e alegria” (AMARAL, 2007, p. 110), uma emoção tão forte que se aproxima da dor. Aqui, pela terceira vez aparece a figura dos “escafandros”, que na primeira estrofe fazem analogia clara entre as roupas dos astronautas que estão prestes a conquistar a lua e a roupa dos mergulhadores, afinal, no espaço, assim como no fundo do mar é necessário todo um aparato para que o homem possa sobreviver. No entanto, nesse momento do poema, parece que os escafandros são uma maneira de despersonalizar um ser humano, que vestido daquela maneira não possui traços ou fisionomia, talvez possam estar se referindo a todas as outras pessoas presentes, talvez aos médicos, que utilizam “batas como escafandros” (AMARAL, 2007, p. 110) e cuja voz tenta sossegar o pai. Ou talvez os escafandros estejam anunciando algo novo, como acontecerá mais uma vez no final do poema, “na noite dos fantasmas e escafandros cinzentos” (AMARAL, 2007, p. 110), os escafandros anunciam o momento da morte do pai, e a palavra “escafandro” causa a mesma estranheza que a própria figura do escafandrista.

O poema apresenta diversas fases da vida da filha – e do pai também – apresenta também a temporalidade marcada por “na noite”, “no dia”, “no dia” e “na noite”, oposições que representam mudanças cíclicas (nos dias e noites que se sucedem). Ao final do poema – “Na noite em que a lua te deixou” (AMARAL, 2007, p. 110), da qual há o ressentimento da própria ausência (“eu não estava contigo”) – surge a consciência da finitude e da mortalidade daquele que parecia onipresente. A impotência quase infantil, diante da impossibilidade de agir (como a criança ante os adultos), ausente enquanto “eu me sentia grande”, surge agora, como uma espécie de recapitulação dos eventos importantes ocorridos entre pai e filha, como se só depois da morte do pai, diante da solidão e da memória às vésperas do dia de Natal, fosse possível perceber a dimensão daquela figura no decorrer da sua própria vida. A ausência do pai agora se une à ausência da filha no momento da sua morte. Mas permanece a indagação: “a que sabias a sopa que comemos?” (AMARAL, 2007, p. 110), como se ainda agora o pai soubesse de algo que a menina de outrora ainda não houvesse decifrado.

2. Reais ausências

O poema *Reais Ausências*, do livro **Coisas de Partir**, apresenta-nos a ausência das mulheres na história oficial e imaginária de Portugal (e da Inglaterra), a negativa é categórica: "Não há rainhas, não. /Quando se fala em mitos, é sempre Artur /ou D. Sebastião" (AMARAL, 1993, p. 57), note-se que a mitificação de Dom Sebastião em Portugal ocorre à maneira de Artur, na figura do rei que poderia salvar a nação. E Ana Luísa Amaral enumera reis e rainhas, comparando-os para explicitar a pouca importância dada às rainhas, seja comparando a piedosa rainha Isabel – a santa do milagre das rosas – com Henrique VIII – famoso por ter se casado seis vezes, por ter sido declarado soberano da nova Igreja Anglicana (fundada depois do seu rompimento com a Igreja Católica), por ter exercido o poder mais absoluto dentre todos os monarcas ingleses e pela peça teatral de William Shakespeare –, seja comparando Maria da Escócia – uma das mais famosas rainhas do século XVI, bela, instruída e inteligente, sentenciada de morte pela filha de Henrique VIII, Elizabeth I, sua prima, que "pouco fez, que já tinha o país quase estrumado, pupila em oceano e abolidas bulas" (AMARAL, 1993, p. 57) – a D. Diniz, marido da Rainha Isabel, trovador e plantador de pinhais ("de naus a haver", como está em **Mensagem**), de "olho ferrado no futuro" (AMARAL, 1993, p. 57).

Neste poema as mulheres são como responsáveis pela ruína dos reis míticos, Artur e D. Sebastião, uma vez que Guinevere traiu Artur com Lancelot, um de seus companheiros da Távola Redonda, enquanto ao fato de D. Sebastião ser solteiro (uma ausência feminina de fato) coube o fim da dinastia de Aviz. As ausências de rainhas são especialmente perceptíveis em **Mensagem**, de Fernando Pessoa, em que as duas únicas mulheres são as rainhas D. Tareja, "Mãe de reis e avó de impérios", mãe de D. Afonso Henriques, e D. Filipa de Lancastre, "Humano ventre do Império", a "que só gênios concebia", ou seja, são importantes não por seus atos ou por suas qualidades, mas por terem concebido os reis de Portugal, como se a função das mulheres fosse, unicamente, a de conceber e como se a virtude da mulher pudesse ser medida pelas virtudes de seus filhos, como se esses filhos fossem uma continuação da mãe, não um começo em si. Talvez, para que isso mudasse tenha sido fundamental a percepção de que "É da natureza do início que se comece algo novo, algo que não pode ser previsto a partir de coisa alguma que tenha ocorrido antes" (Arendt, 1987, p. 190), assim, se a partir de cada nascimento se inicia algo totalmente novo, torna-se possível reconhecer a mulher como um indivíduo.

> Este cunho de surpreendente imprevisibilidade é inerente a todo início e a toda origem. [...] o novo sempre surge sob o disfarce do milagre. O fato de que o homem é capaz de agir significa que se pode esperar dele o inesperado, que ele é capaz de realizar o infinitamente improvável. E isto, por sua vez, só é possível porque cada homem é singular, de sorte que, a cada nascimento, vem ao mundo algo singularmente novo. Desse alguém que é singular pode-se dizer, com certeza, que antes dele não havia ninguém. (ARENDT, 1987, pp. 190-191).

Especialmente as rainhas deveriam ser férteis, uma vez que dependia delas dar herdeiros (preferencialmente homens) de linhagem nobre ao trono, assim como Maria, cujo fruto é sagrado, ainda que o seu ventre não o seja, pois para se manter à altura de ter concebido o filho de Deus, deve ser mantido intacto, para sempre virgem. Nas primeiras páginas de **Memorial do Convento** (2008), demonstra-se a preocupação com o fato de a rainha, depois de quase dois anos de casamento, ainda não ter dado um filho ao rei. A mulher, então, por ter como única função gerar filhos, é chamada "vaso de receber":

> um rei, e ainda mais se de Portugal for, não pede [ao céu] o que unicamente está em seu poder dar, a segunda razão porque sendo a mulher, naturalmente, vaso de receber, há-de ser naturalmente suplicante (SARAMAGO, 2008, p. 11).

Ainda que no poema de Ana Luísa Amaral a rainha Vitória seja reconhecida como historicamente relevante, há a ressalva: "na forma de mandar, foi mais que homem" (AMARAL, 1993, p. 58), pois, como as feministas de outrora, masculinizou-se para exercer o poder. Note-se que a rainha Vitória apenas pode assumir o trono do Reino Unido porque não havia nenhum homem para suceder, por linhagem direta, ao rei George III e que ela não assumiu o poder em Hannover, onde vigorava a lei sálica, que impedia que uma mulher fosse a soberana. Além de ser comparada a um homem pela maneira de exercer o poder, há que se notar a presença dos "toucados opressores" e do "verso espartilhado e de costumes" (AMARAL, 1993, p. 58), que comparam a rigidez das normas sociais e das roupas vitorianas à rigidez masculinizada da rainha.

Portanto, como que em busca de um feminino que possa exercer o poder num "reinado feminino e língua nova, /nariz torcido à guerra no saber ancestral /de entranhas próprias" (AMARAL, 1993, p. 57), a poeta afirma: "não me lembro nenhuma", pois ainda que tenhamos uma Rainha Santa (Isabel) e outra que exerceu o poder por mais de sessenta anos (a rainha Vitória), não existe uma rainha mitificada pela maneira como exerceu o poder. Talvez a mais mítica de todas as rainhas, a única que possa ser equiparada em importância literária ao rei Artur ou a Dom Sebastião, seja aquela que foi coroada depois de morta porque não poderia ter amado o soberano português: Inês de Castro (heroína com sobrenome próprio, dado que não chegou a ser desposada), mitificada justamente porque foi mais do que um "vaso de receber". Conceber filhos de rei foi uma consequência do seu "puro amor, com força crua" (*Lusíadas*, III, 119), ou de suas relações sexuais com o filho do rei que a matou: Inês é morta e posteriormente mitificada por não ter seguido o exemplo da Virgem, satisfez seus desejos de maneira que às mulheres só foi permitido trazer a público e à linguagem muito recentemente. Mais recente ainda é a ótica feminina

desprovida de romantismo, capaz de apresentar o sexo cruamente, como na obra de Luiza Neto Jorge e presente também na poesia de Ana Luísa Amaral.

Ana Luísa Amaral, no poema com o sugestivo título de *Kamasutras*, apresenta o momento do início de uma relação sexual de maneira áspera, desprovida de romantismo, pois o sexo aqui não é o desfecho de um jogo de sedução. A luz é crua como os desejos também são crus e sem o uso de artifícios, sem a preocupação com apagar a luz ou esconder os corpos, o "kamasutra em última edição" (AMARAL, 1993, p. 75) já não é um manual de conduta sexual, mas uma forma de satisfazer os desejos urgentemente. O ato sexual é sem palavras, sem olhares, sem ambiguidade nem subterfúgios; o momento de sedução, ou de envolvimento, ocorre depois do sexo, quando já não há urgência. Curiosamente, depois do sexo *cru*, come-se o *assado*: "os restos do assado do jantar" (AMARAL, 1993, p. 74), verso que tira parte do romantismo da sedução que poderia ser encontrada na "poética de mãos" com que comem lentamente, pois agora o sedutor não precisa estar contido numa linguagem romântica, pode estar numa trivialidade. A "língua nova" é também a maneira feminina de encarar a quase brutalidade de uma relação sexual sem espanto e, com naturalidade, passar à cozinha, atendendo às necessidades e desejos do corpo.

Conclusão: Inspirações e o retorno ao épico breve

Na poesia de Ana Luísa Amaral o retorno à épica breve está presente na medida em que seus poemas tratam, com linguagem que se aproxima da linguagem do cotidiano, de uma temática mediana, aparentemente simples, mas que está em busca de descrever e expressar inquietações profundamente femininas. Talvez, nesse sentido, Ana Luísa Amaral se negue a taxar sua poesia de feminista, pois em sua procura por uma "língua nova" não pretende igualar-se aos homens poetas, mas busca algo inteiramente novo e "em feminino", "no saber ancestral de entranhas próprias" (AMARAL, 1993, p. 58), com o avanço da ciência (a descoberta de que o homem também poderia ser infértil e o avanço das teorias genéticas), com as mudanças culturais e políticas, além de um conceito filosófico que envolvesse o momento do nascimento, a mulher pode assumir sua maternidade ativamente, não mais como "vaso de receber", não mais se sujeitando ao homem, marido e provedor. Também se tornou desnecessário queimar sutiã em praça pública, renegar a maternidade ou o trabalho doméstico, e Ana Luísa Amaral, como alguns dos poetas portugueses mais recentes

> pode centrar-se em pequenos acontecimentos quotidianos, banais, sem grandeza aparente, procurando situar a poesia como uma epifania na vida, e não no texto, se bem que sem deixar de fazer pairar a suspeita de que esse é um efeito que só a textualidade consente. Talvez a poesia de Ana Luísa Amaral seja aqui um exemplo particularmente legível,

> porquanto assumidamente se divide por esses dois caminhos, explorando uma sintaxe inovadora e transgressiva, sem deixar de desenvolver também uma temática facilmente integrada pelo leitor no seu mundo habitual (MARTELO, 2007, p. 47).

No poema *Inspirações*, as atividades do cotidiano parecem atrapalhar o fazer poético, mas constituem o próprio poema: "Se em vez de televisão /eu escrevesse poema" (AMARAL, 1993, p. 47), no entanto essas atividades, tais como cozinhar, pagar contas, fazer compras, trabalhar, constituem um acúmulo de afazeres típicos da mulher a partir do pós-guerra até os dias de hoje. E, diante de todas essas atividades, que muitas vezes desviam a atenção intelectual, seria preciso haver alguma renúncia se não houvesse a possibilidade de a televisão, o empadão ou o fogão constituírem a própria matéria poética. É, portanto, a partir da reflexão acerca do cotidiano que Ana Luísa Amaral "busca ressensibilizar os materiais poéticos" (SILVESTRE, 1998, p. 56), a partir de uma experiência estética inovadora, que constitui muito da sua maneira de lidar com a língua de Camões, nas palavras da professora Ida Alves:

> Com o primeiro livro editado em 1990, *Minha senhora de quê*, a poeta assinou seu nome na poesia portuguesa e desde então vem desenvolvendo seu trabalho de escrita sobre o avesso da tradição literária, interrogando os bastidores da cena poética e ultrapassando os limites de uma poesia *feminina* (ALVES, 2008, pp. 227-228).

Assim, nessa espécie de "avesso da tradição literária", Ana Luísa Amaral inscreve sua poesia na Literatura Portuguesa de maneira inovadora e ao mesmo tempo na tradição literária, já que o "avesso" é indissociável do "direito" (que normalmente não é sequer nomeado). E ao inscrever-se na tradição literária portuguesa a poeta estará sempre dialogando com o épico, mas por sua maneira de falar de liberdade em tempos de opressão (uma opressão à mulher e ao feminino que ainda está deixando de existir), mesmo quando dialoga com o clássico, caso de **A Gênese do Amor** (2007), é de uma maneira "mais pequena", na busca de dar voz feminina a Beatriz, Natércia, Laura e Catarina.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALVES, Ida. "Entre poemas de Ana Luísa Amaral", In **Revista Matraga**, v. 15, nº23. Niterói, julho/dezembro de 2008.

AMARAL, Ana Luísa. **Poesia Reunida 1990-2005**. Edições Quasi. Lisboa, 2005.

_____. **Coisas de Partir**. Fora do Texto. Coimbra, 1993.

_____. **Entre Dois Rios e Outras Noites**. Campo das Letras. Porto, 2007.

_____. **A Gênese do Amor**. Gryphus. Rio de Janeiro, 2007.

_____. "O Formato Mulher", In: http://angnovus.wordpress.com, Apresentação na Casa Pessoa. Lisboa. Acesso em 12 de março de 2010.

ARENDT, Hannah. **A Condição Humana**. Editora Forense Universitária. Rio de Janeiro, 1987.

MARTELO, Rosa Maria. **Vidro do mesmo vidro**. Campo das Letras. Porto, 2007.

MARTELO, Rosa Maria. *Ana Luísa Amaral – Entre dois rios e outras noites*, In **Recensões Críticas**. Fundação Calouste Gulbenkian. Lisboa, 2008.

SARAMAGO, José. **Memorial do Convento**. Bertrand Brasil. Rio de Janeiro, 2008.

SILVEIRA, Jorge Fernandes da. *O retorno do épico – a nau e a nave* (texto apresentado no I Congresso Internacional da Cátedra Jorge de Sena: Andanças Prodigiosas da Literatura). UFRJ. Rio de Janeiro, 2009.

SILVESTRE, Osvaldo Manuel. "Recordações da casa amarela – A poesia de Ana Luísa Amaral", In **Relâmpago** – revista de poesia, nº3. Lisboa, outubro de 1998.

ARTIGO 2

RUY BELO: HARMONIA DE FORÇAS OPOSTAS

Sofia de Sousa Silva
Doutora - UNIFESP

RESUMO

A obra de Ruy Belo, poeta português que começa a publicar em 1961, é exemplar no que diz respeito a uma recuperação e uma canonização do modernismo que a década de 1960 levaria a cabo. O volume de ensaios **Na senda da poesia** (de 1969), os diversos prefácios que acrescenta a seus livros, e uma teoria que se lê nos seus versos parecem empreender uma reflexão sobre a poesia que não é pautada por certas oposições binárias como fingimento (Fernando Pessoa) e testemunho (Jorge de Sena) ou liberdade e engajamento. A partir da leitura de um poema de Ruy Belo, *O portugal futuro*, de ***Homem de palavras(s)***, pretende-se investigar de que modo se reúnem essas forças opostas na sua obra.

PALAVRAS-CHAVE: Papel da poesia. Modernismo. Anos 1960. Ruy Belo.

ABSTRACT:

The works of Ruy Belo, Portuguese poet who publishes his first book in 1961, is extremely representative of a rediscovery and a canonization of modernism that takes place in the nineteen sixties. His essays collected in **Na senda da poesia** (published in 1969), the prefaces Belo often adds to his poetry books, and a certain theory that one observes in his verses seem to make a reflection on the nature of poetry and on its role. Bus this reflection is not determined by simple binary oppositions such as pretending (Fernando Pessoa) and witnessing (Jorge de Sena), or the freedom of art and its *engagement*. The analysis of one single poem, *O portugal futuro*, published in **Homem de palavra(s)**, shows how these opposing forces reunite in Ruy Belo's work.

KEY WORDS: The role of poetry. Modernism. Nineteen Sixties. Ruy Belo.

Em **Homem de palavras(s)**, livro publicado em 1970, trinta e cinco anos após a morte de Fernando Pessoa, Ruy Belo escreve: “Pessoa é o poeta vivo que me interessa mais” (BELO, 2004, p. 337.). É esta a pista que procuraremos seguir. Ao longo do século XX, Pessoa e a geração de Orpheu parecem ter sido por vezes uma presença incômoda com que os poetas precisaram lidar. De diversas formas, entre o final dos anos 1920 e o início dos anos 60, foram sendo criadas estratégias simultaneamente de aproximação e afastamento, de incorporação da sua influência e de afirmação de diferença em relação a ela. E, nesse aspecto, os anos 1960 parecem um momento de virada. A obra de Ruy Belo é especialmente propícia para esta investigação.

Uma das possíveis razões desse incômodo é a celebração da autonomia da arte. A dissociação entre a arte e uma função moral — cujas bases teóricas vêm do pensamento de Kant — é amplamente celebrada pelas primeiras gerações de poetas modernos em diversos países, a começar talvez por Edgar Allan Poe, a quem sucede Baudelaire, o reconhecido fundador da lírica moderna. Em Portugal, é Fernando Pessoa e o grupo reunido em torno da revista *Orpheu* quem se dedica a celebrar a independência da esfera da arte das esferas da moral e da verdade, o que abre novas e amplas perspectivas para a criação. Alguns dos textos teóricos sobre o sensacionismo tratam disso. E Pessoa segue “O princípio poético”, de Poe, quase que passo a passo:

> [...] o artista [...] não tem senão que exercer a sua arte, curando de a exercer tão bem como possa. Todas as outras considerações lhe devem ser alheias: e assim cumpre o princípio da divisão do trabalho social, e cumpre-o tanto melhor quanto menos deixar entrar para a sua arte elementos de preocupação com tudo quanto a não seja.
> [...]
> Quanto à má influência exercida pela Arte na vida prática, isso é um dos delírios dos avinhados da Inteligência. A arte propaganda faz mal, porque, por ser propaganda, é sempre má arte, e, por ser arte, é sempre má propaganda. (PESSOA, 1998, p. 225-226.)

Nesse momento, é fundamental que se afastem quaisquer restrições. Fiel à liberdade da arte, o programa sensacionista prevê duas únicas regras: “sentir tudo de todas as maneiras” e “ser a síntese de tudo” (PESSOA, 1998, p. 428.). Assim, não poderia estar vinculado a um projeto que lhe fosse exterior, a um compromisso de ordem moral, social ou política. A obra de arte sensacionista deve abrigar todas as tendências; o poeta sensacionista deve multiplicar a sua personalidade e com isso ampliar a sensibilidade, ampliar a experiência. Só assim lhe será possível *sentir tudo*, e não apenas segundo a sua percepção particular, mas *de todas as maneiras*.

E se será o poeta, e não o filósofo, a “síntese de tudo”, nenhum projeto pode ser mais grandioso que este.

Mas esta posição não parece satisfazer a gerações posteriores do século XX. Não poucas vezes *ao* longo do século XX tem sido repetida a célebre pergunta de Hölderlin: para quê poetas em tempos de indigência? A atitude de exaltação da autonomia da arte vivida pela geração de Fernando

Pessoa, em Portugal, será seguida por um reposicionamento dessa questão nas obras e no pensamento de artistas posteriores.

A radical liberdade defendida por Orpheu parece uma herança de difícil absorção pela poesia portuguesa. Num texto polêmico, Eduardo Lourenço afirmou que o movimento ligado à revista *Presença*, em lugar de ser uma continuação do modernismo português — ou um segundo modernismo, como os historiadores da literatura o chamavam —, teria sido uma contra-revolução deste. Se a geração de Pessoa e Sá-Carneiro havia lançado por terra a crença numa identidade, os conflitos da alma entre Deus e o Diabo da geração de Presença representariam um retrocesso. Os dramas psicológicos presencistas não punham em questão a própria existência de uma psique, como o fazia a geração de Orpheu.

De modo análogo, o que a poesia portuguesa passa a viver a partir do surgimento do neorrealismo pode ser visto como uma outra contra-revolução, de espécie distinta da primeira. Herdeiro da "arte social" do século XIX e do realismo, o movimento neorrealista português — surgido em meados da década de 1930, no contexto de resistência ao regime autoritário — deseja ampliar a tarefa iniciada pelos escritores oitocentistas, mas não "se limitar" à análise da sociedade, e dedicar-se diretamente à sua transformação. (Não por acaso ouve-se aqui um eco no Manifesto Comunista.) É uma poética de intervenção. A mudança social é o objetivo último e a arte é um instrumento poderoso de sensibilização e conscientização das massas: "A arte deve contribuir para o desenvolvimento da consciência e para melhorar a ordem social." (REDOL apud TORRES, 1977, p. 37), diz Alves Redol.

Num dos textos teóricos do neorrealismo, Rui Monteiro explicita essa posição com relação à literatura portuguesa sua predecessora: "A geração que ora surge continua a de [18]70, aproveita muito da do 'Orfeu', e sendo a sua herdeira cultural, opõe-se a ambas."(MONTEIRO apud REIS, 1981, p. 53). Exigindo que haja uma dimensão pragmática e mais imediatamente revolucionária na obra de arte, os neorrealistas lançam-se a debates acalorados ainda com a geração de *Presença*, a qual acusam pelo seu psicologismo. Tudo aquilo que pudesse levar o artista para uma hipotética torre de marfim é visado.

O que fazer de Pessoa e o seu desinteresse pela humanidade ("Não: tudo menos ter razão/ Tudo menos importar-me com a humanidade!" (PESSOA, 1999, p. 229), diz Álvaro de Campos ecoando o mestre Alberto Caeiro) não parece fácil.

Nos anos 40, os poetas que começam a publicar nos *Cadernos de Poesia*, desejando afastar-se das oposições entre neorrealistas e presencistas que então dominavam o cenário das letras portuguesas, reivindicam o lema "A poesia é só uma". Entre esses, Sophia de Mello Breyner Andresen e Jorge de Sena são alguns dos que se dedicarão, sobretudo a partir da década de 60, à descoberta de um possível sentido de comunhão para a arte. Mas essa busca de um sentido de

comunhão não se faz pelas mesmas vias tentadas pelos seus antecessores. Apesar de seu papel ativo de resistência à ditadura de Salazar, Sophia e Sena procuram preservar a poesia como um terreno de liberdade, e não fazer dela um instrumento, como a entendiam os neorrealistas. Há poemas militantes, mas, de modo geral, não se encontra na obra de qualquer desses dois autores uma ideia de submissão da arte a um projeto político.

A dificuldade com Pessoa, porém, permanece. E se não é pela sua falta de engajamento político — pois tanto Sophia quanto Sena viram o reverso da medalha do neorrealismo como corrente dominante da escrita em Portugal —, será pelo que chamam a sua ausência à sua própria vida.

É essa a tônica dos poemas homenagens que Sophia (ANDRESEN, 2004) escreve sobre Pessoa: ele é “limpo de vida”, “viúvo”, “isento de destinos”, alguém que registra meticulosamente as múltiplas navegações da sua ausência. Mesmo num discurso pronunciado já nos anos 70, após a morte de Jorge de Sena, Sophia dirá: “E a poesia de Jorge de Sena é uma poesia de resistência porque ela nunca aceita aquela ausência do homem à sua própria vida da qual Fernando Pessoa fez a sua habitação.” (BREYNER, 2006, p. 167.)

Jorge de Sena embora dedique alguns brilhantes ensaios à obra de Pessoa, não deixa de insistir nessa tecla: “Como foi possível um homem levar tão longe a negação de si mesmo?”, escreve em *Fernando Pessoa e Cia. Heterónima* (SENA, 1984, p. 181.). E ainda no mesmo texto: “[...] ‘não evoluo, viajo’, disse um dos Fernandos Pessoas. E era verdade — não evoluía para homem vivo, mas, como efectivamente veio a acontecer, para grande poeta morto.” (SENA, 1984, p. 182.)

Sena e Sophia se veem diante do desafio simultâneo de lidar com o legado de Fernando Pessoa — um dos poetas mais convocados por Sophia por meio da intertextualidade —, de afirmar-se diferente dele e ainda de conciliar uma posição política contra a ditadura e uma atividade de escrita.

Sena forjará então uma oposição entre Camões e Pessoa, onde o primeiro seria alguém que viveu a inteireza de seu destino, insuflando a sua própria vida na sua obra, e o segundo, alguém que abriu mão de uma vida “aquém da linguagem”.

No prefácio de **Poesia I**, datado de 1960, Sena explicita as bases da oposição entre testemunho e fingimento:

> É que à poesia, melhor do que a qualquer outra forma de comunicação, cabe, mais que compreender o mundo, transformá-lo. [...] Se o fingimento é, sem dúvida, a mais alta forma de educação, de libertação e esclarecimento do espírito enquanto educador de si próprio e dos outros, o testemunho é, na sua expectação, na sua discrição, na sua vigilância, a mais alta forma de transformação do mundo, porque nele, com ele e através dele, que é antes de mais linguagem, se processa a remodelação dos esquemas feitos, das ideias aceites, dos

> hábitos sociais inconscientemente vividos, dos sentimentos convencionalmente aferidos. Como um processo testemunhal sempre entendi a poesia. (SENA,1961, P. 25-26.)

É claro que o grande alvo não claramente nomeado, mas tampouco inteiramente velado é Fernando Pessoa, autor da célebre definição do poeta como fingidor.

Em **Vidro do mesmo vidro: tensões e deslocamentos na poesia depois de 61**, Rosa Maria Martelo aponta que a década de 60 seria um momento de recuperação e canonização do modernismo português. O grupo reunido em torno da publicação de Poesia 61, bem como poetas como Ruy Belo e Herberto Helder, teriam em comum o fato de "as suas obras relerem e reforçarem muito do que fora mais estruturante para a construção da ideia de uma poesia moderna" (MARTELO, 2007, p. 12.).

Na década de 60, encontramos uma articulação entre fingimento e testemunho, ou entre liberdade de criação e engajamento, em que esses termos não são excludentes. E isso se liga à relação que esses autores podem ter com a tradição da modernidade. Engajamento e experimentalismo não se opõem, pois "a exploração da linguagem poética como uma língua outra, minoritária, era vista não apenas como uma forma de conseguimento estético, mas também como uma tentativa de desestabilização dos poderes instituídos e como estratégia de resistência" (MARTELO, 2007, p. 13.).

A obra de Ruy Belo, poeta que começa a publicar justamente em 1961, é, a esse título, exemplar. O volume de ensaios **Na senda da poesia** (1969), assim como os diversos prefácios que acrescenta aos seus livros, e uma teoria da poesia que se pode ler nos seus versos parecem de fato fazer as pazes com Pessoa e levar adiante uma reflexão sobre a poesia que não é pautada pelas mesmas oposições binárias.

A síntese operada por Ruy Belo é observada por muitos críticos, entre os quais Gastão Cruz, Joaquim Manuel Magalhães, Manuel Gusmão e Pedro Serra. Para além das questões já citadas, um dos outros pontos em que esses autores insistem é que a obra de Belo aponta para uma reconciliação entre inspiração e trabalho, e ainda entre cultura livresca e experiência vivida. Nesse aspecto, vale a pena lembrarmos o prefácio a **Homem de palavra(s)**, onde se lê:

> Em poesia, como se sabe, é muito importante o trabalho de limar, emendar, corrigir, até conquistar a naturalidade, se possível a simplicidade, que são uma conquista e não um dado gratuito dos deuses. (BELO, 2004, p. 245)

E no ensaio *Poesia e literatura*, um pequeno trecho parece esclarecedor: "num poeta, a admiração por outrem é uma forma de experiência própria" (BELO, 2002, p. 60.)

Por esse caminho, é possível fazer um resgate da noção pessoana de fingimento e uma reparação à acusação feita por Sena e Sophia de que Pessoa teria sido alguém sem vida aquém da linguagem. Dizer que a admiração por outro poeta é uma forma de experiência própria, que a naturalidade é resultado do labor, é abolir a fronteira que separava a vida da poesia na leitura de Pessoa. E aqui talvez seja oportuno lembrar Octavio Paz (1972), quando diz que os poetas não têm biografia, a sua obra é a sua biografia.

Nessa iniciação em Ruy Belo, talvez a leitura de um poema possa ajudar a nos acercarmos melhor das tensões que percorriam a poesia portuguesa.

O PORTUGAL FUTURO

O portugal futuro é um país
aonde o puro pássaro é possível
e sobre o leito negro do asfalto da estrada
as profundas crianças desenharão a giz
esse peixe da infância que vem na enxurrada
e me parece que se chama sável
Mas desenhem elas o que desenharem
é essa a forma do meu país
e chamem elas o que lhe chamarem
portugal será e lá serei feliz
Poderá ser pequeno como este
ter a oeste o mar e a espanha a leste
tudo nele será novo desde os ramos à raiz
À sombra dos plátanos as crianças dançarão
e na avenida que houver à beira-mar
pode o tempo mudar será verão
Gostaria de ouvir as horas do relógio da matriz
mas isso era o passado e podia ser duro
edificar sobre ele o portugal futuro (BELO, 2004, p. 264.)

Há em todo o poema uma oscilação entre presente, passado e futuro. Oscilação que se nota no próprio emprego dos tempos verbais: “o portugal futuro *é* um país”, “*é* essa a forma do meu país”, “portugal *será* e lá *serei*”, “tudo nele *será* novo”.

Com efeito, a imagem do portugal futuro (com minúsculas) parece construída a partir de evocações de um passado. Um passado que é tanto pessoal quanto coletivo, pois lembra uma rememoração de infância e ao mesmo tempo convoca uma tradição literária. As crianças que dançam sob as árvores podem bem vir de uma cantiga medieval, onde três amigas bailam “so aquestas avelaneiras frolidas”, o portugal futuro lembra a Pasárgada de Manuel Bandeira, e lá o poeta será não “amigo do rei”, mas apenas “feliz”.

De mais de uma maneira, aliás, esse poema faz pensar em Manuel Bandeira, poeta de quem Ruy Belo se diz admirador confesso. O processo usado por Bandeira na *Evocação do Recife*, onde se constrói uma imagem supostamente privada do Recife, em oposição a um Recife histórico (que seria portanto coletivo) cria paradoxalmente uma maior proximidade entre o leitor e a experiência

que é descrita. O “Recife sem história nem literatura”, o Recife “da minha infância”, é um Recife de que qualquer leitor se pode apropriar. Mais até do que do Recife das revoluções libertárias.

O portugal futuro, parece-nos, é uma construção que se quer semelhante a essa. Ele é um misto de recordações que podem ser pessoais, de imagens de infância, e de uma tradição. Fica difícil definir nele o limite entre testemunho e fingimento.

Diríamos que o poema pode até dar testemunho da consagração da experiência da heteronímia que a poesia leva a cabo. Mesmo que o poeta queira falar do mais íntimo e do mais privado, o seu trabalho é na linguagem, que é sempre comum. Na experiência de escrita, o eu é sempre outro. Um outro que também é feito das vozes de outros poetas, de uma tradição.

O país aonde o puro pássaro é possível é também o anúncio de um projeto ético e político: o lugar de pura abertura, à alteridade, à experiência, ao possível, ao voo. E essa abertura se situa num ambiente pleno de elementos concretos: o pássaro, o peixe, o asfalto, o giz, a enxurrada. Diferentemente do projeto de pátria anunciado na *Mensagem* de Pessoa, neste o nada que é o mito não é tudo.

O portugal futuro é um poema que não nos permite deixar de pensar na longa interrogação sobre a pátria que é a literatura portuguesa, mais uma vez lembrando Eduardo Lourenço (1988). O título e os versos finais são por demais provocadores para passar despercebidos. Uma questão que podemos ler nele é: como construir um futuro se as nossas imagens de felicidade permanecem ligadas ao passado?

É uma questão que recupera uma indagação, por exemplo, do **Frei Luís de Sousa**, de Almeida Garrett. Na peça de Garrett, a emergência do passado destrói o presente, aniquila o futuro. Um marido dado como morto volta e não encontra lugar no presente, a filha nascida da segunda união de sua mulher morre de vergonha.

Tem razão Ruy Belo quando diz que podia ser duro edificar sobre o passado o portugal futuro. E à poesia não caberá dar a direção.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRESEN, Sophia de Mello Breyer. **Dual**. Edição definitiva. Lisboa: Caminho, 2004.

BELO, Ruy. **Na senda da poesia**. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

———. **Todos os poemas I**. 2. ed. Lisboa: Assírio & Alvim, 2004.

BREYNER, Sophia de Mello; SENA, Jorge de. **Correspondência** – 1959-1978. 2. ed. Lisboa: Guerra & Paz, 2006. Col. Tempos Modernos.

LOURENÇO, Eduardo. Da literatura como interpretação de Portugal (de Garrett a Fernando Pessoa). In: ———. **O labirinto da saudade**: psicanálise mítica do destino português. Lisboa: Dom Quixote, 1988. p. 80-117.

MARTELO, Rosa Maria. **Vidro do mesmo vidro**: tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961. Porto: Campo das Letras, 2007.

PAZ, O. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

PESSOA, Fernando. **Obra em prosa**. Organização, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1998.

———. **Poemas de Álvaro de Campos**. Fixação do texto, introdução e notas de Cleonice Berardinelli. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1999.

REIS, Carlos. **Textos teóricos do neo-realismo português**. Lisboa: Seara Nova/Comunicação, 1981. Col. Textos Literários.

SENA, Jorge de. **Poesia I**. Lisboa: Edições 70, 1961.

TORRES, Alexandre Pinheiro. **O movimento neo-realista em Portugal na sua primeira fase**. Lisboa: Instituto de Cultura Portuguesa, 1977. Col. Biblioteca Breve.

ARTIGO 3

ROBERTO DE MESQUITA E O "ELOGIO DA SOLIDÃO"
UMA LEITURA DE **ALMAS CATIVAS**

Maria Natália Gomes Thimóteo
Doutora - UNICENTRO – PR

RESUMO:

Uma poesia de *lugar*, de isolamento, assim se pode chamar a poesia de Roberto de Mesquita, em que a paisagem, a cor e expressão de insularidade são o grande tema. Nemésio foi a primeira voz que se ouviu sobre a poesia de Mesquita e ressaltando-lhe a 'açorianidade' nas suas *Almas Cativas*. Canta a tristeza, o mar como prisão e destino, juntando 'portuguesmente' Baudelaire e Verlaine, as notas metafísicas de Antero no panteísmo e o sentimento da ".solidão atlântica". Seu imaginário está repleto de almas, das quais é cúmplice, inclusive da alma do passado, alegorizado pelas ruínas. Para Benjamin, as alegorias são no reino dos pensamentos o que as ruínas são no reino das coisas. É célebre a imagem de Benjamin, sobre o Anjo da História, referindo-se à alegoria do quadro de Klee, "Angelus Novus". Como o anjo da alegoria, Mesquita é preso ao passado, ouvindo e vendo espectros em cativeiro. Na série de poemas "Relicários" há a complexidade da apreensão da essência do mundo real e os objetos são 'hierofanias', de que fala Eliade.

PALAVRAS-CHAVE: Roberto de Mesquita , Poesia , Açorianidade, Lugar

ABSTRACT:

Poetry of place and isolation. This is how one may define Roberto de Mesquita's poetry, in which the landscape, and the color and expression of the isles are the great theme. The first voice heard about Mesquita´s poetry was Nemesio´s, which emphasized the poet's ´açorianidade ´[1] in *Almas Cativas*. Singing the sadness and the sea as a prison and destiny, he -´portuguesmente´[2]- connects Baudelaire and Verlaine, the metaphysical notes of Antero´s pantheism, and Mesquita´s feeling of the "Atlantic solitude". His imaginary is plenty of souls. He is their partner, including the soul of the past of which the ruins are allegoric. For Benjamin, allegories are to the realm of thought what the ruins are to the realm of things. It is famous his image of the "Angel of History", in a reference to the allegory in Klee´s portrait *Angelus Novus.* Like the angel of allegory, Mesquita, prisoner of the past, listens and sees ghosts in captivity. In the series of poems "Relicarios" there is the complexity of capturing the real world's essence and the objects are ´hierophanies ´ about which Eliade speaks.

KEY WORDS: Roberto de Mesquita, Poetry, Açorianidade, Place.

[1] Açorianidade is an abstract noun derived from Azores. The word has been translated into English as "Azoreanity". See, for instance, www.plcs.umassd.edu/plcs/plcs11.htm.

[2] Portuguesmente, in a Portuguese manner . There is a translation into English: Portuguesely. Check, for instance, www.nottingham.ac.uk/.../pgresearchinterests.aspx.

1. O poeta e a solidão

"Vasos sagrados são os poetas"
(Holderlin)

Uma poesia de *lugar*, assim se poderia chamar a obra poética de Roberto de Mesquita, em que a paisagem, a cor e expressão do insulamento, tanto exterior e interior, são o grande tema. Uma poesia com o isolamento de sua pequena ilha, a mais ocidental da Europa e um poeta olhando o mar que a cerca. Ao olhar para o quadro do pintor romântico alemão, Caspar Friedrich, (*O viajante sobre um mar de nuvens* -1818), um homem sobre a rocha, meditativo, olhando o mar, traz à ideia o epíteto que Vitorino Nemésio deu a Roberto de Mesquita: "um homem, uma rocha, e em volta o mar". Não um mar qualquer, mas um mar que encarcera e que extasia; que isola e que abafa e, que antes de tudo, fornece ao poeta toda a reflexão, o pensamento pessimista e alegórico para produzir a tensão e o mistério, alimento de sua poesia.

Vitorino Nemésio foi talvez a primeira voz que se ouviu, manifesta e vigorosa, sobre a poesia de Roberto de Mesquita, no seu conhecido ensaio "O poeta e o isolamento: Roberto de Mesquita", em 1958, inserido na sua obra **Conhecimento de Poesia**. Mesquita, funcionário público e poeta da Ilha das Flores, "demonstra na sua obra as influências das correntes literárias em voga, do Parnasianismo e do Simbolismo. No entanto, apresenta uma atmosfera inconfundível, principalmente no seu aspecto insular, uma "açorianidade", um "sentimento da solidão atlântica/…/ que faz de Roberto de Mesquita um poeta original e duradoiro." (NEMÉSIO,1997, p.123) . No espaço onde sempre viveu, rodeado pelo mar "estagnado" e "entorpecido", produziu o seu único livro, **Almas Cativas**, postumamente publicado em 1931, considerado como a nota mais importante da poesia simbolista insular. Sua poesia exprime em parte "uma coisa que todo o ilhéu gostaria de dar antes da morte: a angústia e a doçura de ser Robinson no mar". Vitorino Nemésio considera a sua poesia, "até nova ordem, a melhor imagem da dispersão e sonolência da vida dos Açores, um perfil difuso e abúlico da açorianidade" (NEMÉSIO, 1997, p.124).

Cantor do sentimento da tristeza, do isolamento, do mar como prisão e destino, produziu uma poesia, que, para Nemésio é a própria significação regional. Única, porque reúne o simbolismo onde se encontram "portuguesmente" Baudelaire com Verlaine, algumas notas metafísicas de Antero, e o mais notável, o sentimento da solidão atlântica.

A poesia de Mesquita oferece três aspectos dominantes, conforme a análise de Jacinto do Prado Coelho: 1. o pensamento pessimista, vinculado a Vigny, Lecomte de Lisle e a Antero de Quental, principalmente, e expresso em reflexões directas através de alegorias, "exemplos histórico-lendários ou da experiência actual; 2. o puro descritivismo parnasiano, de Lecomte de Lisle e Gonçalves Crespo; o neo-romantismo verlainiano discretamente simbolista, sobretudo pela atitude e

pelos temas, a sua face mais genuína e significativa; 3. o isolamento, seu tema nuclear, ora é objeto de reflexão, ora vivência insinuada. (1961, p. 205-209).

Óscar Lopes assim observa o poeta: atento e receptivo – apesar do isolamento e da distância dos meios intelectuais – "atento e permeável ao *frémito novo* da poesia continental pós-baudelairiana (…) sua sensibilidade natural e o seu isolamento caldearam um tipo curioso de poesia em que se tocam e misturam coisas tão díspares como a concepção geral da vida e o estilo de Antero e o de Verlaine". (LOPES, 1987, p.110). Ressalte-se que de Antero o poeta florentino retoma, entre muitas das linhas de força da sua poesia, alguns temas como a animização da natureza, o pessimismo de Hartmann, o sentimento de abandono e também o verso anteriano que lhe batiza a obra , retirado do soneto "Redenção".

É por influência de Baudelaire o sentimento conseguido em Mesquita de que, ao contrário das primeiras composições de **Les Fleurs du Mal**, expressão da crença na existência de um paraíso para além do mundo real e também a esperança na possibilidade de o poeta o apreender e o re-criar, o *Spleen* que a elas se sobrepõe. Daí a conclusão profundamente pessimista de que a realidade não é uma *correspondance du ciel*, mas antes uma *correspondance de l'enfer*. Para Mesquita, a vida é "mágoa", "açoite". Como em *Nocturno I e II* [3]:

Minha alma, donde nasce a mágoa que te invade?`
Que éden sentes perdido?
Oh! esta cheia poderosa de saudade
Sem alvo definido

Sentimos aqui o "tédio extremo dum viver magoado", da poesia de Antero. Porém, em Mesquita, o mistério da vida provoca-lhe um frêmito de respeito e temor, mas o Deus em que acredita ou a Natureza que surge a seus olhos como alma do Universo ficam insensíveis às dores do Homem, abandonado e só. Uma das expressões de **Almas Cativas** é o sentimento de orfandade e de exílio, de filho abandonado de Deus – mais uma das malhas que o ligam indissociavelmente aos sonetos anterianos

O *ver* e o *ouvir* são os sentidos mais funcionais na poesia de Mesquita. Seguidos do *sentir*, que se manifesta como consequência, servem à atividade de reflexão, ou inflexão mental, convergindo para a metaforização e para o símbolo. As imagens, predominantemente visuais e auditivas – da terra, do ar, do mar, das coisas e das suas sugestões, da paisagem, das cores cambiantes, do espaço, preferencialmente aéreo, permitem-lhe uma cadeia metafórico-simbólica, que agasalha também o seu próprio "eu", muitas vezes não declarado, quando muito como que "parece", dispersando-se, deslocando-se, num jogo simbólico de relações. Como em "Olhando os Longes"

[3] Os poemas citados no texto são retirados da edição *Almas Cativas*, Lisboa, Ed. Ática, 1989

(…)
Recortados no céu vermelho do poente
Dois pinheiros num lombo avultam isolados
E parecem olhar os longes, vagamente,
Do mágico esplendor da tarde deslumbrados…

Ao vê-los lá no alto extáticos, dir-se-ia
Que as almas lhes penetra essa melancolia
Que vem no fim da tarde ungir a imensidade.

O "eu" divaga, desloca-se, vagueia a sua posição diante dos atrativos com que se identifica. As almas vêem através da visão do poeta e a ele devolvem as suas impressões, numa relação simbiótica entre o "eu", a "alma das coisas", o "mundo" e a relação com todos eles. A visão de Mesquita a abarca tudo e a alma de tudo obrigando-o a reativar o privilégio da visão, impelindo-o cada vez mais a sentir. Porém, a solidão se sobrepõe a tudo.

2. O êxtase da solidão

O imaginário de Roberto de Mesquita está repleto de almas, uma vez que há um entendimento entre o "eu" do poeta e a "alma de tudo". A comunicação com a natureza, a paisagem, as coisas, fazem delas os seus interlocutores passivos. Aliás, as almas são as confortáveis companheiras, solidárias com a solidão intocável do poeta, uma vez que tudo que o rodeia também sofre do mesmo mal. No entanto, sua solidão não se revela aos outros, em termos de humanidade, pluralidade, alteridade. Revela-se no confronto com a natureza, o tempo e o espaço como fundo real duma vivência absoluta e na projecção da existência numa realidade fragmentada, revelações parciais conseguidas do real e intangível. Mas é uma solidão defendida, onde o "eu" afirma-se e oculta-se a um tempo em direção a um "vós". No poema "Tarde Enferma" "vão as almas para o exílio", lamentosas, e toda a tarde outonal chora com elas. É o sentimento de solidão e melancolia que as une, numa declarada dependência. É a relação do mundo com as almas, que as faz magoadas por essa opressão e encarceramento, quase como se fossem o espelho da sua alma . Este é o ambiente de *Spleen*:

(...)
Como é triste viver! Quem descobrisse
Um outro mundo, uma mansão ignota
Onde o novo, o imprevisto sacudisse
O marasmo desta alma velha e bota!

Fumo e passeio, a chuva cai, ninguém
passa na rua; e ao choro do beiral
Sucedem uivos do nordeste. Vem
Desta plúmbea manhã um *spleen* mortal…

Aqui não há nenhuma ruptura entre o "atolar das almas" e o "eu", no lodaçal do dia pluvioso. A mesma compressão que o eu lírico sofre, o mesmo véu que cobre, infringindo um desgosto sem

remédio das coisas, as horas como lesmas, o empanar de perspectivas é o mesmo véu que encobre o mundo inteiro, o *spleen* mortal, travando uma profunda relação de identidade com a alma das coisas. No entanto, o "eu" tocado pelo *spleen* o faz olhar para as coisas e o faz presumir que elas e o "eu" são um só, ambos afogados pela mesma mortalha especular. O ver, no poema, é elíptico, é testemunha por ser o objeto dessa atividade atribuída às almas. Um abatimento interior não o impede, porém, de acalentar uma tímida expectativa

Almas cativas como o "eu" do poeta, que sente uma angustiante ligação com o seu carcereiro, o mar, que o impede de fugir, talvez porque a cela está dentro de si. "Às grades da prisão" é um soneto privilegiadamente sensorial: O exílio mesquitiano é expresso, com muitas e sutis variações, de duas maneiras: por um lado, uma sensação de exilado (como a que enforma o soneto "Ancestral"; à maneira neoplatônica de Camões:"Pobre exilado que jamais hás-de voltar / À adorada Sião da tua extinta idade!". Mais frequentemente na sua poesia, porém, deparamo-nos com uma sensação de mal-estar e irrequietos desejos evasionistas que, trespassados de sentimentos metafísicos e até cristãos, estão, a nível metafórico, relacionados com a insularidade (magistralmente estudada por Nemésio) e o clima sombrio, como as paisagens outonais e invernais. O soneto *Às Grades da Prisão* é um soneto privilegiadamente sensorial e representa uma face desse desejo de evasão.

Às grades da prisão, olhos extasiados
Vêem descer o Sol sobre o mar de metal.
Na tarde de âmbar há murmúrios espalhados
Como preces da Terra à estrela vesperal…

No horizonte rutilante, a toda a vela
Passa um navio; é todo de oiro e de rubis…
Onde vais, onde vais, brilhante caravela
Do rei poeta dum quimérico país?
É triste o alcácer, com salões frios e anosos,
Como as igrejas cheios de ecos cavernosos,
Com grossas portas de mosteiro medieval.

Mas desse interior taciturno, afastado,
Duma estreita janela, olhos extasiados
Vêem descer o sol sobre o mar de metal…

Para Vitorino Nemésio, Mesquita, "o poeta das ilhas, trazia uma ilha dentro de si mesmo." Sentia o mar como um carcereiro, porém é nesse mar que se refugia. O mesmo mar que lhe traz a esperança de fuga, num navio de pedras preciosas, ele, que é o "rei poeta de um quimérico país", escolhe, de dentro dessa prisão, ver o "sol descer sobre o mar de metal".

Como *Os Cativos*, do poema lúgubre de Antero, que aspiram à liberdade e querem-na encontrar, através da essência dos símbolos das aves, dos ventos e dos astros, e estes respondem que nada há, a não ser "a Noite, a escuridão, o abismo, o nada!", parece que estes "olhos extasiados" nada mais almejam do que esse êxtase que o sol e o mar lhes proporcionam. Há aqui um "navio

todo oiro e rubis", mas muito mais vale o "mar de metal", com o seu peso, a sua estagnação, porque a liberdade só se encontra num "quimérico país".

Os "cativos" anterianos não têm "olhos extasiados", só "suspiram e choram silenciosos". Neste poema, os olhos cativos são extasiados pela atmosfera que vem do exterior, pela luz do "horizonte rutilante", onde passa "a brilhante caravela", apesar de se encontrarem na prisão triste, cavernosa. Estes cativos ainda "vêem descer o Sol sobre o mar de metal….". Há aqui o que se pode chamar de um "elogio da solidão", uma decantada melancolia, um entregar-se sem choro, como os seus cativos "antecessores". É pelo êxtase que permanecem prisioneiros. O poeta, torna-se encarcerado por uma dupla solidão: a da ilha e a da poesia

Atingir a Beleza, a essência das coisas, sempre foi e será a glória de todo o artista. Kandinsky, no seu ensaio *Do Espiritual na Arte*, diz que a nossa alma é um valioso vaso descoberto nas profundidades da terra. Um vaso onde alguma coisa se esconde e é preservada da influência exterior. De fato, permanece "um germe escondido de regeneração" (KANDINSKY, apud PITA, 1999, p.272). A ressonância interior ainda tem lugar e se expande e a vida dos objetos do mundo pode exprimir-se. De fato, o Simbolismo como estética, pode ser considerado como o início dessa "viragem espiritual", seguido de um longo período de materialismo. Pode ser definida a estética simbolista como "uma tentativa de penetrar para além da realidade num mundo de ideias, quer as ideias inerentes ao poeta, que englobam as suas emoções, quer as Ideias no sentido platônico, que constituem um mundo sobrenatural perfeito ao qual o homem aspira.(CHADWICK, 1971, p.17).

Em alguns poemas de Mesquita há uma concessão de transformar o "eu" e o "outro" em um "nós", como ocorre no poema "Eli! Eli!". A única forma de solidariedade que o "eu", isolado admite é no reconhecimento da universalidade da condição humana subjugada a uma entidade superior. "Vossos olhos paternos e divinos / Não vêem estes filhos pequeninos / Que se afligem, perdidos no deserto?"

3. As ruínas... a vitória da solidão

Construídas pelo dinamismo da memória, a ruína é a presentificação dos estados de alma, das percepções e sensações do poeta. Transpostas para a experiência estética, a ruína atinge "uma espécie de despojamento eterno, como se o passar do tempo a tivesse transformado numa forma de permanência, de imutabilidade. Ela não é mais a representação de um passado, mas passagem para a eternidade, para o incomensurável (PEREIRA, 2006, p.126).

As ruínas são sempre sinal de decadência e morte, mas contêm dentro de si as sementes de uma nova vida. Alain Fleischer, respondendo ao paradoxal conceito de que as ruínas são sempre belas, mesmo quando são o vestígio e o resíduo da fealdade, assim as define no seu artigo "As

ruínas do tempo": "As ruínas são sempre belas porque as imagens que elas nos dão a contemplar escapam à fixidez obrigatória dessas mesmas imagens: do lugar imóvel da sua contemplação, apercebemo-nos do lugar de onde elas vêm, simultaneamente, um mesmo lugar e outro lugar."(apud LISBOA, 2006, p.30). Roberto de Mesquita, para quem tudo e todos têm alma, inclusive as *Ruínas*, assim as vê, prostradas, mas cismadoras:

Como sois tristes, casas derrocadas,
Com vegetais daninhos por mobílias,
Esquecidas de todos, desoladas,
Sem o vivo bulício das famílias!

Enquanto os transeuntes vos encaram
Como coisas inertes e banais,
Com que amarga saudade vós cismais
Nos que em remotos dias nos amaram!

No vosso seio, 'squeletos carcomidos,
Como um velho doente e olvidado,
Geme asilada a alma do Passado,
Mas raros são os que ouvem seus gemidos.

A ruína remete ao império da imaginação, para a reconstituição de um esplendor vivido. As ruínas podem ser interpretadas como sinais do passado no presente. Num primeiro sentido, mais pessimista, ilustram transitoriedade e decrepitude. Não só representam o passado, mas ilustram antes um presente sem futuro. Num segundo sentido, mais otimista, as ruínas são realmente fragmentos e sinais de um passado talvez mais reconfortante por serem oposição ao presente e ao futuro. São o resto de um mundo que já foi e que já se foi. No soneto de Mesquita, o esplendor de seu mundo já ido era o da vida simples, familiar, "o bulício vivo das famílias", antigos moradores que as amaram. Alimentando as ruínas, a alma do Passado geme. O poeta capta esse gemido e a sua tristeza particular, que muito poucos por ela são tocados, que raras almas com ela se magoam.

As ruínas só se revelam e se guardam para quem as compreende, os que têm a "alma cativa" pelos mesmos grilhões. Para Mesquita, são templos vivos de almas solitárias e cativas, que apelam para um diálogo mudo e transcendental. Percebe-se que, em nenhum momento do poema, aparece o termo "ruína", tendo portanto o título a indicação sintética do tema e do assunto. No entanto, o que mais importa para o poeta não são as "casas derrocadas", mas a "tristeza" das casas, que mais do que supostamente poderiam "pensar", elas "cismam", com "amarga saudade" sobre o amor dos remotos dias. Mais do que saudades daqueles que as habitaram, geme a "alma do Passado", portanto, a falta dolorosa do amor que um dia receberam. Os transeuntes alheios, não percebem o seu sofrimento.

Dois estados de sentimentos são atribuídos às casas: a tristeza e a saudade, e o cismar, verbo que serve de ligação empática com o "eu" que não se expressa, como usualmente ocorre na poesia de Mesquita. Há uma transfiguração gradual das casas reais, à medida em que lhes são atribuídas

qualidades anímicas, desde o abrigar os “esqueletos carcomidos”, como “um velho doente olvidado” que geme. Talvez seja o Tempo, sempre tão premente no poema. “A alma do Passado” é o seu fundamento, que está asilada entre as ruínas em sofrimento. Primeiramente, o poeta tem como destinatário as “casas derrocadas”, para culminar no principal e verdadeiro interlocutor, “a alma do Passado”, com os seus gemidos inaudíveis para os demais.

Sendo uma expressão do confronto entre a intenção humana e a contingência, as ruínas são um sinal do conflito entre a natureza e o espírito. Nelas se plasma a vingança da primeira diante da violação que lhe infligira o segundo. Há aqui um ordenamento cósmico que a ruína parece repor, restabelecendo um equilíbrio nostálgico entre os elementos: a razão e a natureza acima do espírito e da cultura dos homens.

Walter Benjamin numa frase já célebre, diz que “as alegorias são, no reino dos pensamentos, o que as ruínas são no reino das coisas” (BENJAMIN, 2004,193). Uma imagem utilizada por Benjamin, sobre o anjo da História, constitui a representação figurativa dessa retórica dos escombros:

> Há um célebre quadro de Klee chamado *Angelus Novus*. Vê-se aí um anjo que tem o ar de qualquer coisa em que o seu olhar parece fixar-se. Os seus olhos estão esbugalhados, a sua boca aberta, as suas asas estendidas. Tal deverá ser o aspecto que apresenta o anjo da História. O seu rosto está virado para o passado. Aí, onde o nosso olhar nos parece repartir-se numa sucessão de acontecimentos, ele não vê senão um único que se oferece ao seu olhar: uma catástrofe sem modulação nem tréguas, amontoando os escombros e projetando-se eternamente diante dos seus pés. O Anjo desejaria debruçar-se sobre esse desastre, curar as feridas e ressuscitar os mortos. Mas uma tempestade elevou-se, vinda do Paraíso; prende as asas abertas do Anjo e ele não consegue libertá-las. Essa tempestade empurra-o para o futuro, para o qual o Anjo mantém as costas voltadas, enquanto os escombros, diante dele, sobem até ao céu. Nós damos o nome de Progresso a esta tempestade. (CANTINHO, 2002, p.53)

Qual o anjo da alegoria, Mesquita é preso, não somente pelo passado, mas pelos sons e imagens desse passado, ouvindo e vendo espectros cativos. O poema *Ruína*s é a matriz que vai se desenvolver na série de cinco sonetos, intitulada **Relicários**. Relicário significa caixa, cofre, lugar próprio para guardar relíquias. O poeta reveste os objetos, sobre os quais atua a força da natureza, de uma carga latente e emergente de simbolos, de uma energia sugestiva das mais fortes.

Em **Relicários** começa o que Vitorino Nemésio chamou de uma “arqueologida da saudade” (NEMÉSIO, 1997, p.138). Esses tanto podem conter a idéia de objetos santificados, guardados respeitosamente, quanto a da conservação de coisas preciosas e raras, de valor simbólico ou material, protegendo-os da corrupção e da sujidade. O culto das relíquias, sem dúvida uma das manifestações mais eloquentes da concepção do sagrado própria do homem medieval, implica a crença na virtude mágica destes despojos. Encontramo-nos diante do ato misterioso, da hierofania – por exemplo, a manifestação do sagrado num objeto qualquer, urna pedra ou uma árvore – : a

manifestação de algo “de ordem diferente” – de uma realidade que não pertence ao nosso mundo – em objetos que fazem parte integrante do nosso mundo “natural”, “profano”.

Eliade dá o nome de “hierofania” a "algo de sagrado se nos revela". (ELIADE, 1992, p.17). Nunca será demais insistir no paradoxo que constitui toda hierofania, até a mais elementar. Manifestando o sagrado, um objeto qualquer torna-se outra coisa e, contudo, continua a ser ele mesmo, porque continua a participar do meio cósmico envolvente. No primeiro soneto da série, um “fragmento doutro tempo” é retido e sentido pelo poeta, que, observando um salão de um “palácio antigo e imponente”, “solene estagnação de antiguidade”, sente o coração “exilado e oprimido”.

O passado é representante da antiguidade, da continuidade e do finalismo. Tudo isso está também contido no fragmento que é a ruína. Ela é um sinal de estabilidade, de obra acabada, que nos enche de confiança perante a incompreensão e a desordem do presente. O poeta é cúmplice dessa solene e estagnada hierofania, que se torna um traço de união entre dois momentos temporais. Por isso a ruína conforta e ajuda a ordenar e a tornar entendível esse passado. Através da visão, do olfato, a postura do poeta é a do exilado diante do tempo ido, sempre mais belo que o presente.

O cenário agora, no segundo soneto, é “a vasta igreja de um convento abandonado”, o velho templo tem um “ar meditativo”, mergulhado numa visão “extraterrestre”. Tudo em volta fala às almas, como “um salmo levantado / na solene mudez da vasta nave escura”. A alma do poeta respira as “lendas santas/ das monjas medievais. Como vivenciando uma experiência religiosa, o poeta é cúmplice dessa sacralidade. O espaço torna-se uma hierofania canalizada para a transcendência e, conseqüentemente, a experiência religiosa, “ungida dum silêncio ascético, sagrado,” transforma-se em resposta.

No terceiro soneto, o armário recende a “luxo morto”, restos esquecidos de festas de outrora, “mirrados de tristeza e de saudade”, cujo perfume toca a alma do poeta de ternura, pelas “elegâncias mortas” das “velhas festas”. O poeta, com a alma ouvindo ternamente as saudades ditas por esse “luxo morto”, tem aí mais uma 'experiência' de algo que se manifesta e ao mesmo tempo se oculta no mundo sensível. No quarto soneto, as verlainianas “festas galantes” são lembradas, “os saraus sepultos num saudoso outrora” são embalados por uma voz chorosa. “Eis a alma penada dum traído outrora/ suspirando errante no banal presente”. Essa busca reflete um clamor do homem por uma realidade (o sagrado) onde a vivência da falta se converta em totalidade, e assim um mundo que não tem sentido em si passa a transbordar de significados expressos nas atitudes, nos gestos e nos movimentos em nome do transcendente.

No quinto poema, a “alma do abolido” – o passado – “desperta” ao folhear um livro amarelado, “como um velho mosteiro bruno e frio”, escrita por um frade enclausurado. O abrir o livro permite o despertar desse espírito que se levanta ante o poeta, como visão ancestral e nostálgica. A imagem da “alma do abolido aí desperta” tem uma imensa carga semântica,

prendendo-se a uma ‘fenomenologia da saudade’ que em muitos poemas de Mesquita aprofundadamente se faz” (ROCHA, 1981, p.28). Essa “fala” do frade reflete um clamor do homem por uma realidade (o sagrado) onde a vivência da falta se converta em totalidade, e assim um mundo que não tem sentido em si passa a transbordar de significados expressos nas atitudes, nos gestos e nos movimentos em nome do transcendente.

Em “Relicários” encontramos a complexidade na apreensão da essência misteriosa do mundo real e a sua correspondência (baudelairiana) com o nosso “eu”, de tal maneira que, enquanto o artista, pela intuição metafísico-poética, realiza “por um longo, imenso e refletido desregramento de todos os sentidos”, tal como Rimbaud, conhece-se a si mesmo, assim também encontra o segredo íntimo das coisas, penetra nas estruturas ontológicas dos seres, perseguindo o sagrado e tornar-se um verdadeiro sábio – “le supreme savant” – o caminho indicado pelo Simbolismo.

No entanto, esse sábio alimenta-se de solidão e isolamento, no caso de Mesquita. Este é seu estado de alma constante, verdadeira motivação poética, o que põe na essencialidade de sua poesia uma intenção eminentemente gnoseológica, a de possuir e auscultar a realidade que é objecto da sua atuação. A poesia será a chave para abrir o cofre de todos os segredos da existência.

O sentimento da “solidão atlântica” faz de Roberto de Mesquita um poeta original. Na sua poesia o mar se impõe, até mesmo pela distância que sugere, pela sua percepçao sonora, o “canto que embala” – “mar largo”, “imenso lago” que “suspira um salmo embalador”. Esse sentimento revela-se nos poemas do entardecer, como a hora das “folhas mortas” na “tarde da combalida de chorar”, como em *Tarde Enferma* e “a messe marulhante” que reza, a “magia indizível do morrente”, como em *Tarde Místic*a. Mesmo sem se referir literalmente à ilha, em toda a sua poesia há todo o isolamento geográfico e psíquico que caracteriza o ilhéu. E se “a Esfinge do Mar é a Ilha”, nas palavras de V. Nemésio, temos na poesia de Mesquita a figura de uma Esfinge que se interroga… em toda a sua expressão. Nela são marcantes os sentimentos como o tédio, a solidão e a fuga para o “ideal de outros mundos”, a relação entre o “eu” e o mundo onde o sujeito com ele se funde ou se confunde e dissolve .

“A poesia revela este mundo e cria outro.(...)Oração, litania, epifania, presença...” Corroborando as palavras de Octavio Paz, temos em **Almas Cativas** o convite à viagem, o regresso à terra natal, o (des)encontro com o passado. Seus versos nos transportam a símbolos da dor, dos anseios do tempo vivido. O cativeiro dessas *almas* talvez seja a Palavra, que pode ou não libertar. Neste caso, a Palavra Poética prende não só a alma de tudo, a do poeta, a das coisas hierofânicas e também a alma do leitor, impondo-se como aquela que Mallarmé considerava a verdadeira leitura, como sendo “uma prática desesperada”, aquela que nos permitiria atingir os fenômenos do universo, que faria eclodir em nós a possibilidade de percepções e correspondências.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BENJAMIN,W. **Origem do drama trágico alemão**. trad. João Barrento. Lisboa, Assiro e Alvim, 2004

CANTINHO, Maria João. **O Anjo Melancólico. Ensaio sobre o conceito de alegoria na obra de Walter Benjamin.** Coimbra, Angelus Novus, 2002

CHADWICK, Charles. **O Simbolismo. A linguagem crítica**. Trad. Maria Leonor de Castro Telles.Lisboa, Lysia Editores, 1971

COELHO, Jacinto do Prado. "Pensamento e estesia em Roberto de Mesquita". In: **Problemática de História Literária**, Lisboa, Ática, 1961

ELIADE, Mircea. **O sagrado e o profano**. Trad. Rogério Fernandes. Martins Fontes. São Paulo, 1992

LISBOA, Eugénio. "A particular tristeza das ruínas". In: **Escrever a Ruína.** Coord. António Manuel Pereira e Paulo Alexandre Pereira. Universidade de Aveiro, 2006

LOPES, Óscar**. Entre Fialho e Nemésio.Estudos de Literatura Portuguesa Contemporânea** – *I.* Lisboa, IN/ CM, 1987

MESQUITA, Roberto de. **Almas Cativas e Poemas Dispersos**. Lisboa, Ed. Ática, 1989

NEMÉSIO, Vitorino. "O Poeta e o Isolamento: Roberto de Mesquita". In: **Conhecimento de Poesia**. Lisboa, IN/CM, 1997

PEREIRA, Maria Eugénia. "A ironia como culto à memória e a memória como representação da ruína em *Léah e outras histórias,* de J.Rodrigues Miguéis". In: **Escrever a Ruína**. Coord. de António Manuel Ferreira e Paulo Alexandre Pereira. Aveiro, Universidade de Aveiro, 2006

PITA, António Pedro. **A Experiência Estética como Experiência do Mundo**.Porto, Campo das Letras, 1999

ARTIGO 4

CONFIGURAÇÕES DO PRESENTE: AS ANTOLOGIAS DE POESIA E A CRÍTICA

Elisa Helena Tonon
Doutoranda - UFSC
CAPES

RESUMO:

Este trabalho apresenta uma leitura de cinco antologias dedicadas a reunir a poesia brasileira, publicadas após a segunda metade da década de 90. Sendo a antologia um objeto que reúne autores e textos, constituído através do corte e da montagem, do acúmulo e da exclusão, ela é necessariamente procedimento crítico. Pensada como operação de leitura, como arquivo, a antologia é um dispositivo que simultaneamente reúne e interpreta, institui e conserva, como propõe Jacques Derrida. Assim, considerando que o arquivo tanto registra quanto produz o evento, analiso a leitura que as antologias nos oferecem da poesia contemporânea, apontando recorrências, embates e questões que dizem respeito não só à crítica e à poesia, mas à reflexão sobre o contemporâneo de modo geral.

PALAVRAS-CHAVE: poesia brasileira; antologia; arquivo; crítica; contemporâneo

ABSTRACT:

This work presents a review of five anthologies, published after the second half of the nineties, that intent to gather the brazilian poetry. Being an anthology an object that gathers authors and texts, an object created through cutting and assembling, on accumulating and excluding, it is necessarily a reviewing precedure. Thought of as a literature operation, as a file, the anthology is a device that simultaneously unites and interprets, a device that settles and keeps, as proposed by Jacques Derrida. So, considering that the file constitutes at the same time it conservates, I analyse the literature that the anthologies bring to us from contemporary poetry, pointing recurrences, struggles and questions that have to do not only with poetry and reviews, but with reflecting about the contemporaneous as a whole.

KEYWORDS: brazilian poetry; anthology; archive; criticism; contemporary

O presente trabalho baseia-se na leitura de cinco antologias de poesia, publicadas entre os anos de 1997 e 2006 e dedicadas a reunir a produção poética mais recente. São elas: **Nothing the sun could not explain: 20 contemporary Brazilian poets** (1997), organizada por Régis Bonvicino, Nelson Ascher e Michael Palmer; **Esses poetas: uma antologia dos anos 90** (1998), organizada por Heloísa Buarque de Hollanda; **Outras praias: 13 poetas brasileiros emergentes / Other shores: 13 emerging Brazilian poets** (1998), organizada por Ricardo Corona; **Na virada do século: poesia de invenção no Brasil** (2002), organizada por Claudio Daniel e Frederico Barbosa; **Antologia Comentada da Poesia Brasileira no Século 21** (2006) organizada por Manuel da Costa Pinto.

Essa leitura parte do pressuposto de que a antologia é coleção, arquivamento, operação de corte e montagem e, por isso, é procedimento crítico por natureza. Nesse sentido, é importante observar os discursos que encontramos nessas reuniões. São prefácios e posfácios que, apesar de possuírem muitas diferenças entre si, revelam certas recorrências. Todas as antologias analisadas reconhecem a impossibilidade de se apontar movimentos ou tendências unívocas na poesia que reúnem, bem como todas afirmam-se como "recorte", como um retrato não totalitário (ou totalizante) da produção em questão. De uma maneira geral, os discursos acabam funcionando de modo muito semelhante e fica evidente que essas antologias são movidas pelo desejo de ler e de propor uma leitura afirmativa, positiva do presente, em oposição ao discurso nostálgico que proclama e lamenta o "fim" da (boa) poesia como uma característica deste nosso tempo.

Se observamos os termos *século*, *década*, *contemporâneos* e *emergentes* presentes nos títulos e subtítulos, salta à vista um sintoma da relação que essa literatura (também chamada de "literatura do presente") mantém com o tempo e a história. O aspecto imediato dessa relação, que arquiva a produção recente sem deixar o tempo agir com seu 'efeito depurador', evidencia a necessidade de legitimar tal produção, de validar trabalhos ainda em curso e talvez seja uma resposta sobre como os vínculos entre crítica, valor e julgamento vêm sendo entendidos desde os anos 90.

Os termos de referência temporal revelam a preocupação (ou o desejo) de *constituir uma época*, eles localizam o presente no curso da história (da poesia brasileira), constroem um lugar para esse presente, abrem um espaço na história para o agora que, com isso, torna-se tradição - *tradita*: traída/transmitida (AGAMBEN, 1999, p.82).

É o que vemos acontecer na reunião organizada por Manuel da Costa Pinto, *Antologia comentada da poesia brasileira no século 21* que, em 2006, se apresenta como um arquivo do século. Diferentemente das outras reuniões analisadas aqui, essa foi elaborada pela crítica e não por poetas e a peculiaridade deste volume está nos comentários muito breves que sucedem os poemas de cada autor, são uma mescla de análise dos poemas apresentados e da obra geral do poeta. Esses

comentários visam instruir o público leitor de poesia - que em 2006 já estava razoavelmente constituído através das antologias anteriores, das diversas revistas em circulação e das centenas de *blogs* e *sites* dedicados à poesia – e informar sobre o "que é o quê" (ou "quem é quem") na poesia "do século", estabelecendo com isso organização e hierarquia. O seu título sugere um jogo que bem poderia ser irônico ou satírico, dada a pretensão (pressa) de arquivar um século que ainda não completou sequer uma década[1].

O problema da imediaticidade que esta reunião traz a tona é discutido por Giorgio Agamben em **Ideia da prosa** (1999), no fragmento "Ideia da época" o filósofo nos diz que, com a catalogação e recenseamento de novos talentos que cada geração se apressa em fazer, perde-se o único "título de nobreza" que nossa época poderia ter, "*o de não querer já ser uma época histórica*":

> Conceitos como o de pós-moderno, de novo renascimento, de humanidade ultrametafísica, revelam o grão de progressismo escondido em todo o pensamento da decadência e no próprio niilismo: o que importa é, em todos os casos, não perder a nova época que já chegou ou chegará, ou, pelo menos, poderá chegar, e cujos sinais já podem ser decifrados à nossa volta. (AGAMBEN, 1999, p.82)

Essa pressa de pertencer à história é uma reação ao que comumente chamamos de pós-moderno (ou talvez, ao ainda moderno). O crítico espanhol Guillermo de Torre em ensaio sobre as antologias argentinas, datado de 1948, constatava a abundância dos florilégios ("No menos de una docena de antologías poéticas han aparecido – en la Argentina y en los demás países de América – durante los últimos meses" (TORRE, 1948, p.286)) e questionava o que determinaria esta "proliferação antológica". Seria ela uma resposta a necessidades dos leitores ou o produto de editoras e de antologistas que buscam conformar previamente o molde da posteridade? As duas alternativas lhe parecem corretas. De um lado, haveria um desejo de "síntese panorâmica" por parte do leitor apressado e de outro, como traço autêntico do tempo, haveria o

> afán criticista de efectuar desfiles, confrontaciones y sondeos en el seno de la propia época, sin paciencia ni gusto para aguardar los dictámenes del futuro, convencidos como estamos de que la discriminación ha de hacerse en lo vivo, valiente y arriesgadamente sobre el tambor de nuestros días. (TORRE, 1948, p.118)

Sob este prisma, somos conduzidos a pensar as antologias como sintoma do combate contra a dispersão e a fragmentação próprias da passagem do tempo, como um *arquivo* que reúne e interpreta, institui e conserva. E arquivo, conforme Jacques Derrida (2001, p.28-29), é lugar de memória, lugar material que permite a memorização, a repetição, a reprodução e a reimpressão.

[1] A possibilidade da ironia é colocada pelo antologista na apresentação do volume: "O título desta antologia pode parecer uma ironia. É e não é. Afinal, reunir a produção poética de um século que mal começou deveria ser tarefa fácil, principalmente se comparada ao trabalho de antologistas que lidam com grandes recortes de tempo [...]." PINTO, Manuel da Costa. *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21*. São Paulo: Publifolha, 2006. p.9.

É importante atentar para esse aspecto *repetitivo* (compulsivo) do "gesto antológico". Todos os organizadores das reuniões discutidas aqui já participaram da elaboração de outros compêndios[2], e ainda alguns atuaram como editores de revistas literárias – que não deixam de ser antologias também.

A insistência, o desejo movente que impulsiona essas publicações é o *pathos*, o *mal* de arquivo:

> estar *com mal de arquivo*, pode significar outra coisa que não sofrer de um mal, de uma perturbação ou disso que o nome "mal" poderia nomear. É arder de paixão. É não ter sossego, é incessantemente, interminavelmente procurar o arquivo onde ele se esconde. É correr atrás dele ali onde, mesmo se há bastante, alguma coisa nele se anarquiva. É dirigir-se a ele com um desejo compulsivo, repetitivo e nostálgico, um desejo irreprimível de retorno à origem, uma dor da pátria, uma saudade de casa, uma nostalgia do retorno ao lugar mais arcaico do começo absoluto. (DERRIDA, 2001, p.118)

Se a antologia hoje não serve para consagrar ou reunir tendências poéticas comuns entre poetas de uma geração, a função a que se destina é a de narrar essa época, de elaborar uma história. Ela é um dispositivo de leitura. Entretanto, a imagem que estas reuniões nos oferecem não é a imagem-movimento do cinema, é uma imagem imóvel. Ou ainda, de acordo com as idéias de Agamben em texto sobre o cinema de Guy Debord, estas imagens não são imóveis; assim como a pintura elas são apenas fotogramas de um filme que nos falta. E a tarefa que nos exigem é recolocá-las neste filme (1995, p.4). Pois apesar do quadro apaziguado e linear que narram, elas surgem de uma conjuntura repleta de tensões, são resultado de pontos de vista diferentes e revelam um contexto que exige questionamentos. Encontrar os fotogramas deste filme que falta é dar atenção à advertência de Walter Benjamin sobre o trato com o passado e "arrancar a tradição ao conformismo que quer apoderar-se dela" (1994, p.224), é, ao invés de construir um espaço 'nobre' para esta poesia, assumir que o seu único espaço habitável é o da falta, da insuficiência, do talvez, da possibilidade.

Pluralidade: o mito e sua interrupção

As antologias não contêm veredictos sobre a produção que reúnem, todas evitam qualquer assertiva totalizante. Entretanto, apesar da recusa veemente em proferir juízos, em declarar

[2] Heloísa Buarque de Hollanda, antes de **Esses poetas**, realizou duas outras antologias: **26 poetas hoje**, em 1976 e **Poesia jovem anos 70**, em 1982; Régis Bonvicino, além de **Nothing the sun** organizou a publicação de **Desencontrários** em 1995, e a reunião de poesia brasileira **Lies about the truth** para a *New american writing* em 2000; Claudio Daniel organizou em 2004 a antologia de poesia neobarroca **Jardim de camaleões**; Frederico Barbosa publica em 2000 **Cinco Séculos de Poesia - Antologia de Poemas Clássicos Brasileiros**; em Manuel da Costa Pinto, em 2004 publicou a reunião de verbetes **Literatura brasileira hoje** e em 2005 publicou *a An***tologia de crônicas: crônica brasileira contemporânea**; Ricardo Corona publica também em 1997 *Tiran***do de letra - poemas e desenhos infanto-juvenis** e **Sopa de letras - poemas e desenhos infantis**. Mas poderíamos incluir ainda como repetição a edição de revistas, impressas (como as de Corona e Bonvicino) ou virtuais, (como a *Zunái* de Claudio Daniel).

preferências, os juízos e as preferências estão ali, *comparecem* nas escolhas realizadas, no modo como a antologia é constituída.

O decoro e o bom senso que dão o tom nesses prefácios "impessoais" alimentam o senso comum e constroem a aparência de pacificação. Nesta operação, a idéia de pluralidade (e seus derivados: variedade, diversidade, heterogeneidade) recorrente no discurso das antologias, exerce um papel importante. O termo pode ser encontrado no texto de João Almino, em prefácio para **Nothing the sun could not explain**, "With the process of democratization, there has been a broadening of perspectives without any clear cartography. Accordingly, in this anthology, there is a *heterogeneous* expression both in form and content." (*apud* ASCHER, 2003, p.12); no prefácio escrito por Antonio Risério para **Outras praias**, "É que o fazer poético entre nós se apresenta, aqui e agora, como um campo cheio de matizes, de flores ostensivamente *variadas*." (*apud* CORONA, 1997, p.21); na introdução de Claudio Daniel para sua reunião, "Temos aqui uma *pluralidade* de linhas experimentais, firmadas no solo da agoridade, sem proclamar dogmas e heresias, sem convocar inquisições e cruzadas para a reconquista do Santo Sepulcro." (2002, p.27); no prólogo de Heloísa Buarque, "À distância, a produção poética contemporânea se mostra como uma confluência de linguagens, um emaranhado de formas e temáticas sem estilos ou referências definidas. Nesse conjunto, salta aos olhos uma surpreendente *pluralidade* de vozes, o primeiro diferencial significativo dessa poesia." (1998, p.11); já no sucinto texto introdutório da **Antologia comentada** essa noção pode ser depreendida na aposta que se faz pela quantidade:

> é possível supor que, pelo volume de poemas aqui presentes (em número muito superior ao de publicações similares), esta *Antologia comentada da poesia brasileira do século 21* seja uma referência para quem queira ter uma visão do conjunto das vertentes e dos autores que, com uma obra já consolidada, revelam sua permanência, ou daqueles que representam novas dicções, apontando para tendências do presente e de um futuro imediato. (PINTO, 2006, p.10)

Essa conjuntura "plural" (tipicamente pós-moderna?) tem sido compreendida de duas formas diferentes, uma positiva e outra negativa. Na prática as duas posturas são equivalentes, como nos mostra Célia Pedrosa (2008) em artigo sobre a poesia contemporânea, pois conduzem a um resultado estéril e improdutivo: ambas fazem perpetuar o senso-comum.

São, na verdade, duas formas de compreender e de se relacionar com a "crise" instaurada no campo das artes (e na vida das sociedades) desde a modernidade. Uma combate a crise, como se ela tivesse sido superada, propondo que finalmente alcançamos uma espécie de democracia no campo das artes (o que deve ser comemorado); enquanto a outra entende a crise como um problema, um entrave ou um obstáculo que venceu a poesia, fazendo com que ela chegasse a seu fim (o que só pode ser lamentado).

Entretanto, Pedrosa chama atenção para o fato de que ambas as perspectivas compreendem a crise como um elemento *externo* à literatura. No caso das antologias, elas são alimentadas pelo desejo de confirmar e propor aquela primeira postura, festiva. E seus discursos empregam a categoria da "pluralidade" como indício da superação da crise – um embate encerrado (ou em vias de encerrar-se) e que não chega a tocar a "forma" antologia.

Marcos Siscar, em ensaio também reunido no livro **Subjetividades em devir** (2008), discute o problema da *crise* na poesia através de Mallarmé e mostra que a forma é o local em que se desenrola a discussão da crise (para a poesia, especialmente a forma verso e suas variações):

> Se a experiência moderna da forma costuma ser entendida como *singular* (elaborada segundo um trabalho de harmonização entre a circunstância e a matéria, entre o sentido e a realização), a partir de uma leitura de Mallarmé, talvez pudéssemos pensar a forma não como uma singularidade, mas como resultado de uma experiência da crise que complica consideravelmente a totalidade desse singular. Tomado deste modo, o estilo de rascunho, o inacabamento, a fragmentação, por exemplo, não designaria a construção de uma unidade formal que expressa a finitude absoluta, mas antes o resultado poético da dificuldade de estabelecer ou de dar acabamento a uma forma. A diferença é sutil, mas é fundamental para se entender o estatuto da significação da modernidade: o inacabamento poético não seria uma forma coerente com o inacabamento da experiência, mas a manifestação da *dificuldade da forma*, ou seja, da dificuldade de se pensar o inacabamento *como tal*. A forma não é uma experiência da *identidade*, mas da *crise*. (SISCAR, 2008, p.216-217)

Entretanto, as duas versões frequentes para a crise contemporânea só expõem o desejo de pertencer à história, de constituir (inserir-se em) uma tradição. Elas são um desejo de mito, de retorno ao mito, para pensarmos, a partir daqui, com Jean-Luc Nancy (2001). Isso se evidencia nos discursos, mas também na forma empregada pelas antologias contemporâneas; uma forma já dada, séria, sisuda, consagratória, que não se explora, não se ironiza, enfim, um molde pronto que os compiladores não problematizam.

A pluralidade surge, então, como o conceito capaz de ler e de reunir a produção contemporânea, capaz de materializar o desejo de conjunto, de comunidade - de mito (desejo de fundação e de origem, mas também de ficção e de comunhão). Na sua repetição, estes termos vão constituindo uma narrativa possível para o tempo da impossibilidade das vanguardas. Entretanto, a lógica da pluralidade e da liberdade, não representa um novo estágio (superior ou mais maduro) que teríamos alcançado no campo das artes. Ele seria justamente a consolidação do impulso bélico e hegemônico da vanguarda, que sufoca e inviabiliza outras leituras.

Walter Benjamin, no texto "O colecionador" de suas **Passagens** (2006), associa a atitude acumulativa (própria da coleção) à morte: "A necessidade de acumular é dos sinais precursores da morte, tanto nos indivíduos quanto nas sociedades. Ela surge em seu estado agudo nos períodos pré-paralíticos" (BENJAMIN, 2006, p.242). Então, devemos perguntar, a insistência na elaboração de antologias seria um indício de paralisia ou morte. Mas morte de quê? Da poesia? E não são as antologias justamente o oposto, o índice da vitalidade da produção poética?

Aqui talvez seja preciso relembrar que ao tratarmos das antologias de poesia, estamos tratando dos modos de leitura e organização da poesia. O que nos leva a entender que o que está de fato ameaçado (ou extinto) é a possibilidade (ou pertinência) de certos paradigmas de leitura - como dizia Marcos Siscar (2005) em seu texto sobre a cisma, quando relembrava o ensaio de Haroldo de Campos sobre a poesia pós-utópica. A insistência na elaboração de compêndios (similares entre si e dedicados a um recorte temporal quase idêntico) pode ser indício do quê? Da tentativa de resgatar ou de fazer valer ainda critérios como o do exemplar, do belo? Da tentativa de firmar coletividades? De se reconhecer (eu, poeta) no outro, no grupo?

O discurso mítico, por sua vez, é totalitário (hegemônico) porque seu conteúdo é a comunhão, ele é a instância passível de constituir o conjunto chamado de "poesia brasileira contemporânea". Este discurso *re-une*, constrói a possibilidade de conjunto e de uma comunidade ao mesmo tempo em que continua e transmite uma tradição - a ser continuada e transmitida, sucessivamente. O mito, deste modo, torna-se um dispositivo que apenas garante a perpetuação de valores estabelecidos. É por isso que Nancy (2001) enfatiza a necessidade de se interromper o mito como modo de criar ou reencontrar sua potência *crítica*.

Nancy adverte que é "a ausência de mito o que constitui a condição comum do homem atual" (2001, p.112) e o mito (enquanto inauguração e fundação) não passa de ficção e invenção. E a ausência do mito (condição comum do homem atual) é o que desfaz a comunidade. No entanto, a ausência de comunidade não é a sua dissolução, mas sua única possibilidade. Porque justamente a ausência é que pode impedir a fusão comunitária, geradora do "indivíduo coletivo" (ainda que "plural"), fusão que estanca a paixão (desejo). A ausência de comunidade representa a comunidade mesma enquanto não se realiza, não engendra um novo indivíduo nem dá a ver alguma obra, porém a paixão da comunidade se propaga, vai ao limite:

> No es, por tanto, una ausencia, es un movimiento, es el desobramiento en su singular "actividad", es una propagación: es la propagación, incluso el contagio, o aun la comunicación de la comunidad misma, que se propaga o que comunica su contagio por su *interrupción* misma. (*Idem*, p.113)

Mesmo sem propor juízos claros, classificações ou hierarquias para a poesia do presente, o discurso das antologias, a forma e a insistência na prática antológica demonstram um desejo de retorno ao mito, desejo de compartilhar uma narrativa, uma origem e um destino *comum*.

Porém, se o caráter essencial do mito é justamente a abolição da distância entre *coisa a transmitir* e *ato de transmissão* e, por isso, está destituído de qualquer valor transcendental, o que ele nos propõe é a identificação entre teoria e poesia, entre crítica e ficção que passam, então, a ser concebidas como práticas da palavra – e por isso formas críticas mas, principalmente, *formas criadoras*.

A noção de pluralidade como modo de ler esta poesia do presente, é por si só, indeterminada. Ela contém uma potência, que é de ser levada ao limite e evitar antigas leituras classificatórias, genealógicas ou hierarquizantes. Essa seria uma mudança sutil[3], mas fundamental. Entretanto, da maneira como é empregado nas antologias esse conceito não consegue escapar ao risco da indeterminação a-crítica, de modo que acaba por configurar um discurso muito semelhante ao do liberalismo político. Neste caso, a pluralidade acaba servindo como neutralizadora de tensões e embates.

Enquanto modo de indeterminação, de indiferença entre os trabalhos poéticos realizados, a pluralidade é o mote que camufla o desejo (potência) e deixa ver apenas um desejo de época, no qual a história e o mito se sobrepõem e se solidificam como únicas versões possíveis. Mas essa espécie de desejo que resta é, por fim, desejo de poder. A poesia se transforma, nesse recenseamento, em patrimônio, em valor, em "bem cultural". Ainda se busca conservar, nela e com ela, uma experiência exemplar (da literatura ou da cultura). Aqui a poesia não é acontecimento, processo (impossível), pois a forma das antologias é estável, se pretende duradoura, reunião de um rico legado ao futuro. Com isso a potência dos trabalhos reunidos é estancada, paralisada, pois eles dão a ver uma versão acabada, ingênua e homogênea sobre a poesia que reúnem, já que as especificidades das escolhas não são colocadas em questão.

O discurso mítico, enquanto "saber" sobre a cultura, não passa de um "culturalismo moderno", como descreveu Nietzsche: uma cultura sem vida, irreal, pois está cerceada pelo sentido do "cultural" (NIETZSCHE, 2006, p.53). O que tem consequências diretas sobre os homens, pois cria uma personalidade débil, que nasce do hábito de não levar a sério as coisas – coisas que o filósofo chama de "reais". A essa personalidade, o real e o existente causam apenas uma impressão efêmera:

> Se acaba por adoptar una posición de lo más negligente y comoda ante lo exterior y, en consecuencia, se ensancha aquel peligroso abismo entre contenido y forma, hasta el punto de tornarse insensible ante la barbarie. Eso ocurre cuando la memoria se ve continuamente estimulada por lo nuevo y es alimentada por una corriente de cosas que reclaman ser conocidas para poder ser cuidadosamente encajadas.(NIETZSCHE, 2006. p.56)

Esse encaixe é justamente a pacificação e a paralisia de uma "história exemplar", ou de um florilégio que serve apenas como motivo de culto, como conjunto de dados a ser preservado e admirado. Ao contrário disso, o mito interrompido pode ser a aposta na flor efêmera, na flor que

[3] Agamben, na seção "Auréolas" do livro **A comunidade que vem**, apresenta uma reflexão sobre a diferença sutil (um *plus*, um *a mais*, um suplemento) que haveria entre este nosso mundo e o mundo absoluto ou perfeito: "entre o nirvana e o mundo não existe a mais pequena diferença. Novo é, pelo contrário, o pequeno deslocamento que a história introduz no mundo messiânico. No entanto, precisamente este pequeno deslocamento, este 'tudo será como é agora, só que um pouco diferente', é difícil de explicar. [...] O pequeno deslocamento não diz respeito ao estado das coisas, mas ao seu sentido e aos seus limites. Não tem lugar nas coisas, mas na sua periferia, no espaço entre as coisas e elas próprias." AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Trad.: António Guerreiro. Editorial Presença, Lisboa, 1993, p.45.

murcha, ruína, aporia, defasagem, movimentação e abertura a outras concepções de tempo, de arquivo, de crítica e de mito mesmo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. **A comunidade que vem**. Trad.: António Guerreiro. Editorial Presença, Lisboa, 1993.

_____. "O cinema de Guy Debord" em tradução de Antonio Carlos Santos. Texto originalmente apresentado em conferência em Genève. 1995. p.4.

_____. **Ideia da prosa**. Trad.: João Barrento. Lisboa, Edições Cotovia, 1999.

_____. "Programa para uma revista". In: **Infância e história**. Trad.: Henrique Burigo. Belo Horizonte, Editora UFMG, 2005. p.162.

ASCHER, Nelson; BONVICINO, Regis; PALMER, Michel (Orgs.). **Nothing the sun could not explain**. Los Angeles, Green Intereger/ El-e-phant 3, 2003 [2ª ed. – 1ª ed. 1997].

BARBOSA, Frederico; DANIEL, Cláudio. (Orgs.) **Na virada do século: poesia de invenção no Brasil**. São Paulo: Landy Editora, 2002.

BENJAMIN, Walter. **Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura**. Trad.: Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasisilense, 1994.

_____. "O colecionador" in **Passagens**. (Org.: Wille Bolle) São Paulo: IMESP, 2006.

CORONA, Ricardo. (Org.) *Ou***tras praias: 13 poetas brasileiros emergentes. Other shores: 13 emerging brazilian poets**. Curitiba: Lei municipal de incentivo à cultura/ FCC – Iluminuras, 1997.

DERRIDA, Jacques. **Mal de arquivo: uma impressão freudiana**. Trad.: Claudia de Moraes Rego. Rio de Janeiro: Relume Dumará, 2001.

HOLLANDA, Heloísa Buarque de. **Esses poetas: uma antologia dos anos 90**. Rio de Janeiro: Aeroplano Editora, 1998.

NANCY, Jean-Luc. **La comunidad desobrada**. Trad.: Pablo Perera. Madrid, Arena Libros, 2001.

NIETZSCHE, Friedrich. **Segunda consideración intempestiva**. Trad.: Joaquín Etorena. Buenos Aires, Libros del Zorzal, 2006.

PEDROSA, Célia (Orgs.). **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008.

PINTO, Manuel da Costa. **Antologia comentada da poesia brasileira do século 21**. São Paulo: Publifolha, 2006.

SISCAR, Marcos. "A cisma da poesia brasileira". In: **Sibila – Revista de poesia e cultura**, ano 5, nº 8-9, dezembro 2005, Ateliê Editorial.

_____. "Poetas à beira de uma crise de versos". In: ALVES, Ida; PEDROSA, Célia (Orgs.). **Subjetividades em devir: estudos de poesia moderna e contemporânea**. Rio de Janeiro, 7Letras, 2008. p.216-217.

TORRE, Guillermo de. "El pleito de las antologías", en **Tríptico del sacrificio. Unamuno. García Lorca. Machado**. Buenos Aires. Losada. 1948.

ARTIGO 5

ET EU TU: A BUSCA DO OUTRO NA POÉTICA DE ARNALDO ANTUNES[1]

Márcia Plana Souza Lopes
Mestre - PUC/SP

RESUMO:

Este artigo pretende mostrar como a poesia de Arnaldo Antunes apropria-se de outras linguagens - (fotografia, desenho, música) além da escrita - para confeccionar o cerne da produção poética. Nesse sentido, selecionamos a capa do livro "ET, Eu, Tu" publicada em 2003, para a análise da arquitetura poética, que está cotidianamente à busca do outro.

Palavras chaves: Literatura Brasileira, Arnaldo Antunes, Poesia, Processo midiático e hibridização.

ABSTRACT:

This article pretends to show as the poetry of Arnaldo Antunes appropriator-se of other languages – (photography, design, and music) besides writing – to make the poetic production. Hurt about, we select the book's cover "ET, Eu, Tu" (2003), to analyze of the poetic architecture, that is today in search of other.

Keywords: Brazilian Literature, Arnaldo Antunes, Poetry, Multimedia Process, Hybridization.

[1] Este artigo é parte do quarto capítulo da dissertação de Mestrado *Palavra, Voz e Imagem: A Poética de Arnaldo Antunes* pela PUC/SP em 2007.

A literatura é um vasto campo do conhecimento e atende à própria formação humana e histórica. Julio César Mendonça (2002, p. 10) extrai da literatura a poesia e afirma que não é "uma arte presa ao papel ou a qualquer outra forma de registro em suporte bi (ou tri) dimensional fixo". A estrutura do texto poético é abrangente, não exclui nenhuma forma de linguagem ou área do conhecimento.

As poesias, produzidas pelos poetas contemporâneos, sugerem a presença da palavra, da fotografia, do desenho, da música, do vídeo, do cinema. Essas linguagens se entrecruzam, construindo manifestações da chamada arte contemporânea. É nesta perspectiva, que encontramos a poesia de Arnaldo Antunes, uma poética que se justapõe numa prática simultânea e distinta entre ler, ouvir, ver e sentir, numa relação verbivocovisual e háptica.

Estas diversas linguagens, na poesia arnaldiana, fundem-se pela hibridização[2], fazendo surgir uma nova modalidade de poesia, questionando a insuficiência do "eu" poético na literatura, deste "eu" que está à procura de outros corpos para torna-se inteiro. Não podemos esquecer que a arte vive o processo da indústria multimidiática, e a poesia sofre também essa interferência. A palavra não deve ser apenas decodificada ou estudada em termos gramaticais e linguísticos, mas toma corpo, é "coisa" materializada na própria poesia. Assim, a poesia rompe com o olhar cristalizado e estereotipado da linguagem referencial. Haroldo de Campos reflete sobre isso, ao dizer:

> O estudo da poesia radicava no estudo da linguagem, e o critério distintivo entre a linguagem enquanto transmissora de um "significado prosaico" (em *função referencial*, diríamos hoje) e a linguagem reconhecível como poesia (em *função poética*) repousava numa diferença de forma: o caráter "plástico", manifesto por uma "seqüência regular flexível", seria o próprio poético. (CAMPOS, 1977, p. 32)

A linguagem referencial, por vezes implica uma relação de alienação, dado a possibilidade de ser usada na manipulação da sociedade. A poesia, diferentemente, desarticula a convenção estrutural da linguagem manipuladora, transformando-se em linguagem de trapaça. A palavra toma corpo como coisa plástica no interior da língua, resultando em antipoesia: o próprio ser poético. Dessa forma, a literatura busca uma nova visão de mundo, que não é mera discussão de formas, mas é linguagem de mudança, que traz vida às "coisas", aproximando o corpo do leitor do real. Segundo Barthes, "Que o real não seja representável – mas somente demonstrável" (1978, p. 22).

A poesia arnaldiana não é o reflexo do discurso articulatório, nem mera expressão de sentimentalismo ou resultado do capitalismo, mas apropriação da palavra a qual transita entre as múltiplas linguagens artísticas, numa relação entre o movimento da dança e a imagem fotográfica; entre o papel e as instalações de arquitetura; entre a música e o silêncio.

---

[2] Por hibridização, Canclini (2006, p. 19) esclarece que são "processos socioculturais nos quais estruturas ou práticas discretas, que existiam de forma separada, se combinam para gerar novas estruturas, objetos e práticas".

Iniciamos a discussão temática olhando a capa do livro de Arnaldo Antunes, intitulado por **ET, Eu, Tu** (2003) publicado pela Cosac & Naify em parceria com Marcia Xavier.

Poema-capa: “ET Eu Tu” (2003)

O tema, nesta estrutura poética, se inter-relaciona e é discutido por muitos teóricos, como Octavio Paz (2005, p. 120), que comenta a relação entre “eu” e “tu”. Para ele, tais pronomes apresentam-se como linguagem em sua unidade contraditória: “o eu não sou tu e o tu és meu eu. (...) Realidade sem rosto e que está aí, diante de nós, não como um muro: como um espaço vazio”.

É nessa perspectiva que a crença da criação na gramática poética arnaldiana se expressa desde a capa aos poemas e vai ao encontro de outra obra, como se buscasse o outro em outra obra e, mais especificamente, em sua obra: **Outro**.

> Resultado do projeto Malabares, de Maria Ângela Biscaia, inspirados em jogos de signos e sentidos, *Outro* reúne trabalhos visuais da artista e um conjunto de poemas de Arnaldo Antunes e Josely Vianna Baptista, propondo, a partir de sua estrutura aberta e serial, imitações cruzadas das imagens e palavras. [3]

O trabalho do poeta é consciente e sua obra é inesgotável e aberta. Em seus livros, as páginas não obedecem a uma sequência fixa, nem cumprem nenhuma regra cartesiana. Suas leis são próprias, estabelecem diversas possibilidades de leitura, desde que o leitor se disponha a utilizar simultaneamente as obras e/ou os poemas, dinamizando e multiplicando a essência poética.

Uma qualidade de sua poética é estar sempre em movimento, oferecendo manifestações plásticas, musicais e imagéticas. O encontro artístico em seus projetos traz aos olhos do leitor a

[3] Trecho da sobrecapa da obra *Outro*, de Antunes, que esclarece a organização do projeto.

mobilidade, fazendo lembrar o pensamento de Umberto Eco: “uma capacidade de produzir-se caleidescopicamente aos olhos do fruidor como eternamente novos” (ECO, 1991, p. 51).

A leitura dos livros de Antunes pode se iniciar em qualquer lugar ou momento, pois o objeto é dinâmico. “Você pode tomar o texto não importa por qual parte, pular para o meio dele, voltar (...) você tem sobre ele um direito de manipulação” (ZUMTHOR, 2005, p. 109). Todavia, as imagens interpenetram a poética arnaldiana, corporificando o “eu” em busca do “tu”. Nos recursos da modernidade, os signos se hibridizam, operando imagens, figuras, grafias, palavras, textos, sons, fotografias, vídeos e outros elementos do campo tecnológico.

A hibridização instaura a poeticidade entre as palavras e as imagens dessas duas obras arnaldianas, **Outro** e **ET Eu Tu**, desmistificando o “eu” referencial e a fotografia documental, alicerçando o corpo poético da poética de Arnaldo Antunes. Como confere Lúcia Santaella: “A mistura crescente entre o vivo e o não-vivo, o natural e o artificial, permitida pelas tecnologias, atinge hoje um tal limiar de ruptura que faz explodir a própria ontologia do vivo” (SANTAELLA, 2004, p. 31).

Essas duas obras tematizam o corpo humano, seja na pintura em **Outro**, seja na fotografia em **ET Eu Tu**. Tratam das imagens que buscam o “tu” nas palavras e vice-versa, formando o corpo poético que se sintoniza com o conceito de outridade. Nesse sentido, poderíamos perguntar: As obras referem-se a um livro ou a um álbum de fotografia? Mario Praz (1986), por sua vez, transcreve um parecer, que não responde à questão, mas conduz à reflexão:

> Tudo isso parece confirmar a pertinência de uma observação de Wellek e Warren em *Teoria da Literatura*, de que “as várias artes – as artes plásticas, a literatura, a música – têm cada qual sua evolução individual, de ritmo diferente e diferente estruturação interna dos elementos. (...) Devemos conceber a soma total das atividades culturais do Homem como uma sistema integral de séries que se desenvolvem por si, cada uma delas contanto seu próprio conjunto de normas, as quais não são necessariamente idênticas. (PRAZ, 1986, p. 17)

A reflexão da interpenetração dos códigos compõe o corpo poético de Arnaldo Antunes, que se faz necessária ao transitar de uma linguagem a outra ou do penetrar uma linguagem na outra. Em **ET Eu Tu**, busca-se a integração do “eu” que está à procura da outridade.

O título **ET Eu Tu** apresenta-se por um provável perfil de um rosto e um vazio. Tanto um como o outro está cortado ao meio. A fragmentação ainda permanece na parte inferior da página, marcada por um quarto da sombra do rosto. Essas imagens apropriam-se de aspectos ocultos e/ou inconscientes de si mesma. Há uma faixa na cor alumínio, espelhada na parte superior da página, como um espelho.

Octávio Paz diria “é o espelho do homem cerceado em sua faculdade poetizante” (PAZ, 2005, p. 108). Nesse espaço, a palavra “ET” é acolhida. “ET” significa a abreviação do substantivo “extraterrestre” ou o dêitico aditivo em latim “et” [4], propondo um diálogo entre os interlocutores “eu” e “tu”.

A conversão do “eu” em “tu” apresenta-se em “et”, elemento desconhecido, que emerge como fragmento de percepção: no uno o outro. Pelo trabalho quase de engenharia da linguagem, dá a presença aos outros, como nas iniciais “e” de “eu” e “t” de “tu”. Faz assim coexistir um ser desconhecido à “conjunção instantânea do “eu’ e do “tu”, Poema: busca do tu”, como diz Octávio Paz (2005, p.121), em **Signos em Rotação**.

Sugere Antunes, graficamente um “eu”, que penetra no espaço do outro, no desconhecido. Sua poesia busca a entrada no mundo do outro, que é o próprio ser sem máscara, estranho, que por diversas vezes não se conhece. Por isso, a poesia opta por buscar respostas para desvendar o enigma do “eu” em si mesmo. O outro é uma espécie de parâmetro, projeção de “nós” mesmos. No espelho, vemos-nos sempre no outro, uma imagem espetacular, reflexos do “eu” que só se conhece nos reflexos, não somos “nós”. A toda hora se está à procura do ser, um ser desconhecido, sugerindo que o outro seja o encerramento do “eu” em “nós”.

A interação de diferentes áreas de conhecimento, nesse projeto gráfico realizado com poemas de Arnaldo Antunes e fotos-montagem da artista plástica Márcia Xavier, provocou o rompimento com a tradição literária, mas inscreve uma poesia que ressalta a outridade, isto é, o “eu” que procura encontrar o outro. Segundo Octávio Paz: “Descobrir a imagem do mundo no que emerge como fragmento ou dispersão, perceber no uno o outro, será devolver à linguagem sua virtude metafórica: dar presença aos outros. A poesia: procura dos outros, descoberta da outridade” (PAZ, 2005, p. 102).

O poema, “um corpo dividido ao meio ou: dois corpos” (2001) de Antunes, apresenta claramente a proposta da outridade, em que um parece se completar no outro para tornar-se um único corpo.

um corpo dividido ao meio ou: dois corpos
ou: um corpo dividido ao meio: ou dois corpos ou:
um corpo em duas metades ou: dois
ou: um corpo com sentidos e meios ou: no espelho
um
outro
camadas
lâminas metálicas
escamas
inteiro

[4] Tanto em latim como em francês, “et” significa a conjunção aditiva “e” do português.

Na capa de **ET Eu Tu**, a palavra “Eu” está rente aos olhos que não se mostram. Os olhos parecem vendados como se escondesse sua alteridade. É o olhar do leitor que se depara com o espelho e encontra-se com seus próprios olhos, numa leitura performática. Já o sombreamento enegrecido, abaixo dos olhos, reforça a imagem obscura do rosto mascarado. Esconde o olhar, que é incapaz de enxergar o “Eu”, diante do nariz, sinal de vida tradicional simulada no ato de respirar, sugerindo, no entanto, a necessidade das relações multimidiáticas, posta na palavra “Tu” sobre a boca, como se a fala viesse do interior do corpo deste poema-livro.

Antunes utiliza fragmentos como fotos, imagens, palavras, que são os novos paradigmas criados pela modernidade industrial, e que deslocam o centro do mundo e o ritmo cíclico da vida humana. Assim, o poeta apropria-se desses recursos para configurar a sua arte poética. Octávio Paz esclarece ainda:

> Mudou a imagem do universo e mudou a idéia que o homem fazia de si mesmo: não obstante, os mundos não deixaram de ser o mundo nem o homem os homens. Tudo era um todo. Agora o espaço se desagrega e se expande; o tempo se torna descontinuo; e o mundo, o todo, se desfaz em pedaços. (PAZ, 2005, 0. 101)

Esse é o tempo que o poeta tem para compor sua arte. Tempo em que o “eu” está desagregado. Tempo que reúne a fragmentação dos elementos verbivocovisuais e háptico e faz dessa fragmentação sua poesia. Nesse sentido, a poesia arnaldiana não se perde enquanto poética antilírica, porque vê as coisas exatamente como são.

Essa dispersão ou desagregação só tem sentido quando vinculada à pragmática das interartes num processo antipoético do gênero literário, isto é, à hibridização, quando o ser busca a outridade. A dispersão das imagens é partícula à procura do “tu” poético. Segundo Octávio Paz:

> Em um universo que se desfia e se separa de si, totalidade que deixou de ser pensável exceto como ausência ou como coleção de fragmentos heterogêneos, o eu também se desagrega. Não que tenha perdido a realidade ou que o consideremos como uma ilusão. Ao contrário, sua própria dispersão multiplica-o e fortalece-o. Perdeu a coesão e deixou de ter um centro, mas cada partícula se concebe como um eu único, mais fechado e obstinado em si mesmo que o antigo eu. A dispersão não é pluralidade, mas repetição: sempre o mesmo eu que combate cegamente a um outro eu cego. (PAZ, 2005, p. 102)

É o próprio Antunes quem lembra que “dois ou mais corpos no mesmo espaço se multiplicam, mas não se somam se não somem” (1997, p. 86 e 87). Dessa forma, não é somar a fragmentação, mas multiplicar os elementos fragmentados para fortalecê-los. É assim que o poeta parece desejar juntar os cacos espedaçados da dispersão do todo. Torna-se um desafio poetizar nessa sociedade fragmentária, em que o eu poético também se desagrega, gerando partículas que precisam buscar o diálogo entre si, a fim de encontrar o “eu” em “tu”, não o inteiro, porque o poema não está acabado. Pode acolher, também, outro “eu”, mesmo que seja com a atitude do leitor.

Os poemas que compõem os livros de Antunes são independentes, não há um poema central. Cada texto em si concebe sua poeticidade, multiplicando o valor da obra. Não é o poema que compõe sua poesia, mas é o conjunto de seu projeto poético. Sua poesia não perde a coesão de obra inteira, embora não apresente começo, meio e fim como as obras convencionais.

Trata-se de uma obra aparentemente fechada, mas é aberta tanto que em grande parte de seus livros as páginas não são numeradas e nem constituem uma sequência que deva ser seguida no ato da leitura. Assim, o leitor pode manejá-lo como bem o entender. A poética da obra aberta tende, como diz Umberto Eco, como "centro ativo de uma rede de relações inesgotáveis, entre as quais ele instaura sua própria forma, sem ser determinado por uma *necessidade* que lhe prescreva os modos definitivos de organização da obra fruída" (ECO, 1991, p. 41).

Voltando à questão do "eu", vale a pena acrescentar o trecho que Octávio Paz reflete sobre esse "eu" ameaçador da linguagem. Tanto como diálogo que se fundamenta na pluralidade, isto é, no discurso consigo mesmo ao falar com o outro quanto como monólogo que busca uma identidade inserida na escuta desse "eu" que diz a "tu", anunciando à poética, a outridade.[5]

> O crescimento do eu ameaça a linguagem em sua dupla função: como diálogo e como monólogo. O primeiro se fundamenta na pluralidade; o segundo, na identidade. A contradição do diálogo consiste em que cada um fala consigo mesmo ao falar com os outros; a do monólogo em que nunca sou eu, mas outro, o que escuta o que digo a mim mesmo. A poesia sempre foi uma tentativa de resolver esta discórdia através de uma conversão dos termos: o eu do diálogo no tu do monólogo. A poesia não diz: eu sou tu; diz meu eu és tu. A imagem poética da *outridade*. O fenômeno moderno da incomunicação não depende tanto da pluralidade de sujeitos quanto do desaparecimento do tu como elemento constitutivo da consciência. (PAZ, 2005, p. 102)

A dispersão dos textos fragmentados não sugere a pluralidade do "eu", mas resulta a perda da comunidade, numa série de discursos aleatórios da linguagem referencial, que não trazem o universo da linguagem. No entanto, o "eu" poético do título da obra não remete à função referencial. O "eu" está no interior do poema, é a relação do movimento da imagem com a palavra no espaço da página. Liberta o verso, sem abandoná-lo ou medi-lo tipograficamente.

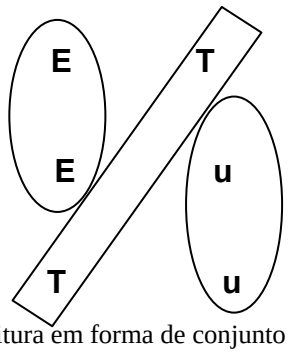
Nesse sentido, o encontro do "Eu" no diálogo com o "Tu" transfigura a poética de Antunes. O poema que compõe esta capa dispõe o verso de forma vertical, interagindo os códigos da imagem fotográfica e da arte gráfica, estabelecendo uma poética cinematográfica, que aproxima à poesia das artes plásticas, proporcionando uma leitura que causa estranheza, dada a relação do corpo poético:

[5] A outridade é, segundo Octavio Paz (2005, p. 107), "a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro ser está em outra parte".

Poema-capa: ET Eu Tu (2003)

Observamos que não há pontuação no poema-capa “ET Eu Tu”. O poema é vertical, ou melhor, é formado por uma reta de traço gráfico e tem a estrutura da arquitetura urbana, desenhada com as palavras na verticalidade. Nesse sentido, o poema apresenta mutuamente o aspecto cultural de uma cidade fechada, quase incomunicável, porém, as quebras dos versos monolíticos e simultâneos formatam o espaço e constituem a poesia visual diante do rosto, na matéria gráfica do texto.

O espaço da página diante do espelho comunga com o rosto transfigurado e subverte o esquema tradicional das letras na autonomia do símbolo gráfico e fônico. As três letras, “E, T, U”, duplicam-se em três conjuntos, formando as três palavras: “ET Eu Tu”, em ângulos diferentes – horizontal, vertical, diagonal – no formato bastão em branco no negro, sobre o acetato, multiplicam-se no reflexo tridimensional. As imagens verbais traçam o reflexo simétrico do espelho. Vejamos os conjuntos:



Leitura em forma de conjunto

A letra “u” é a única que aparece com letra minúscula no texto, como vogal “u” diante das iniciais “E” e “T”, ou como sinal gráfico e matemático do símbolo “U” de “união[6]” dos códigos. Assim, a mensagem atinge o interlocutor no discurso entre “Eu” e “Tu”, um terceiro, “ET”.

[6] Símbolo matemático de somar os conjuntos, quando este de ponta cabeça representa a intersecção.

O eu poético tem origem em uma longa tradição literária, hoje em crise profunda. Uma crise do sujeito e do "eu", que desenha a hibridez do corpo, que se tornou um nó de múltiplos investimentos e inquietações. A noção de sujeito é constituída de forma cartesiana, isto é, linear. Antunes diverge desse pensamento, não separa a poesia em sujeito e objeto. As novas imagens proliferam o "eu" como corpo inteiro, construindo relações múltiplas dos códigos que participam do processo de montagem e colagem de sua poesia. Portanto, o "eu" poético do antilirismo de Antunes compreende, na busca da junção dos códigos, um único corpo poético.

Este único corpo poético está na poesia arnaldiana, um poema, que busca outro, formando o inteiro pela outridade. Segundo Octávio Paz: "a outridade é antes de mais nada a percepção de que somos outros sem deixar de ser o que somos e que, sem deixar de estar onde estamos, nosso verdadeiro eu está em outra parte" (PAZ, 2005, p. 107). Na obra **ET, Eu, Tu** as imagens fotográficas estão fragmentadas e dispersas entre pranchas, compondo a integridade do poema, visto que poema e imagem buscam o inteiro.

Esse princípio poético, que explora a percepção da similaridade, compete ao eixo da associação e está ligado à analogia. "A analogia não fica só entre as partes ou objetos designados – mas é trazida para as letras, os sons, a figura dos próprios signos" (PIGNATARI, 1977, p. 13). Não se pode esquecer que os jogos metafóricos, as paronomásias, as aglutinações e a quebra dos versos e das imagens, em Arnaldo Antunes, são procedimentos que buscam o literário. Assim como os versos são livres e quebrados, a imagem fotográfica também está inclusa nesse procedimento arnaldiano em que se tenta fazer o elo entre a tradição e a modernidade, usufruindo-se dos versos livres e apropriando-se de um outro código de linguagem, a fotografia. Tendo como base o ritmo, o poema propõe um jogo entre som e sentido. Essa dinâmica constitui o efeito poético ao selecionar e combinar palavras e imagens, ao apoiar-se na assonância e na aliteração do poema. Podemos perceber com as palavras de Santaella o valor artístico da fotografia:

> Dar à fotografia uma função documental subsidiária, mas, ao mesmo tempo complementar, e muitas vezes também artísticas, da própria instalação. Isso acontece quando a própria instalação não faz uso da fotografia, pois, quando o faz, a fotografia documental, nesse caso, passa a funcionar como meta-foto da instalação fotográfica. (SANTAELLA, 2004, p. 68)

As experiências de leitura da poética arnaldiana busca contribuir com a compreensão do processo criativo e autêntico dos projetos híbridos que transitam nas interartes entre o erudito e o popular. Livro, música, DVD, CD, shows, caligrafia e outras áreas do conhecimento interligam-se a partir dos sentidos, constituindo o corpo inteiro de sua poética. Corpo que se encontra na diagramação ideogramática da inserção da escrita, incorporando analogias que subvertem a lógica

da literatura, revitalizando a poesia experimental, que busca similaridades fônicas e espaciais das coisas na poética de Arnaldo Antunes.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANTUNES, Arnaldo. & XAVIER, Márcia. **ET EU TU**. São Paulo: COSAC & NAIFY, 2003.

_____. **2 ou + corpos no mesmo espaço**. São Paulo: Perspectiva, 1997.

_____. **Outro**. São Paulo. Iluminuras, 2001.

BARTHES, Roland. **A aula.** São Paulo: Cultrix, 1978.

CAMPOS, Haroldo. **A arte do Horizonte do Provável**. São Paulo: Perspectiva, 1977.

CANCLINI, Néctor García. **Culturas Híbridas**. São Paulo: Edusp, 2006.

ECO, Umberto. **A obra aberta**. São Paulo: Perspectiva, 1991.

MENDONÇA, Júlio César. **Rente ao Irredutível – Poesia no Ambiente das Novas Mídias**. São Paulo: PUC-SP, 2002. Dissertação de Doutorado – Programa de Estudos Pós-graduados em Comunicação e Semiótica, Pontifícia Universidade Católica de São Paulo.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 2005.

PRAZ, Mario. **A literatura e artes visuais**. São Paulo: Cultrix, 1986.

PIGNATARI, Décio. **Comunicação poética**. São Paulo: Cortez & Moraes, 1977.

SANTAELLA, Lúcia. **Corpo e comunicação: sintoma da cultura**. São Paulo: Paulus, 2004.

SARTRE, Jean-Paul. **Que é literatura?** São Paulo: Ática, 2004.

ZUMTHOR, Paul. **Escritura e Nomadismo**. São Paulo: Ateliê, 2005.

ARTIGO 6

A RECUSA DO FÁCIL COMO EXPERIÊNCIA ESTÉTICA NA POESIA DE FREDERICO BARBOSA

Susanna Busato
Doutora - UNESP/SJRP/SP

RESUMO:
Esta reflexão tem como objetivo trilhar a poesia de Frederico Barbosa, em termos da sua experiência poética como *recusa do fácil*. As dimensões do *vazio*, do *quase* e do *nada* são aqui objeto de investigação, uma vez que fazem parte de um estilo expressivo que constrói a estrutura do poema. A utopia do poema estaria no desvio do fácil por via de uma trajetória de recusa que se resolve na linguagem por meio de estratégias lingüísticas que mimetizam a produção ou o trajeto desse desvio.
PALAVRAS-CHAVE: Frederico Barbosa, poesia contemporânea, vazio, nada.

ABSTRACT: This essay aims to drive the paths of Frederico Barbosa's poetry to experience the *refusal of the effortless.* The dimensions of the *emptiness*, of the *about* and the *nothing*, are here under investigation as a style of expression that builds the structure of the poem. The utopian response to these themes could be in the deviation of the *effortless* by a refusal gesture of the language that mimetically works the paths of a style that refuses the easy way of making poetry itself.
KEYWORDS: Frederico Barbosa, contemporary poetry, emptiness, nothing.

A experiência estética implica um deslocamento do sujeito no espaço e no tempo, tanto por parte do poeta quanto por parte do leitor de poesia. A experiência do deslocamento implica desde sempre um posicionamento crítico diante mundo e, sobretudo, da linguagem. De modo específico, hoje, a revisão dos paradigmas, sem negá-los ou destruir-lhes a potência de sua significação ao longo do tempo, e a procura por reelaborar novas células de sentido no discurso poético, por meio de combinações singulares, numa atitude de tradução e reciclagem da tradição poética na sua amplitude secular, é um gesto que se situa na pregnância de uma fala que se impõe como presença de um sujeito que lê sua época e reivindica para a linguagem um alcance temporal que amplia as zonas em que habita o presente de sua produção.

O complexo binômio *linguagem e realidade* encontra seu lugar nessa experiência a que me reporto, e traz uma questão importante: a de verificar como o período estético que habitamos se posiciona pela "recusa ou redefinição de um código anterior" e como se organiza "pela invenção de elementos formalizadores para o futuro". (BARBOSA, 1974, p. 93) Tais questões avultam no texto de João Alexandre Barbosa, ao formular seu pensamento acerca do modernismo de 22, momento de combate e de redefinições estéticas no cenário da poesia brasileira. Evidentemente, o momento agora é outro, e o gesto inaugural da modernidade que se instaura no modernismo brasileiro ainda ecoa nestes tempos pós-modernos, de pós-vanguarda, não mais com a voz da utopia revolucionária que ecoou das vozes modernistas, dos poetas concretistas na década de 50 e 60 e dos poetas marginais que se lhe seguiram na década de 70. O gesto que constrói o espaço poético do agora é um gesto que se posiciona num espaço pós-utópico, ou melhor, como Haroldo de Campos (1984, p. 5) irá propor, num espaço em que a poesia do presente "é uma poesia de pós-vanguarda, não porque seja pós-moderna ou anti-moderna, mas porque é pós-utópica". A pós-utopia poderia ser explicada por meio da assertiva feita ainda por Haroldo de Campos (1984, p. 5): ao "projeto totalizador da vanguarda [...] sucede a pluralização das poéticas possíveis. Ao princípio-esperança, voltado para o futuro, sucede o princípio-realidade, fundamentalmente ancorado no presente", ao que vem acrescentar a declaração de Octavio Paz, que em **Os filhos do barro** dirá: "'a poesia de hoje é uma poesia do 'agora'" (*apud*. CAMPOS, 1984, p.5). Esse "agora", marca temporal do elemento transitório, pois *o presente*, no *agora* de nossa época, "não conhece senão sínteses provisórias e o único resíduo utópico que nele pode e deve permanecer é a dimensão crítica e dialógica que inere à utopia". (CAMPOS, 1984, p.5) Tal dimensão, portanto, estaria na *operação tradutora*, segundo a análise feita por Haroldo de Campos, como *releitura do passado* e, sobretudo, na ação de "recombinar criticamente a pluralidade dos passados possíveis", presentificando como *diferença* essa poesia no poema pós-utópico. (CAMPOS, 1984, p.5)

A imagem da *diferença* que emerge desse pensamento acerca da poesia do presente pós-vanguarda vai encontrar-se como ponto nodal no gesto de *recusa* da poética de Frederico Barbosa[1], a qual estaria num movimento de recuo para um ponto original, hiato, abismo, intervalo, que emerge necessário numa voz que se marca por uma *metaironia,* ou seja, por uma crítica que se torna criação e que se afirma, portanto, num processo de revisão crítica da linguagem poética, ao assinalar o imenso *nada* em que se situa. Mais do que uma negação, a consciência do tempo presente como sendo a *consciência do zero* é o ponto de partida ou de chegada desse *nada* ou *quase nada* do momento presente, que representa esta pós-modernidade à beira da entropia pelo excesso de repetição a que está fadada qual narciso, eternamente se mirando em seu reflexo tardio. A *consciência do zero* é uma imagem da qual me aproprio aqui numa referência ao conjunto de poemas com que o poeta Frederico Barbosa inicia sua trajetória poética com o livro **Rarefato**, de 1990. Sua "trilogia do tédio", escrita em 1984, inicia esse percurso da negação do sujeito no espaço, que se rarefaz em silêncio:

Nenhuma voz humana aqui se pronuncia
chove um fantasma anárquico, demolidor

amplo nada no vazio deste deserto
 anuncia-se como ausência, carne em unha

 odor silencioso no vento escarpa
corte de um espectro pousando na água
tudo que escoa em silêncio em tempo ecoa

(BARBOSA, 1990, p. 3)

A estrutura do poema traz esse *nada* nos espaços intervalares ao longo dos versos, construindo um ritmo pausado que se auto-referencia no trajeto dos sintagmas como sendo a própria consciência da ausência, no *aqui* do poema ("nenhuma voz humana aqui se pronuncia"), que se presentifica por metáforas ao longo dos versos: imagens espectrais ("chove um fantasma anárquico"; "espectro pousando na água"), imagens amplificadoras da ausência ("amplo nada no vazio deste deserto"), sinestésicas (" odor silencioso no vento"), numa construção rítmico-sonora que encontra a fluidez já anunciada do espectro do silêncio no último verso: "tudo que escoa em silêncio em tempo ecoa". Eis a consciência de um tempo que é flagrado nos espaços lacunares

[1]Frederico Barbosa estréia em 1990, com o livro **Rarefato** e segue adiante em sua trajetória poética com os livros **Nada feito Nada** (1993), **Contracorrente** (2000), **Louco no Oco sem Beiras – Anatomia da Depressão** (2001), **Cantar de Amor entre os Escombros** (2003), **Brasibraseiro** (com Antônio Risério) (2004) e **A Consciência do Zero** (2004), e **SigniCidade** (2009). Soma a essas publicações dois prêmios Jabuti pelos livros **Nada feito Nada** (1993) e **Brasibraseiro** (com Antônio Risério) (2004). Em meio à produção pessoal, publicou coletâneas de poemas, dentre as quais, vale destacar **Na Virada do Século - Poesia de Invenção no Brasil** (com Cláudio Daniel) (2002).

construídos entre as palavras. Eis a consciência de um tempo (denotado) que é flagrado como silêncio projetado para o tempo (conotado) do poema, que o ecoa na plasticidade dos versos, ou seja, nos espaços gráficos que mimetizam o vazio ("que escoa em silêncio"); nas imagens semânticas do vazio, no ritmo desacelerado; nas aliterações das sibilantes e chiantes, assim como das nasais, como espectros de *silêncio* que ecoam como imagem do *nada* espacial que assombra o poema; e nas assonâncias das vogais abertas que vão dando plasticidade ao *nada* como uma figura *aberta*, *vazia*, *esvazada*. Esta *consciência do zero* instaura na voz que emana do poema o início de uma trajetória crítica que irá buscar no aspecto do transitório, ou seja, daquilo que flui e escapa, que chega e parte, o elemento da presença do poético neste contexto "pós-tudo", imagem que o poema de Augusto de Campos (1985) ousara criar em meados dos anos 80, para provocar este momento pós-vanguarda, pós-utópico, imerso no flagrante da consciência do "quis mudar tudo/mudei tudo/agorapóstudo/extudo/mudo".

Aquilo que é rarefação de sentidos, esvaziamento e redundância gera grau zero de informação, fora das molduras da arte. **Rarefato** é sinônimo de rarefeito; de *rarefactum*, diminuído na densidade, de onde *rarefazer* é tornar menos numeroso ou menos freqüente. Em que medida essa ação de *rarefazer* estaria encenada como voz nos poemas? O *nada* em que se traduz o verbo é um agente demolidor que escoa em silêncio e ecoa no tempo, está presente no poema e na realidade que atinge o poeta. Ao assegurar sua presença, o poeta constrói-lhe um espaço de representação. Os espaços em branco no poema incomodam, pois sua presença é como um "corte do espectro" (o vazio mimetiza o espectro, o corte na sintaxe do verso mimetiza a presença intrusa desse outro que assombra o poeta). Uma das saídas para o vazio é deslocar-se no espaço e no tempo, é buscar no elemento do transitório a presença de um espaço de referências que irão trazer informação nova ao verso: a diferenciação de formas e funções para a poesia é o resultado do gesto de recusa que tem na *consciência do zero* o lugar da trajetória, seu ponto de partida e seu ponto de chegada, pois fadado está o poeta a se deparar com a dor da náusea, com a depressão, como uma estratégia, enfim, para chegar mais próximo ao ponto máximo dessa trajetória, o ponto zero, intervalar entre dois pólos, o positivo e o negativo, lugar da hesitação, e do risco. Irá procurar o poeta encontrar-se com o verso na sua essência crítica de verso, ou seja, na sua crise perpétua, buscando na célula do ritmo o alcance para transitar por composições que irão remeter aos jogos labirínticos do barroco, aos jogos com palavras da poesia concreta, aos versos cadenciados de uma educação pela pedra, bem ao gosto das lições de João Cabral, ou à viagem pela memória do passado como em Manuel Bandeira, muitas vezes regado pelo pessimismo de Drummond, mas sem deixar para trás a ironia necessária e mordaz de um Oswald de Andrade.

A *consciência do zero* é a consciência do início, de um tempo que escoa em silêncio para ressurgir nesse gesto que se anuncia no poema como uma reflexão/ação da recusa ao já feito:

“Sentia o término nas veias.” afirma a segunda parte do poema. Em meio ao filme ruim num cinema lotado, diz o poema; enfim, em meio a uma atmosfera terminal, negativa, representada por um contexto que não mais produz significâncias, o sujeito pressente o pânico que se anuncia e, logo, vem-lhe o estalo: “a consciência do zero rondando”, a consciência de um vácuo, como uma bolha frágil. Os versos caminham na descrição da cena/percepção do instante que rui no sujeito a realidade em redor, para transformá-la em linguagem, presença de uma ausência mimetizada em reação: “Estado, condição, estado. / Abre:”. Os dois versos finais trazem esse sujeito inserido num espaço emoldurado por uma consciência de *estado* que o traduz em *condição*, mera repetição que anuncia o caos, a explosão da bolha: “Abre:”. Este verso final aponta para a terceira parte da “trilogia do tédio” que revela, já, o espaço a que o sujeito é reportado durante o “estalo” de consciência desse ponto intervalar que é o zero (fronteira entre o nada e o tudo, entre o acaso e a necessidade, entre a palavra e o silêncio): a poesia inicia o seu trajeto no mergulho dessa consciência no próprio espaço da poesia. A construção do poema enuncia no decassílabo dos versos o eco de um tempo que plasma o espaço de um *crime* que se anuncia:

> Ganha corpo no decorrer do dia,
> dor de náusea delicada e infame
> descolorido, o crime principia
> alia-se ao tédio impune e some.
>
> (BARBOSA, 1990, p.5)

De onde o poeta deflagraria seu gesto de recusa? É no eco da composição do verso clássico de Camões que a poesia que se insurge no agora deste “pós-tudo” deflagrará o gesto de recusa, ou seja, o gesto que nega camuflar-se à sombra da vanguarda, repetindo-a, pois não há mais utopia neste espaço de revisão de paradigmas, espaço que já se iniciara no final dos anos 70, início dos anos 80. O poema traz a dicção de uma estrutura poética que remonta a um processo barroco de construção, por meio da repetição dos sintagmas ao longo das estrofes em combinações várias, sempre remetendo ao início do processo, sem achar saída. A imagem da pedra, já presente na tradição poética como metáfora do tempo e da palavra, principia neste poema a dicção da poesia para o poeta e revela, pelo jogo dos versos que se dobram e redobram nesse dizer/mostrar o que a pedra insone entranha na alma do poeta: conhecimento da efemeridade da própria poesia.

> Dominado pela pedra, insone,
> descolorido, o crime principia
> nas altas horas da noite vazia
> ganha corpo no decorrer do dia.
>
> (BARBOSA, 1990, p.5)

Articula o sujeito do poema, como um “crime” que vai ganhando corpo no poema e “no decorrer do dia” e “nas altas horas da noite vazia”, essa “dor de náusea” frente ao “vazio provável”

da própria poesia aliada “ao tédio impune”. Percebe-se o poema como um gesto anunciador daquilo que a poesia de Frederico Barbosa irá perseguir ao longo de sua obra: a negação do mesmo por um processo que mimetiza esse “mesmo” como agente do tédio e do incômodo do sujeito, que já não se avizinha do gesto revolucionário da vanguarda, na qual parece não crer, procurando na tradição poética a dicção necessária para religar o poeta às coisas, sentimentos e memórias de seu próprio tempo, por meio de uma operação tradutora dessa mesma tradição (caso contrário seria um retorno nostálgico e, de fato, não é isso que representaria o gesto de recusa com que roteiriza sua dicção poética). Assim, o gesto que o aproxima daquilo que se lhe afigura como parte de sua experiência – a cidade, as pessoas flagradas na sua passagem, os amores pessoais, a memória da infância e da leitura de ritmos e gêneros literários, musicais e cinematográficos, aponta nesse trajeto um processo necessário de deslocamento que traz na sua natureza o desejo de abarcar a pluralidade de um tempo, o seu e o da cultura.

O poema revela na sua estrutura um jogo: o processo de repetição dos versos traz o Barroco como eco de uma linguagem que se tece aqui como anuncia o poema: “ganha corpo no decorrer do dia”. Ganha corpo o poema num entrelaçar de enunciados que se referem à “dor de náusea”, esse incômodo que retoma o seu lugar num processo de não avançar, pois o sujeito é “dominado pela pedra insone”, pelo poema que o enreda nesse labirinto elocutório de uma “consciência do zero rondando”, em círculos que se abrem em espirais, para, no final do poema essa dor insone de náusea delicada e infame, aliar-se ao tédio impune e sumir, como a outra ponta da espiral. Na verdade, o poema já revela na sua estrutura o processo da rarefação como o gesto de uma procura de sua própria poética.

Necessário é pensar a poesia de hoje nas dimensões de espaço e tempo, ou seja, nas dimensões de como ela organiza o seu espaço de linguagem num tempo de traçados vários, que vão alinhavando e indicando os roteiros que pretendem seguir uma trajetória de recusa para o mesmo. Tarefa árdua essa a de perseguir essas linhas, mas extremamente emancipadora da consciência crítica que deseja perscrutar os caminhos dessa poesia que se oferece com uma proposta de recusa do fácil.

O pensamento do poeta Frederico Barbosa faz-se presente na sua trajetória crítica e poética. Em suas entrevistas e artigos, podemos observar a presença de uma posição bem marcada com referência à recusa à *poesia fácil*, sem rigor formal, sem a observância do elemento crítico na sua composição. Afirma o poeta, em uma de suas entrevistas, que o exercício poético deve ser constante no sentido de “sempre procurar reinventar a linguagem, procurando novas saídas para os dilemas da linguagem e da vida”. (RIBEIRO, 2003) Em outro momento de suas declarações à imprensa afirma que tem “horror à poesia ‘de expressão’, confessional, verborrágica: banal” e “enorme admiração pela poesia ‘de invenção’: genial” (MACHADO, 2003).

O olhar do poeta, coerente com suas colocações, promove em sua obra uma releitura dos elementos que ainda vigoram na poesia da tradição, que remontam, por exemplo, aos poemas gregos, a Petrarca e Dante, aos labirintos barrocos, à espacialização da palavra no espaço, promovendo uma reversão no verso tradicional (como a vanguarda da poesia concreta evidenciara em suas experimentações formais) e, por fim, ao rigor cabralino do ritmo e da extração da pedra/palavra a essência que a anima ou que lhe deflagra a crise. É do poeta, tradutor e crítico literário, Sebastião Uchoa Leite (1990), a declaração que faz na contracapa do livro de estréia de Frederico Barbosa, **Rarefato**:

> referências cultas [que] se cruzam com outras mais acessíveis à formação média: Camus e *jazz*, Beckett e filmes *noir*, João Cabral e os faróis de automóveis. Nem tão intelectual, porém, que o poeta se negue à narração de sensações mais concretas, mesmo filtradas por referências a Dante e Petrarca.

Em prefácio ao livro **A consciência do zero – antologia de infernos diversos** (1978 – 2003), Fabiano Calixto aponta o elemento erudito no fazer poético de Frederico Barbosa, que, longe de situá-lo na esfera de uma "poesia intelectual", que teria um halo de eruditismo hermético e bem-comportado[2], situa-o num diálogo profícuo com o seu tempo e o seu leitor, na trilha que traça entre "a experimentação e o lirismo, a experiência do sujeito e a conjugação do coletivo, entre a cruz da invenção e a luz da tradição [...] promovendo aquilo que Ezra Pound tanto prezava: *conversation between intelligent men*." (CALIXTO, 2003, p. 9).

O poeta aqui retira, pois, da tradição, o elemento vivo que ainda faz reverberar no presente uma procura por uma poesia que se situa como recusa ao já feito, ao já estabelecido. A idéia de reciclagem ligada à recusa do óbvio percorre essa trajetória que se deseja singular na sua ausculta interna, ou seja, na sua imersão no universo da linguagem que se autoquestiona no espaço que aos poucos vai adquirindo contornos movediços. O sujeito e sua consciência de que não há movimento, mas uma *pausa*,

> acabei aqui. parece certo
> final de viagem, resto
> deserto.
> represa
> água, luz, corrente em si
> silêncio largo sol calor
>
> (BARBOSA, 1990, p. 25)

encontram-se em meio ao vazio de um tempo sem espaços possíveis:

---

[2]Esfera a que o poeta declara sua ojeriza em prol do fazer inventivo: "Poetas advogam hoje o retorno ao verso parnasiano ou romântico, por se sentirem incapazes de carregar o fardo da busca de formas novas... Eu aposto na continuidade do projeto modernista, na manutenção do espírito revolucionário permanente. Só isso fará com que a arte siga em frente de maneira significativa". (ABYAHI, 2002)

Nada. Apalavra é nada.
O corpo sempre vazio. Nada.
Nem um som, nenhum som, nem o som.
Aberta, feroz, certa:
A palavra é nada.
Porque tudo é miragem.
Porque não há solução.
Há o que há: nada.
Há nuncas e nádegas.
Nada.
(BARBOSA, 1990, p. 41)

A poesia de Frederico Barbosa vai iniciar, a partir dos poemas de **Rarefato**, uma trajetória de leitura da linguagem que está imersa numa atitude singular de rasurar a paisagem do já construído, para aí instar um roteiro de leitura que vai se fazendo enquanto se busca; que vai se fazendo enquanto nega a superfície das coisas, o aparente de tudo para contrapor a ele o nada sonoro da existência, como está no poema "Rarefato – uma trilogia do tédio", já mencionado aqui.

Nenhuma voz humana aqui se pronuncia
Chove um fantasma anárquico, demolidor
[...]
Tudo que escoa em silêncio em tempo ecoa
(BARBOSA, 1990, p. 3)

O que chamo de *o nada sonoro da existência* ecoa em muitos poemas ao longo de sua obra e me leva novamente ao encontro do poema "Pós-tudo", de Augusto de Campos, de 1984, poema que já anunciava a obliteração de uma época entregue após o júbilo de uma modernidade aurificada. A poesia do pós-tudo é rarefeita, ou seja, carrega em si a falta, o nada que a toma de assombro. A poesia para existir deve deixar sentir a linguagem percorrer as possibilidades imagéticas do signo. Num mundo pós-utópico, desprovido do "princípio-esperança" das vanguardas, como assinala Haroldo de Campos (1985), tempo em que, parece, tudo já está dito e não há nada a inventar, o caminho a percorrer é fazer desse *nada* matéria de poesia, fazer desse *nada* formal a busca da forma poética no verso novamente, auscultando aquilo que a época do presente do poeta lhe oferece como eco de tantas experimentações no campo do poético. As possibilidades de trabalho com o verso são várias, e Frederico Barbosa irá colher nesses espaços sua "flor de farol", como constrói em seu poema "Av. Brasil, SP" (BARBOSA, 1990, p. 31) sua metáfora da poesia entrelaçada aos resíduos do agora

.

Av. Brasil, SP

flor de farol
colhida às pressas
entre o tédio maquinal da marcha lenta

sinal
de diferença
em meio à indiferença metálica
desses corpos impessoais
na agonia
da imobilidade densa

semáforo
signo insano
ensaio de abalo sísmico
lente de aumento
no amor e na impaciência

(BARBOSA, 1990, p. 31)

No signo “farol”, traduzido como um elemento de ruas e avenidas, presença urbana e relida sob o foco do emudecimento e do tédio, o poeta vai colher a imagem que emoldura a metáfora de uma poesia que assume sua ruína, para sinalizar nesse gesto seu renascimento como linguagem. Eis a recusa na instância do signo que se desdobra em avatares: “flor de farol” – “sinal / de diferença” – “semáforo/signo insano”; todos sinalizadores do “tédio maquinal”, da “imobilidade densa”, e do “ensaio de abalo sísmico”. Flor como poesia que “é colhida às pressas”, “em meio à indiferença metálica” de uma época desprovida do “princípio-esperança”, que “não conhece senão sínteses provisórias”, cujo “único resíduo utópico” que resta é a sua “dimensão crítica e dialógica”. (CAMPOS, 1985, p.5) Nessa perspectiva, pode-se compreender em que medida a poesia de Frederico Barbosa traçará um roteiro crítico na e pela linguagem que se percebe ainda viva na tradição e no presente.

Pensar o espaço do poema como um lugar de intervalo, de abismo, aglutinador de *nadas* que são relidos pelo poema como pequenos espaços de consciência é compreender como essa poesia pode inserir-se como resposta inventiva a uma época que carrega o estigma da diversidade, da repetição das informações, da banalização do cotidiano, do achatamento dos gostos. A poesia de Frederico Barbosa emerge como um boi no pântano, cuja cabeça atenta sonda o ambiente rarefeito ao carregar o conhecimento da umidade do tempo viscoso da memória, do poético, e da tradição a que retorna revista e desmoldurada.

O poeta, em resposta à pergunta da jornalista Ana Carolina Abiahy (2002) sobre a crítica feita pelo poeta à poesia chamada por ele de “intelectualóide”, declara:

> Sou completamente a favor de que o poeta (o artista em geral) tenha completo domínio da sua arte, na prática e na teoria, que se complementam. O grande artista deve saber tudo sobre sua arte. O que critico são os poemas “certinhos”, bonitinhos mas ordinários, que caracterizam uma boa parcela da produção poética da minha cidade, São Paulo, hoje em dia. Na verdade, que não falam de nada que importe, apenas são exercícios bem feitos seguindo os critérios da crítica mais conservadora. Conhecimento algum é excessivo. O que atrapalha não é o saber, é não saber ver ou ser.

A leitura da tradição, segundo o poeta, é feita não no sentido de fazer-lhe homenagem póstuma ou de repetir as mesmas formas, mas, antes de tudo, é no sentido de promover o trabalho com a linguagem a partir da consciência do poético que tem uma história muito maior do que sonha nossa vã humanidade. O pensamento crítico nesse ponto é importante, pois ao voltar-se para a consciência do zero, para esse espaço que encena o vazio (lugar pleno de um pensamento contemporâneo sobre o efêmero que se traduz nesse nada absoluto), por meio da desdiferenciação de formas e conteúdos, a poesia vai construindo uma poética que mimetiza o esvazimento, a idéia de diminuição de densidade numa reflexão sobre o rarefeito, sobre aquilo de que carece, de que tem falta. Poesia que se traduz como uma poética do raro, num gesto de recusa ao que é comum, gesto este da repetição sem noção sem crítica de si mesma. Elaborar a crítica, mimetizar a crise (como exemplarmente constrói em **Louco no oco sem beiras**, de 2001) é lançar o alerta para uma poesia que se ressente do ar rarefeito de uma época, o presente de sua enunciação, que não respira e sai do eixo, da atmosfera de uma terra, rarefeita, sem ar.

E de que ar necessita essa poesia outra desse tempo acusado de nadas e nenhuns? De *ar-te* seria a resposta subreptícia a ser ouvida por entre os escombros dessa poesia que encena o destroço, a ruína, para afirmar a necessidade da ordem no trabalho poético. Arte é ordem, a vida é desordem. A arte ordena e pensa o seu objeto que recolhe da vida, coloca-o em evidência, atomiza-o, foca-lhe o núcleo do seu próprio caos. O poema “sem nem”, do livro **Nada feito nada** (1993), traz esse labirinto estreito em que situa nossa leitura de um “lento projeto/ de morte”, já anunciada em “Dead End” e que vai se percebendo sem ar, lenta, mas movediça pelo corredor sem tréguas que a forma do poema “sem nem” insiste em repetir ao longo de 10 estrofes de 21 versos cada, compostos por 10 caracteres com espaço. Não se pode falar em sílabas poéticas neste poema, pois o gesto de recusa a que se lança esta poesia afeta a própria concepção de verso que se atomiza por força de uma necessidade intrínseca à própria sobrevivência do verso em nossa época.

E o que dizem os versos fragmentados nesse espaço que mimetiza o decassílabo em 10 caracteres? A dicção reflexiva leva-nos por um ritmo desacelerado, por força da fragmentação das palavras que recebem a cisão por causa do espaço emoldurado do poema. Transcrevo aqui no tipo de letrasoriginal do poema, *courier new*, a primeira e a última estrofe do poema para evidenciar os aspectos formais e de conteúdo:

```
sem crer e
m nada sem
a mais vag
a esperanç
a de mudar
algo assim
parado sem
forças par
a levantar
um grito o
```

u mesmo fa
lar com ca
lma a resp
eito de sa
idas possi
veis nessa
coisa seca
sempre cri
se eternam
ente esper
ando o fim
[...]
sem crer e
m nada sem
paz ou von
tade certa
sem crer e
m nada nem
na linguag
em concret
a sem crer
em nada ne
m na queda
da históri
a ou furos
no tempo s
em crer em
nada nem n
o silêncio
do nada ne
m sem nada
nem sem se
m nem nada

(BARBOSA, 1993, p. 31)

A dicção emoldurada no espaço exíguo do poema traz uma voz que se lança num labirinto reflexivo acerca da negativa da crença (“sem crer e/m nada sem”) e como num fluxo de pensamento contínuo sem a preocupação com a pontuação das frases ou dos elementos coesivos, essa voz navega como num vácuo, iconizado pela impotência da ação declarada no nível enunciativo dos versos. Entretanto, a impotência declarada tem seu grito espacializado no campo restrito dos versos e das estrofes que mimetizam uma onda que sempre retorna ao “sem crer” que inicia todas as estrofes.

O poema apresenta uma voz que procura uma expressão própria no universo das possibilidades que a poesia oferece desde sua origem. O canto espontâneo do sujeito vai encontrar as notas na partitura que inaugura, no ritmo que alinhava no espaço do poema: espontaneidade encenada, um vazio encenado no tempo. Espaço de labirinto, tempo de lassidão. Procura e angústia marcadas por uma negação das possibilidades de ação, que, no entanto, encontram na sua expressão o gesto crítico da escritura (ou seja, uma forma de ação) daquilo a que se volta impotente: à falta de respeito, à vida, à palavra, à linguagem, à poesia, ao silêncio, ao nada. Eis o gesto de recusa, eis a experiência estética como construtora da poesia de nosso tempo.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABYAHI, Ana Carolina, 2002. Disponível em http://fredbar.sites.uol.com.br/norte.html. Acesso em 18 abr. 2010.

BARBOSA, Frederico. **A consciência do zero – antologia de infernos diversos**. São Paulo: Lamparina, 2004.

___. **Nada feito nada**. São Paulo: Perspectiva, 1993.

___. **Rarefato**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

BARBOSA, João Alexandre. **Metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

CALIXTO, Fabiano. Telegramas na água: algumas palavras sobre a poesia de Frederico Barbosa. In: BARBOSA, Frederico. **A consciência do zero – antologia de infernos diversos**. São Paulo: Lamparina, 2004. p.7 – 12.

CAMPOS, Augusto de. "Pós-tudo". Disponível em http://www2.uol.com.br/augustodecampos/poemas.htm. Acesso em 22 mar. 2010.

CAMPOS, Haroldo de. Poesia e Modernidade: o poema pós-utópico". In: **Folhetim**. Suplemento do jornal **A Folha de S. Paulo**, 14 out. 1984, p. 3-5.

LEITE, Sebastião Uchoa. Contracapa de **Rarefato**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

MACHADO, Luís Alberto, 2003. Disponível em http://www.sobresites.com/poesia/barbosa.htm. Acesso em 18 abr. 2010.

PAZ, Octavio. **Os filhos do barro**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1984.

RIBEIRO, Ana Elisa. 2003. Disponível em http://fredbar.sites.uol.com.br/estante.html. Acesso em 18 abr. 2010.

ARTIGO 7

MELANCOLIA E OUTRAS PERDAS: A POESIA DE FREDERICO BARBOSA

Amador Ribeiro Neto
Doutor - Universidade Federal da Paraíba

RESUMO:

O presente trabalho visa ao estudo da obra poética de Frederico Barbosa, em especial seu livro **Louco no oco sem beiras**: anatomia da depressão, enfatizando a linguagem poética, a contenção verbal, as interações com outras linguagens e códigos. Para tanto toma-se como base teórica a função social da poesia pelo viés eliotiano e a poética jakobsoniana.

PALVRAS-CHAVE: Frederico Barbosa; poesia brasileira contemporânea; poética jakobsoniana.

ABSTRACT:

The present research aims at studying the poetic work of Frederico Barbosa, particularly his book **Louco no oco sem beiras**: anatomia da depressão (**Madman in the hollow without margins:** an anatomy of depression), emphasizing the poetic language and verbal control, as well as the interactions with other languages and codes. For this matter we have taken as a theoretical basis the social function of poetry as seen by Eliot and Jakobson's poetics.

KEYWORDS: Frederico Barbosa; contemporary Brazilian poetry; Jakobson’s poetics.

A poesia pode propor-se um projeto social definido. Como já fez nos inícios de seus tempos: tinha o propósito claro de invocar bons espíritos, curar doenças, expulsar espíritos indesejáveis, acalmar ânimos, trazer amantes, etc. e tal, como nos informa T.S. Eliot (1991, p. 25-37). Mais ou menos é a função que hoje cabe aos curandeiros e jogadores de cartas, entre outros. As primitivas formas da poesia tinham esta função mística e mítica. E mais: estas poesias contavam histórias, tinham enredo, teciam narrativas. Tudo voltado para as práticas religiosas. Portanto, no início, poesia e religião andavam de mãos dadas.

Depois a poesia começou a ensinar coisas práticas: normas de agricultura, pecuária, construção de casas. Modos de viver bem eram passadas através dos versos. Neste momento a poesia encontra na filosofia, na moral, na ética, uma razão de ser.

Os tempos passam. Alguns poetas continuam emprestando à poesia uma função social determinada. Isto é interessante: a poesia nunca sobreviveu desta função social. Basta ver que mudou o mundo, mudaram seus valores, mas a poesia (a grande poesia, não importa de que época) continua com o mesmo vigor.

Pouco importa que não se crie gado, que não se dê mais crédito a palavras mágicas na condução das crises das doenças, que a arquitetura contemporânea nada tenha a ver com aquela do século XII. A grande poesia de todo este tempo, de todos estes feitos, continua viva e forte. Poucos são os que acreditam no céu, inferno e purgatório. Mas poucos são os que não se comovem ainda com os impecáveis versos de Dante Alighieri. A expedição de Vasco da Gama nada tem a ensinar aos desbravadores dos mares de hoje – mas **Os Lusíadas** continuam um grande livro de poema épico. O mesmo vale para a grande viagem marítima de Ulisses na **Odisseia** ou as guerras infindáveis da **Ilíada**.

O tema da **Divina Comédia** e das obras “com função social” podem ser abordados na prosa. Isto não está em questão. O fato é que na grande poesia os temas são suportes para a forma poética. Não interessam as causas dos poetas – se eles defendem ou atacam uma ideia socialmente aceita ou condenada. Interessa é o trabalho com a linguagem da poesia que só o poeta sabe operar (LEMISNSKI, 1986, p. 58-60). Quando o tema é maior que a poesia, a poesia fica datada, morre no instante em que aquela circunstância histórica é superada. A grande poesia, isto é, a poesia que vale a pena – ou seja, a poesia que é poesia – sobrevive às questões que envolvem o poeta. O engajamento da poesia é com a forma. A forma é a grande propriedade do poeta, já afirmava Marx.

Nós, brasileiros, somos um povo marcado pela melancolia, segundo a célebre tese de Paulo Prado em **Retrato do Brasil**: ensaio sobre a tristeza brasileira (publicado originalmente em 1928; a edição aqui utilizada é de 1999). Sendo assim, os carnavais e as multicarnavalizações que pipocam pelo país afora, em várias áreas, de fevereiro a janeiro do ano seguinte, são a negação freudiana que confirma a triste conclusão do respeitado ensaísta.

As antropologias, as sociologias, as filosofias, as psicologias, as historicidades, e uma série de *-ismos* e *-ias* e *-ades* estão todos presentes na literatura. É certo. Mais que isto: é inegável, de tão evidentes. Mas insisto: o que faz a especificidade do objeto literário não é nenhum nem a somatória destes componentes. A literatura está mais além: está no trabalho com a linguagem carregada de sentido a mais não poder (POUND: 2006) ou, se se preferir, na literariedade propriamente dita (JAKOBSON, 2007, dentre vários semioticistas russos).

Louco no oco sem beiras: anatomia da depressão (BARBOSA, 2001) é um livro de poesia melancólica. O objeto do Sujeito Lírico está perdido – irreparavelmente perdido – desde o título: *louco* = sem o domínio da razão; *no oco* = no mais pleno vazio; *sem beiras* = sem limites. Enfim: um Sujeito que se perde e perde seu lugar no mundo. Perdido, não vê como atribuir sentidos a si, às coisas, ao espaço, ao tempo. Desprovido de projetos, sem ânimo para vivenciar o presente, espraia-se em afrontas, desaforos, agressões, irritabilidades, impaciências, impropérios.

A perda de sentidos leva este Sujeito a escrever. A escritura enquanto prática terapêutica de uma possível superação da melancolia? Talvez. O livro propriamente dito abre-se e fecha-se com o mesmo poema, invertidas a ordem dos versos e a posição dos artigos definidos (de fato, nada se precisa para o melancólico). Crueldade das crueldades: apenas o neologismo (abordo-o abaixo) permanece intocável em seu som-sentido ensurdecedor. Um míssil nuclear disparado contra o leitor, desinstalando-o da primeira à última página.

A segunda parte do livro (na verdade um apêndice apropriadamente intitulado "O P.S.") configura-se como um diálogo com o leitor baudelaireano. O mesmo leitor a quem o poeta já se referira no poema "Ao leitor - aquele de Baudelaire", que encerra *Rarefato*[1]: Mas enquanto em *Rarefato* o leitor era chamado a responder "olho no olho", o sujeito melancólico de **Louco no oco sem beiras** possui "olhar desfocado"[2]. A cumplicidade autoral que se buscava no primeiro livro é substituída pela exclusão do outro ante a determinação imperativa: *"imprima-se"*.

Se nos livros anteriores de Frederico Barbosa podia-se falar de uma multiplicidade de vozes interagindo e provocando a participação do leitor, agora o Sujeito Lírico assume a cena *in totum.* As intertextualidades e intratextualidades permanecem como interfaces de um poeta culto, a entrelaçar diferentes códigos artísticos e diversos recursos de linguagem. Tudo, porém, confluindo para a construção eficaz de um Sujeito Melancólico: aquele que gira ao redor de um mundo desfocado, absorto, ensimesmado.

---

[1] "seus olhos buscando / brincando no meu poema // nu / poema // meu dia buscando / (no ar) / sua leitura minha / do seu meu poema // meus olhos buscando / nos seus // um outro poema".

[2] e, face a isto, no poema que fecha este livro, lê-se: "entre a expressão / (banal) / e a invenção / (genial) // fico com a impressão // invento / no leitor / a expressão / do meu horror// imprima-se".

Todavia, não se pense que a dimensão individual exclua a social. **Louco no oco sem beiras:** anatomia da depressão é recorte raro e singular de expressão coletiva. A contemporaneidade – mais especificamente o Brasil atual – vive um momento histórico de *desistorização*. A História fragmenta-se, rarefaz-se, dilui-se entre teorias, tecnologias e ciências. As eras paradigmáticas chegaram ao fim. Não mais existe *um* paradigma, mas um rol de paradigmas complementares, contraditórios, semelhantes, opostos, desconexos, singulares. Enfim, o homem contemporâneo vive a perda (para alguns parcial, para outros total) do Objeto, da Coisa, do Ser (SANTAELLA, 1996, p. 209-249).

Fazendo uso da terminologia bakhtiniana, a poesia de Frederico Barbosa reflete e, poeticamente, refrata, esta realidade. A voz que fala em **Louco** é a de um indivíduo (e de uma coletividade) que, paradoxalmente, protesta sem sequer saber definir o conteúdo do seu protesto. Todavia, protesta, insatisfeito, antes de mais nada, pela falta. A falta incomoda e move este Sujeito.

Talvez um novo momento dentro da poética de Frederico Barbosa esteja iniciando-se aqui neste livro. Quem sabe o poeta aceite a sugestão-provocação de Antonio Risério, no posfácio de **Contracorrente** (BARBOSA, 2000): "(...) desejaria o impossível. Que Fred dissesse: brasis, vinde – vou inventá-los (...). Eu queria que tuas belas pedras – a sua linguagem de porradas secas e de porretadas paradoxalmente sutis – voassem, mais do que voam, para um futuro chamado Brasil".

A construção do Sujeito Melancólico pode ser o outro lado do que virá: quem sabe? De minha parte, não peço ao Frederico Barbosa utopias para este país ou para nossos tempos. Peço a continuidade da invenção de linguagens outras, distantes e diferenciadas substancialmente das linguagens (ditas poéticas) instaladas – e constituídas. Aliás, com raras exceções, linguagens assepticamente assentadas. A poesia brasileira atual precisa muito da poesia-míssil de Frederico Barbosa – o mais significativo poeta surgido na década de 90 e um dos mais expressivos dentre os maiores poetas contemporâneos brasileiros. Isto porque Frederico Barbosa continua a perseverante e bem sucedida trajetória de fazer poesia do não, da recusa, do nada, da rarefação, do rigor, do conciso, do exato. Com invenção.

Retomo a questão da melancolia: gostaria de ver no **Louco** a continuidade da proposta do poeta antevista em **Rarefato** confirmada em **Nada feito nada** e ratificada em **Contracorrente**). Considero que, sem o subtítulo, a proposta de *despoesia* (que o poeta faz avançar na linha de Mallarmé, de João Cabral e Augusto de Campos) formaria um bloco tetraédrico englobando os livros anteriores. Mas o poeta parece satisfeito com a trindade e desloca para um outro plano as linhas mestras das obras anteriores.

Neste ponto diviso uma mudança de trajeto de sua poética. De fato, desde o livro anterior, Frederico Barbosa vem esboçando uma linguagem mais permeável à oralidade. Dá continuidade ao

seu projeto de recusa do fácil, do fóssil – mas agora sinaliza que quer ousar a linguagem nos beirais da fala e dos comportamentos cotidianos.

Se em **Rarefato** a linguagem é o objeto literário em si, radicalizando a postura de recusa, em **Nada feito nada** o projeto amplia-se e o poeta despe as palavras, reduzindo-as ao fino fio metálico das facas sertanejas: lâmina sobre lâmina.

Em **Contracorrente** a palavra alia-se, de modo contundente, à desconstrução de posturas estético-comportamentais. A poesia e o Sujeito espraiam juntos gritos desesperados de libertações: poesia-porrada, poesia-sexo, poesia-sentimento, poesia-cabeça pulsam intensas. Uma tênue linha apontava para um novo mo(vi)mento do fazer-poesia de Frederico Barbosa.

Com **Louco**, a linha que se delineava furtivamente exibe um muro concretado: ao desfalecimento de excessivos recursos poéticos, o poeta opõe sua luta pela recusa da abundância, do desperdício, do desmando, da redundância, do sobejo, do acumulado. Todavia, em **Louco** o Sujeito Lírico busca uma Coisa (lacaniana?) que ele não sabe nomear, pois que está totalmente submisso a ela. Um sujeito triste, sofrido, aperreado com os afazeres cotidianos – que ressoam-lhe como dificuldades intransponíveis. O relógio surge, logo no primeiro poema, e reaparece num dos últimos poemas do livro, nomeado como *desespertador*.

A dor que desespera. A máquina que chama para a dor desperta. A máquina que desperta para a dor. Afinal, que dor é esta? A da perda inominada e inominável; abissal e absoluta. Sob os olhos embaçados deste Sujeito, o cotidiano afirmativo inexiste. A dúvida, a incerteza, o medo, a angústia e a tristeza particularmente dolorosa são-lhe companheiras.

Ele padece desde o primeiro poema, cujos versos terminam com o artigo definido "o"[3], unindo os versos em *enjambement*, e elando o desconforto da existência numa sequência rítmico-hipnótico-visual que impele ao impactante neologismo *desespertador*[4]. O poeta concentra, nesta nova palavra, todo o incômodo que a pequena e doméstica máquina do tempo conservava consigo mesma.

Mas cuide-se o leitor de que a revelação da característica oculta do objeto-óbvio permanece circunscrita ao domínio da melancolia – o objeto renomeado revela, no novo nome, a dimensão de sua carga de tormento. O livro abre-se, e se encerra, como um mesmo poema-soco na cara do leitor.

O segundo poema[5] reitera a imagem incessante de fazer-e-refazer sem feito algum. O sem-sentido pleno dos atos. O mundo em câmera lenta e desfocado, o Sujeito *sem / luz sem voz sem vis*

---

[3] "o acordar é o / grave o // dia o / diabo o / diabólico o //sono o / sono o // horror o / chumbo o / mais que profundo o // todo o dia o sempre o / diabo azul o / branco o // desespertador"

[4]" o branco / o diabo azul / o sempre / o todo dia // o mais que profundo / o chumbo / o horror // o sono / o sono // o diabólico / o diabo / o dia // o grave / o acordar é o // desespertador"

[5]" começo-me / como quem grita sem / luz sem voz sem vis sem vez sem mais // desfocado / fora de faro / formigando em / câmera lenta // sem coragem / sem o que me dispare // vou"

sem vez sem mais é um ser que rola no rol das coisas, arrastado e arrasado por elas. Segue intransitivamente: o verbo ir encerra o poema no presente do indicativo, sem complemento algum. A vida não tem complementaridade nem atinge jamais a completude – e a sintaxe gramatical corporifica este desfacelamento da voz que (des)anuncia(-se).

No terceiro poema[6] a cama delimita o território de defesa e de preservação do Sujeito: num movimento icônico de abrir e fechar parênteses, intercalando os vocábulos *danado*, *só* e *sonado,* o poema iconiza os movimentos, ora interceptados, ora contínuos, da melancolia. Versos monossilábicos dão o tom monocórdico e monolítico da fala dificultosa, da vida custosa, do tempo estirado num curtume de sentimentos à cata de sentidos.

O livro segue como se fora um único poema escrito em várias partes. Nada, todavia, dissuade o Sujeito de sua dor existencial, do seu sofrimento social. Metáfora certeira destes tempos pós-utópicos (CAMPOS, 1997, 243-269) o livro de Frederico Barbosa é um basta à mesmice e uma busca corajosa da reincorporação da oralidade, desprezando por igual as benesses das banalidades imediatamente assimiláveis e os pseudo-vanguardismos *engagés.*

Frederico Barbosa, mesmo na busca de um leitor mais familiarizado com a coloquialidade poética, não se rende ao perfume barato das seduções rasteiras e efêmeras do poético dirigível-digerível. Continua o percurso cabralino do risco, da obstrução, da atenção açuladora. Permanece o poeta valéryano do interdito, do não dito pelo dito. Persegue o gesto mallarmaico de arrancar do signo expressões desconcertantes e (des)orientadoras.

Se em 1990, nas páginas do **Jornal da Tarde**, de São Paulo, tive a oportunidade de chamar a atenção dos leitores para a poesia do estreante Frederico Barbosa, hoje, vinte anos depois, ratifico palavra por palavra a avaliação feita e destaco (mesmo correndo o risco de ser cabotino) a feliz realização do que antevira. São palavras da época: "Frederico Barbosa em **Rarefato**, não se satisfazendo com a busca empenhada pelos grandes poetas, inventa um modo particularíssimo de dizer o não-dito, o quase impossível. Com isso, corre o risco de transformar-se num dos mais importantes poetas de nossa década. Do ano, já o é, de longe".

De fato, as matérias relativas aos melhores lançamentos do ano, feitas pelos jornais, em 1990, destacaram o livro de Frederico Barbosa. No ano seguinte, em 94, ele recebe o Prêmio Jabuti por **Nada feito nada**, seu segundo livro. Em 2000, publica **Contracorrente**, e é saudado tanto por um renomado crítico jovem, Antonio Risério, como por aquele que formou-nos todos os que fazemos e nos dedicamos às Letras neste país hoje, Antonio Candido.

No entanto, não nos iludamos: sua obra é "grão imastigável, de quebrar dente" (CABRAL: 1986, 21). Valem para ela as palavras de Valéry: "A literatura não tem para mim outro interesse que

---

[6] “saio da (caio da / c a m a / c o m o / q u e m / se con- / s o m e / / so) nado”

o exemplo ou a tentativa de dizer o que é difícil dizer". Ou: "O verdadeiro pecado é escrever para o público" (VALÉRY, 1984, 71-99).

Frederico não escreve para o público: prefere formar público para a sua obra. Seus livros o comprovam à vera.

A poesia de FB está anos-luz distante daquela missão catequética, de uma certa música popular, que propala que "o artista tem ir onde o povo está". Isto é: deve correr atrás do público, oferecendo-lhe seu produto a preços módicos (de linguagem). Nada disso. Em suas obras, o rigor para com a poesia começa na capa dos livros e se estende à programação visual das páginas, numa cumplicidade entre texto poético e projeto gráfico.

Os títulos de seus livros – **Rarefato** (1990), **Nada feito nada** (1993), **Contracorrente** (2000), **Louco no oco sem beiras** (2001), **Cantar de amor entre os escombros** (2002), **Brasibraseiro** (2004; este em parceria com Antônio Risério), **A consciência do zero** (2004) e **SigniCidade** (2009) – apontam sempre para o modo de fazer poesia e não para o que se dizer em poesia.

É que FB toma a linguagem como a medida: somente ela fornece as verdadeiras referências do valor estético. O fato (coisa, homem) presentifica-se pela via da linguagem: memória e inovação.

A poesia de Frederico Barbosa encampa a dificuldade, a desconstrução, o niilismo, a recusa, o nada como multi(im)possibilidades dos exercícios de fazer e de ser.

Porém não exageremos. Nada é absoluto. Por entre tais elementos de apurado rigor estético um eu movimenta-se imerso em sentidos e sentimentos vários. Pode, por acaso, o poeta abolir a subjetividade da (e na) voz lírica? João Cabral, mestre perseguido por FB erigiu este princípio como meta. Lutou com (e contra) ele até o fim. Deixou-nos uma poesia mineral, matéria maciça perpassada por um raro e fino sentimento e muitos sentidos. FB segue a trilha do mestre, mas em cada livro o eu ganha mais corpo e desenvoltura.

O apuro gráfico, incluindo aí a diagramação, a programação visual, é uma marca forte nos livros de Frederico Barbosa. Em **Rarefato**, o corpo dos poemas, não centralizado, estende-se às margens das páginas, ora à esquerda, ora à direita. Tal recurso permite, por ex., ler o livro sem abri-lo totalmente – vale aí o sentido figurado também; relembrar que a poesia está à margem; perceber que o branco da página é mais que o branco mallarmaico – é o espaço onde se desenvolve o dialogismo poeta-poetas e poeta-leitor. Espaço para muitas vozes - no silêncio, na mudez, na contenção do branco.

Em **Nada feito nada**, os poemas dançam ora à margem, ora centralizados. O branco das páginas tinge-se de verde água. Seria esse o livro verde, de *Ys estranhos* e cujas letras, lidas, nada indicavam? Seria esse o livro "que não podia"? O livro impossível para os principiantes? Certamente estamos diante de um livro que, escrito em outra linguagem (outra linguagem =

linguagem poética do rigor), é "um livro verde", um livro que pede "para ser lido". Aquilo que era mudez no branco, torna-se música no verde. Música que se torna mais perceptível na quinta parte do livro, não acidentalmente denominada *Repertório*, e menos casualmente, dedicada ao Carlos Fernando, programador visual dos três primeiros livros e grande intérprete de canções populares.

Em **Contracorrente** as páginas amarelas, as fontes em maiúsculas e num preto que choca, incomodam, provocam, desinstalam o leitor. Você quer ler o poema, e é expulso pelos caracteres visuais. Você não quer ler os poemas, mas é atraído pela visualidade provocativa, desconcertante, agressiva do volume. Instala-se, no leitor, uma sucessão de brigas. Briga entre o leitor e o poeta. Outra briga entre o leitor e o programador visual. Outra briga entre o leitor, seu desejo de ler e seu desejo de abandonar o livro.

Jogar o livro. Isto mesmo: talvez a questão seja jogar o livro. Jogá-lo fora? Sim e não. Sim: difícil ler e ver este volume. Não: hipnótico livro para se ler e ver sem desgrudar, sem parar, sem querer fim. Mas talvez jogar o livro como um dado jogado por necessidade. Necessidade: diante de **Contracorrente** não há acasos: casos e caos se sucedem num labirinto de formas e faces enovelando palavras e imagens. O leitor sente o desafio da decodificação, da busca da resposta que ele sabe possível. Mais que possível: sabe pré-existente. Afinal, estamos diante de um poeta que pensa a poesia e que pensa poesia. Gratuidade? Nem pensar: isto são fricotes que o poeta esconjura com a veemência de seu saber-fazer concreto.

O índice do livro deve ser um farol iluminador. Mas não: aqui, é uma profusão de nomes, fontes, números distorcendo o espaço do olhar cotidiano. Tudo parece confluir para o risco de não ser visto e lido. "Atiça a atenção: isca-a com o risco", diz o verso de Cabral (*id.ib.*). Estranha atração, esta que deriva da obstinada procura e da determinação auto-imposta: há um enigma e ele precisa ser descoberto, precisa ser decodificado. Mas onde o enigma? Qual enigma? As paginações são pistas: encerram um quase-enigma: um livro não paginado?

Frederico Barbosa escreve nocauteando de porradas o leitor. A melancolia é seu verso e reverso de dores. Para encerrarmos este artigo, a título de exemplificação, vejamos o poema *Poesia e Porrada*:

> DE TANTO TOMAR PORRADA / PEDRADA CUSPE TAPÃO
>
> ENGOLIR SAPOS / COBRAS E LAGARTOS / MASCAR RANCOR
>
> SACO ROTO DE PANCADAS / EU / INSULTO / CALEI.
>
> E PETRIFIQUEI / RECUSA MUDA / FEITO COISA SÓ RES- / SACA SÓ SONO / SÓ RES- / SENTIMENTO.
>
> MINHA POESIA NADA RALA / QUE DE IRA SE IRRIGAVA / SECOU / ESQUECIDA E RARA. / SÓ LIA E NADA / IMPACTAVA.

TÉDIO RECATO TÉDIO / NOS VERSOS ALHEIOS.

E EU REPETIA FALAS SAGRADAS / ESTANTE ESTÉRIL / MOTE METRALHA

NO ESFORÇO / DE RELEMBRAR / O INVERSO DO BOCEJO: "ESTOU FARTO DO LIRISMO COMEDIDO" / "FERA PARA A BELEZA DISSO" / "TE ESCREVO FEZES " / "MAS AINDA NÃO É POESIA"

E AGORA QUE IMPERA O CHATO / O GESTO ECO / O VERSINHO PRÉ- / PARNASO / O CORRETO DITO CERTO

PÉ NO GESSO / REGRADO / PÉ NO SACO

DISPENSO A POSE POLIDA / E DISPARO PETARDOS

INCERTAS PEDRAS / CHUTES FERIDAS / DE PÉ DESCALÇO

ARRISCO SEM META / OU METRO ESTIMADO.

EU / INSULTO / REVOLTO O GESTO.

SOLTO MINHA ROCHA EM VERSOS / PEDRAS-DE-RAIO ESTRELAS CADENTES / CHUVA DE METEOROS INDIGESTOS.

PORRADAS, VINDE: VOLTEI.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARBOSA, F. **Rarefato**. São Paulo: Iluminuras, 1990.

_____. **Nada feito nada.** São Paulo: Perspectiva, 1993.

_____. **Contracorrente**. São Paulo: Iluminuras, 2000.

_____. **Louco no oco sem beiras**: anatomia da depressão. São Paulo: Ateliê Editorial, 2001.

_____. **Cantar de amor entre os escombros**. São Paulo: Landy, 2002.

_____ & RISÉRIO, A. **Brasibraseiro**. São Paulo: Landy, 2004.

_____. **A Consciência do Zero:** antologia de infernos diversos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2004.

_____. **SigniCidade**. São Paulo: Dulcineia Catadora, 2009.

CABRAL DE MELO NETO, J. "Catar feijão". *In*: _____. **Poesias completas**. 4ª. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1986, p. 21.

CAMPOS, H. "Poesia e modernidade: da morte do verso à constelação. O poema pós-utópico". *In*: _____. **O arco-íris branco**: ensaios de literatura e cultura. Rio de Janeiro: Imago, 1997, p. 243-269.

ELIOT, T.S. “A função social da poesia” *In:* _____ **De poesia e poetas**. Trad. e prólogo Ivan Junqueira. S. Paulo: Brasiliense, 1991, p. 25-37.

JAKOBSON, R. “Linguística e poética”. *In*: _____. **Linguística e comunicação**. 22. ed. Tradução de Izidoro Blikstein e José Paulo Paes. São Paulo: Cultrix, 2007, p. 118-162.

LEMINSKI, P. (1986). “Inutensílio”. *In:* _____. **Anseios crípticos**, Curitiba: Ed. Criar, 1986, p. 58-60.

POUND, Ezra. “Capítulos I a IV”. *In:* _____ **ABC da literatura**. 11ª ed. Trad. Augusto de Campos e José Paulo Paes. Org. e apresent. Augusto de Campos. S. Paulo: Cultrix, 2006, p. 23-50.

PRADO, P. **Retrato do Brasil:** ensaio sobre a tristeza brasileira. 2ª. reimp. São Paulo: Companhia das Letras, 1999.

SANTAELLA, Lúcia. “Literatura e ideologia”. *In:* _____ **Produção de linguagem e ideologia**. 2ª ed. ver. e ampl. S. Paulo: Cortez, 1996, p. 209-249.

VALÉRY, Paul. “Dos Cadernos de Valéry”. *In:* _____ **A serpente e o pensar**. Trad. Augusto de Campos. S.Paulo: Brasiliense, 1984, p. 71-99.

ARTIGO 8

ESPIRROS POÉTICOS E SAUDADES - NOTAS SOBRE *BEIJO NA BOCA* DE CACASO

Débora Racy Soares
Doutoranda em Teoria e História Literária
UNICAMP-FAPESP

RESUMO: Partindo do livro **Beijo na Boca** (1975), de Antônio Carlos Ferreira de Brito, o Cacaso, refletiremos sobre a concepção de amor que o norteia. Constituído por poemas fragmentários, que sinalizam a impossibilidade de totalização amorosa nos moldes do amor romântico platônico, *Beijo na Boca* convida a refletir sobre os dilemas do amor e suas contradições, com grande dose de ironia e humor. Essa espécie de lírica da desilusão é ancorada em um sujeito poético que precisa lidar com determinados problemas de identificação, relacionados com suas namoradas, ex-namoradas e futuros amores.

PALAVRAS-CHAVE: Beijo na Boca, Cacaso, 1975, Antônio Carlos Ferreira de Brito.

ABSTRACT: Based on the book **Beijo na Boca** (1975), written by Antônio Carlos Ferreira de Brito (Cacaso), we aim to reflect on the concept of love that guides it. Built around a series of fragmentary poems which question the possibility of romantic love – as conceived by Plato – *Beijo na Boca* invites us to reflect on love´s dilemmas and its contradictions, with a great deal of irony and humor. This sort of disenchanted lyric is sustained by a poetic subject that has to deal with some identification matters, related to his girlfriends, ex-girlfriends and future lovers.

KEYWORDS: Beijo na Boca, Cacaso, 1975, Antônio Carlos Ferreira de Brito.

Introdução

Beijo na Boca (1975) é o terceiro livro de versos de Antônio Carlos Ferreira de Brito, o Cacaso (1944-1987).[1] Nele o poeta, sempre em contínua busca de identidade lírica, afina sua subjetividade através do embate com a alteridade, figurada aqui pelo objeto amoroso. À primeira vista parece que estamos diante de uma lírica de amor. Porém, como o poeta gostava de repetir, se as aparências enganam, também desenganam, revelam. Ampliando o olhar para a trajetória poética do autor, parece evidente que **Beijo na Boca** funciona como uma espécie de dialética em suspenso ou pausa para reflexão. Em outras palavras: é como se o poeta, sob a desculpa do mote amoroso, estivesse a refletir sobre seu próprio fazer artístico. Nesse sentido, todos os impasses configurados neste livro de 1975 parecem concernir mais às ponderações – ossos do ofício – do poeta do que propriamente aos conflitos amorosos do sujeito lírico. Nossa hipótese de leitura, portanto, é que à reflexão sobre os amores desencontrados imbrica-se o questionamento sobre o próprio fazer poético. Por isso, não se pode perder de vista a chave metalingüística durante a leitura dos poemas, pois ela também os fundamenta.

Quanto à questão da identidade poética que perpassa **Beijo na Boca**, podemos afirmar que estamos longe de um modelo de identidade ontologizante, isto é, estanque e essencialista, que além de orientar categorias representacionistas e historicistas do pensamento, também serve à idealização do outro. Pelo contrário, nesse livro não há lugar para idealizações amorosas, tampouco poéticas. O fato é que o sujeito lírico se apresenta de forma contraditória, como âmago de todos os paradoxos e, quase sempre, está desiludido. É interessante perceber que esse sujeito poético constrói-se mediado pelo outro, pelo não-idêntico e, portanto, no embate dialógico com o diferente. Nesse sentido, o ideal do amor romântico, à medida que promove apagamentos identitários via fusão amorosa, não encontra lugar em **Beijo na Boca**. Se para Freud, sem idealização não há amor, podemos dizer que estamos diante de um sujeito lírico que desconfia do amor, pois ironiza qualquer idealização. Em outras palavras: o princípio da realidade, a necessidade de fazer o poema parece suplantar o princípio do prazer, o devaneio amoroso. Aliás, o poeta confessa em seu *Ciclo Vicioso*: “tenho feito tudo para não sonhar”. (BRITO, 2000, p.24).

Na verdade, ao longo do livro, os poemas vão sendo concretizados à medida que promovem a desconstrução do ideal do amor romântico. Com Cacaso, já sabemos, não devemos julgar um livro pelo título. Em tempo: a brincadeira é oportuna, pois um dos recursos utilizados pelo poeta é partir

[1] Antes de **Beijo na Boca**, Cacaso publicou **A Palavra Cerzida** (1967) e **Grupo Escolar** (1974). Depois editaria **Segunda Classe** (1975), com Luís Olavo Fontes, **Na Corda Bamba** (1978) e **Mar de Mineiro** (1982). Utilizamos como referência para as citações a segunda edição de **Beijo na Boca** (2000).

dos chavões cotidianos, dos lugares-comuns da língua para desfazer idéias já cristalizadas. Não se deixar ludibriar pela capa, pela aparência, ou seja, não confiar na promessa enunciada pelo título parece ser a primeira lição desse **Beijo na Boca**. Não sem grandes doses de ironia, o poeta resolve seus poemas, isto é, os constrói, porém não consegue resolver seu problema, seu *Xis*. [2] A explicação para a não (re)solução não deixa margem para dúvidas: as "intenções" são "sempre contrariadas" e cria-se o impasse: impossibilidade/dificuldade de decisão (BRITO, 2000, p. 49). O embate – entre o fazer e o não fazer o poema, entre o resolver e o não resolver o problema (do poema, do amor) – sustenta a lírica conflituosa de **Beijo na Boca**. Poderíamos dizer que estamos diante de uma lírica de desamor em que não há lugar para as juras eternas, tampouco para os *happy endings*.

1. O sujeito lírico em busca do amor (im)possível

Beijo na Boca revela um poeta maduro, cuja passagem experimental por procedimentos estilísticos variados nos livros anteriores contribuiu para o encontro de uma voz única em meio à tradição da lírica moderna. O canto é afinado na esteira da ironia, através de deslizes semântico e, portanto, no descompasso entre o fazer e o dizer, entre a essência e a aparência. Um olhar atento à capa da primeira edição de **Beijo na Boca** pode ser revelador, pois a aparência nega o miolo, a essência. A capa caprichada, feita à mão, com o nome completo e manuscrito do autor, estampa um coração desenhado, rodeado por florzinhas e borboletas. A impressão é de que estamos diante de um diário de adolescente, recheado de versinhos de amor. Os poemas, contudo, desautorizam a capa: os versos não são de amor e revelam um sujeito lírico desiludido. Ao manejar com ardil o corte preciso dos versos, o poeta utiliza com freqüência os *enjambements* que auxiliam na manutenção da ambigüidade semântica, indeterminando sujeito e objeto. "Exagerada em matéria de ironia" e "moderada" "em matéria de matéria", essa poesia valoriza a entonação coloquial e a forma curta, quase fragmentária (BRITO, 1978, s/p). O sujeito lírico despedaçado – com o "coração em frangalhos" - denuncia a impossibilidade da totalização da experiência (BRITO, 2000, p. 20). Assim como o amor, a experiência poética em tempos de "negros verdes anos" sinaliza que é "parte que se reparte". (BRITO, 2000, pp. 11, 22).

Quando Cacaso escreveu **Beijo na Boca** contava trinta e um anos, era um jovem poeta, porém nada inexperiente na arte de versejar. Será que o conselho de Rilke – os autores jovens não devem escrever poemas de amor – foi levado em consideração por Cacaso? Diante dessa questão,

[2] *O Xis do Problema*: é muito triste que nossas intenções sejam/ sempre contrariadas/ você me compreende, meu amor? (BRITO, 2000, p. 49).

resta saber se estamos diante de um livro de amor ou de desamor. Posto de outra forma: seria possível cantar versos desiludidos sem ter experimentado a ilusão amorosa? É preciso dizer que o conselho do poeta de Praga advinha do fato de ele acreditar que as "formas usuais e demasiado comuns" seriam "as mais difíceis", justamente por precisarem de "uma força grande e amadurecida para se produzir algo de pessoal". (RILKE, 2000, p. 23). Contrariando as expectativas de Rilke, acreditamos que Cacaso tenha infundido "algo" de muito "pessoal" em versos de **Beijo na Boca**.

Sobre a questão amorosa, ficamos, por ora, com Barthes. Segundo ele, o "eu só discorre ferido", já que diante da possibilidade de satisfação plena do desejo, ou seja, da correspondência amorosa, a linguagem torna-se desnecessária (BARTHES, 1991, p. 193). Nesse sentido, a plenitude amorosa descartaria a necessidade de linguagem e, portanto, a possibilidade da escrita de versos de amor. O eu enamorado seria conduzido "para fora da linguagem", pois "não pode falar". (BARTHES, 1991, p. 193). É certo que estamos diante de um sujeito poético falante que não se cansa de reclamar sobre suas aventuras amorosas. Ainda que a hipótese de Barthes possa ser um tanto idealizada, nos serve nesse momento. Não deixa de ser curioso o fato de o amor ser um dos temas mais cantados pela literatura ocidental. Mas será que se trata mesmo de amor? Se, a partir da perspectiva de Barthes, o amor carece de enunciação, promovê-la parece ser um contra-senso. Ao que parece, o sujeito de **Beijo na Boca** canta mesmo versos de desamor, mas será possível levar a sério toda essa pretensa seriedade?

Falando Sério

Outro amor? Não caio mais.

O poeta, como era de se esperar, dado o tom irônico dos versos, não fala realmente a sério e cai de amores pela amada nos versos seguintes, porém não é correspondido. Diante da seriedade fingida, os leitores sempre hipócritas depois de Baudelaire, seguem acompanhando as "desgraças da sorte" e "as traças da paixão". (BRITO, 1982, p. 82).[3] O sujeito lírico cujo eu já é fragmentado, também está dividido entre suas namoradas. Os amores imperfeitos e precários figuram em **De Almanaque**:

Como pode o meu amor sendo um só
ser tão dividido?

[3] Além de poeta, Cacaso também era letrista. Os versos citados são da música "Face a Face", composta com Sueli Costa. A letra completa pode ser encontrada no livro *Mar de Mineiro* (1982), misto de poemas e canções.

O quê é dividido? O amor do poeta pela amada ou vice-versa? A manutenção da dúvida fica garantida pela indeterminação dos sujeitos, dilatando os sentidos poéticos.

O sofrimento que advém da dupla cisão é sentido em *Estilhaço*…

não me procure mais
não relembre
cada um sofre pra seu
lado

E também em "Contando Vantagem":

Muitas mulheres na minha vida.
Eu é que sei o quanto dói.

É interessante observar que o último verso contraria as expectativas armadas pelo título do poema. Esse movimento incessante de construção/desconstrução é uma das estratégias mais caras a Cacaso nesse **Beijo na Boca**. A graça do poema, não é preciso dizer, está na manutenção da ambigüidade do verbo contar. As reviravoltas amorosas só podem ser contadas porque o esforço rememorativo funciona. Em outras palavras: apesar de o poeta ser imperativo em sua exigência de esquecimento ("não relembre"), o poema se faz por causa e apesar da lembrança, essa espécie de estofo construtivo.

Para a psicanálise, especialmente para Freud, a identificação pode se entendida como a forma primeira de ligação afetiva com outra pessoa. É como se a escolha do objeto amoroso passasse por uma etapa identificatória, em que o sujeito acabasse por absorver em si certas qualidades do objeto escolhido. Acontece, porém, que se a escolha for frustrada, isto é, se não houver a correspondência amorosa ou houver a perda (simbólica ou real) do objeto escolhido, tende-se a substituir esse objeto através da eleição de outros. Seguindo esse raciocínio, o excesso de namoradas, antes de ser vantagem, revela a dificuldade ou incapacidade de lidar com a perda do primeiro amor que, para Freud, corresponde à figura materna. Antes, contudo, interessa esclarecer que nossa intenção, menos do que realizar qualquer leitura edipiana, é entender alguns conceitos fundamentais da psicanálise visando a desdobrar nosso sujeito lírico. Porém, é preciso reconhecer que um poema como *O Mergulhador* pode dar margem a esse tipo de leitura complexa:

II

Voltando às origens já não recordo meu nome
já não pressinto meu peso pressinto apenas
a suave dispersão na inexistência.

Será proposital a escolha justamente desse poema para fechar *Beijo na Boca*? A volta ao útero estaria anunciada nessa "inexistência" dispersa do poema final?

É interessante observar, com Freud, como funciona a idealização. Para ele, em algumas formas de enamoramento, o objeto amoroso aparece como substituto de um ideal do eu (*Ichideal*), não atingido pelo próprio eu. É como se esse tipo de amor ou identificação com o objeto surgisse por causa das perfeições que aspiramos para nosso próprio eu, o que acaba por desaguar na idéia do amor narcisista. Ama-se no outro o que se deseja ter e, portanto, não se tem. No fundo, o sujeito parece amar o que lhe falta e que pode ser encontrado no objeto. A identificação aparece, portanto, na fase em que o eu introjeta ou devora (com os olhos?) o objeto, vendo-se enriquecido com suas qualidades. Quando há identificação, o eu parece se modificar segundo o modelo do objeto. A partir dessas observações assaz concisas, talvez possamos entender dois poemas que seguem:

Estilos Trocados

Meu futuro amor passeia – literalmente – nos
píncaros daquela nuvem.
Mas na hora de levar o tombo adivinha quem cai.

Encontro Desmarcado

admiro muito meu amor
porque sempre está por perto de si mesma e
longe de mim e eu tenho
andado muito longe de mim e perto de si mesma

Tanto em *Estilos Trocados* quanto em *Encontro Desmarcado* parece-nos que atua o mecanismo de identificação amorosa. A troca de papéis, o desencontro consigo mesmo revelam tão-somente que o poeta está "longe" de si e "perto" ou dentro de seu objeto amoroso.

Em tempo: a busca da cara metade, do complemento amoroso, funda o mito do amor romântico descrito em uma passagem de **O Banquete** de Platão. Nesse trecho Aristófanes discursa sobre os gêneros da humanidade e explica o mito do andrógino. Segundo ele, no início os gêneros do homem eram: o masculino, o feminino e o andrógino. O andrógino "era então um gênero distinto, tanto na forma como no nome comum aos dois" (PLATÃO, 1983, p. 22). O homem era inteiro e vigoroso, porém arrogante e insolente. Diante da própria desmedida, tenta "fazer uma escalada ao céu, para investir contra os deuses" (PLATÃO, 1983, p. 23). À fúria dos deuses por tamanho atrevimento, somou-se a de Zeus que resolveu torná-lo mais fraco. Para tanto, cortou cada homem em dois, tornando-os débeis e úteis, pois ficaram mais numerosos. Cortados os homens, Apolo poliu suas formas, assegurando a presença de algumas pregas em volta do ventre e do

umbigo, com o intuito de lembrá-los de seu antigo estado. Após este feito, todo homem, diz o mito, desejaria encontrar sua "própria metade" e reconstruir sua condição original. O amor nasceria quando o homem encontrasse seu "complemento" e, tomado pela vontade de fazer "um só de dois", ajuntasse simbolicamente as metades, restaurando a totalidade perdida. A este encaixe perfeito, "ao desejo e a procura do todo" se dá o "nome de amor" (PLATÃO, 1983, p. 25). Resta saber como esta concepção idealizada de amor que pressupõe a restauração de uma totalidade original e que sustenta o mito romântico poderia inviabilizar uma relação ancorada na idéia da convivência das diferenças. Vejamos o poema seguinte que desconstrói o mito do amor romântico no último verso, novamente contrariando as expectativas anunciadas pelo título *Happy End*:

o meu amor e eu
nascemos um para o outro
agora só falta quem nos apresente

A ironização da possibilidade do encontro com a "cara metade" joga com a idéia de que só poderia realmente haver um desfecho feliz fora da concepção romântica de amor. Em outras palavras, o *happy end* que inunda a literatura ocidental seria uma falácia que, como quer Rougemont, favoreceria o adultério, desestabilizando o casamento cristão. A história da literatura ocidental, diz ele, pode ser encarada como uma história de adultérios, promovidos pela concepção romântica do amor. Na verdade, parece que o mito do amor romântico embaça a visão do sujeito enamorado, impedindo-o de reconhecer a divisão de sua imagem, isto é, a alteridade. A dificuldade de ver o outro como diferente de mim, e não como minha extensão, não fragilizaria, no limite, a minha própria imagem? É como se a existência sem o outro não fosse possível, já que o sentido parece residir na dependência de uma imagem que é semelhante à minha. Se a identidade constrói-se na dialética, no embate das diferenças, a concepção de amor romântico não só fragilizaria a noção de identidade como apontaria para a inviabilidade da convivência com a alteridade:

As vacas magras

é porque entrei demais na sua intimidade que
estou fora dela agora

o excesso de amor nos separou

Após o desfecho infeliz de suas relações, o poeta pode constatar a infelicidade da sorte e o destino das paixões como verdadeira *Sina*:

o amor que não dá certo sempre está por
perto

Em *Hora do Recreio* afirma-se a impossibilidade de opção e a conseqüente sobreposição de possibilidades:

O coração em frangalhos o poeta é
levado a optar entre dois amores.

As duas não pode ser pois ambas não deixariam
uma só é impossível pois há os olhos da outra
e nenhuma é um verso que não é deste poema
Por hoje basta. Amanhã volto a pensar neste
problema.

O poema, como o amor, revela os impasses construtivos, advindos da não resolução ou da impossibilidade de escolha do poeta, incapaz de resolver seus "dois amores", incapaz de resolver-se entre "dois amores". Entretanto, apesar desses impasses amorosos e poéticos, o poema se constrói, justamente porque (se) mantém (sob) os olhos das "duas". A problemática do poeta que tem o "coração em frangalhos", justamente por não poder/querer optar, resolve-se no âmbito da realização verbal, mas é adiado no plano sentimental. O poema se faz, mas os amores permanecem em conflito, suspensos pela não resolução. Nesse sentido, a observação de Clara de Andrade Alvim no posfácio de **Beijo na Boca** não poderia ser mais acertada. De fato, não existem afirmações definitivas e o moto perpétuo do livro é um constante desmentir-se que assegura o embate entre a destruição e a construção dos poemas e das intenções. Ainda que elas sejam sempre contrariadas…

Conclusão

Concluímos ressaltando que a relação identidade-alteridade em **Beijo na Boca** é concebida sempre em devir, a reboque da auto-reflexão que norteia o livro. O sujeito lírico enquanto ser em falta, incompleto por natureza, "parte que se reparte", está em constante movimento, desestabilizando suas certezas, o que pode levar ao impasse poético-amoroso. [4] Se a consciência da cisão transtorna o poeta, pode induzir à de-cisão: "desde que declarei meu amor nunca/ mais me olhou de frente". [5] Ou, por outro lado, leva à indecisão. Com o "coração em frangalhos", o poeta

[4] "Quem de dentro de si não sai vai morrer sem amar ninguém": A parte perguntou para a parte qual delas/ é menos parte da parte que se descarte. / Pois pasmem: a parte respondeu para a parte/ que a parte que é mais – ou menos – parte/ é aquela que se/ reparte. (BRITO, 2000, p.22).

[5] *Seresta ao Luar*: desde que declarei meu amor nunca/ mais me olhou de frente. (BRITO, 2000, p.55).

não consegue “optar entre dois amores”. Na ciranda de namoradas, ex-namoradas e futuros amores, o sujeito lírico vai descobrindo a impossibilidade de alcançar a totalidade amorosa. A consciência de que é “parte” que se “reparte” desconstrói o mito do amor romântico, ancorado na visão integradora que favorece apagamentos identitários. Constituído por poemas em forma de fragmentos, **Beijo na Boca** só faz reafirmar a impossibilidade da totalidade amorosa. Aliás, a (mal)amada sempre está às voltas do poeta, causando uma espécie de alergia rememorativa tão eficiente que impede qualquer assomo de idealização. Às vezes, em sonata, a memória relata ecos do grande amor impossível, constantemente vislumbrado em irônica melancolia. Entretanto, o princípio da realidade sempre convoca os pequenos (des)amores (poemas?) (im)possíveis cujo desfecho, nada feliz, já está previsto de antemão no encontro desmarcado.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BARTHES, Roland. **Fragmentos de um Discurso Amoroso**. Trad. Hortênsia dos Santos. Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1991.

BRITO, Antônio Carlos Ferreira de. **Beijo na Boca**. Rio de Janeiro: Vida de Artista, 1975. [2ª. edição, Rio de Janeiro: 7 Letras, 2000].

_____. **Na Corda Bamba**. Rio de Janeiro: Vida de Artista, 1978.

_____. **Mar de Mineiro**. Rio de Janeiro, 1982.

PLATÃO. **Diálogos/Platão**. Seleção: José Américo Motta Pessanha. Trad. José Cavalcante de Souza, Jorge Paleikat, João Cruz Costa. São Paulo: Abril Cultural, 1983.

RILKE, Rainer Maria. **Cartas a um Jovem Poeta: a Canção de Amor e de Morte do Porta-Estandarte Cristóvão Rilke.** Trad. Paulo Rónai e Cecília Meireles. São Paulo: Globo, 2000.

ROUGEMONT, Denis de. **A História do Amor no Ocidente**. Prefácio de Marcelo Coelho. Trad. Paulo Brandi e Ethel Brandi Cachapuz. São Paulo: Ediouro, 2003.

ARTIGO 9

VAMPIROS E OUTRAS ASSOMBRAÇÕES: IMAGENS DO MEDO NA POESIA DE TORQUATO NETO

Elzimar Fernanda Nunes Ribeiro
Doutora – UFU

RESUMO:
Autor icônico da Tropicália, Torquato Neto várias vezes recorreu à mítica do vampiro, e de outras criaturas assombrosas, para ajudar a compor o caráter maldito que pretendia conferir à sua obra. Frequentemente, tais imagens assombrosas se nutriram do ambiente de medo próprio da Ditadura Militar, o qual contribuiu para intensificar a experiência do pavor de existir, radicalmente experimentada por Torquato Neto enquanto homem e enquanto artista. Este trabalho estuda a mítica do vampiro e de outros seres bestiais em alguns de seus poemas, tendo como principal fundamentação teórica a sistematização do *imaginário terrificante* elaborada por Gilbert Durand.
PALAVRAS-CHAVE: poesia contemporânea, Ditadura Militar, imaginário.

ABSTRACT:
Iconic author that helped to create the Tropicália movement, Torquato Neto repeatedly appealed to the mythical vampire, and other terrifying creatures, in order to compose his *poète maudit*'s aura. These scary images were commonly increased for the anxious atmosphere that characterized the Brazilian military dictatorship, a historical context that amplified the fear of existence experienced by Torquato Neto in a radically way, as man and as artist. This work makes a study the mythical vampire and other beastly creatures depicted in some of his poems, basing principally on the Gilbert Durand's systematization of the *terrifying imaginary*.
KEYWORDS: contemporary poetry, Brazilian military dictatorship, imaginary.

Apesar de ter assumido desde cedo a identidade de poeta, a maior parte dos textos mais estritamente poéticos de Torquato Neto só veio a público postumamente, ainda sob o impacto do suicídio do escritor em nove de novembro de 1972, logo após a comemoração de seu aniversário de 28 anos de idade. De modo que o livro **Os últimos dias de Paupéria**, publicado um ano após sua morte, mesmo que contendo apenas parte de sua poesia, foi ardorosamente lido como sendo uma obra-testamento, uma experiência limítrofe e inquietante entre arte e biografia. Se por um lado, essa recepção inicial foi decisiva para consagrar a aura de poeta maldito que definiu a importância de Torquato por várias gerações de leitores, por outro lado, ela pode traiçoeiramente contribuir para reduzi-lo ao estereótipo de "poeta louco e suicida", ameaçando definir de vez o sentido de sua escritura a partir desta única premissa.

Em adendo, não facilita para um estudo sistemático que sua obra tenha um caráter tão fragmentário e multiforme. Torquato escreveu muito, porém de modo não exatamente organizado, e em diversos gêneros (poesia, canção, colunismo e crítica cultural, diários, cartas, roteiros para televisão e cinema), sem se dar ao esforço de traçar limites claros entre eles. Ao lermos seus textos, fica claro, por exemplo, que suas canções se alimentam de sua poesia, e que sua crítica cultural informa sua produção estética ou, ainda, que sua escrita autobiográfica é vazada pela sua veia poética, num vertiginoso jogo de auto-espelhamento. Uma análise profunda de seu legado artístico requereria uma leitura capaz de abranger toda essa multiplicidade de gêneros, colocando em diálogo as diversas formas textuais em que ele se expressou. Entretanto, cumpre alertar que o presente estudo não tem intenções tão ambiciosas, apresentando-se como o passo inicial de uma pesquisa a ser ampliada futuramente, mas que, por enquanto, opta por se concentrar em textos compostos segundo os padrões mais tradicionalmente reconhecidos como "poesia". Aliás, é provável que uma compreensão mais inteira do artista deveria levar em consideração toda sua experiência estética não-escrita. E não se está falando aqui apenas de suas investidas como ator de cinema marginal, mas também da sua disposição de transformar até mesmo o cotidiano em uma espécie de ato de expressão performático. Fosse por meio de roupas ou do cabelo ou pelos gestos de sabor teatral, de que fazia uso comumente; fosse por meio de suas diversas entradas e saídas voluntárias de sanatórios, ou pelo abuso algo descontrolado, algo proposital de álcool e drogas; fosse por suas várias tentativas de suicídio e até pela opção radical de morrer no dia do próprio aniversário – Torquato se definiu como um homem (no mais pleno sentido ontológico da palavra) tentando desesperadamente se expressar e, assim, demarcar seu espaço existencial e intelectual em meio a uma realidade histórica especialmente sufocante, como foram os anos da Ditadura Militar.

Por essa perspectiva, sua trajetória biográfica e artística pode ser entendida como uma batalha ferrenha para encontrar um modo de resistir e, por mais paradoxal que pareça aos olhares

superficiais, de viver. É óbvio que não se fala aqui apenas de um sentido biológico de se estar vivo, mas de uma vida além da biológica, vida como pensamento, como afirmação de uma individualidade única[1] capaz de deixar no mundo sua marca criativa. Havia em Torquato uma ambição artística e intelectual considerável; certamente ele tinha a consciência de seu talento e de sua vocação para a liderança, daí que seus anseios existenciais compreendiam a necessidade de elaborar uma obra reconhecidamente importante no cenário cultural brasileiro. Poesia, tal como ele a pensava, não era apenas uma arte da escrita, e sim uma posição de confronto contra as restrições que tolhem a existência humana: fossem elas as convenções sociais ou se tratassem da nossa maior limitação, a mortalidade. Dentre os vários exemplos possíveis de tal concepção, destaca-se o veemente texto intitulado "pessoal intransferível", publicado na **Geléia Geral** (coluna que ele manteve no jornal **Última Hora** entre agosto de 1971 e março de 1972):

> Escute, meu chapa: um poeta não se faz com versos. É o risco, é estar sempre a perigo sem medo, é inventar o perigo e estar sempre recriando dificuldades pelo menos maiores, é destruir a linguagem e explodir com ela. [...]E fique sabendo: quem não se arrisca não pode berrar. Citação: leve um homem e um boi ao matadouro. O que berrar mais na hora do perigo é o homem, nem que seja o boi. Adeusão. (NETO, 2004b, p. 227)

Esse anseio por um fazer-viver poético norteou todo seu círculo de convívio social, de amizades e de amores, tendo resultado em pelo menos um marco decisivo na história cultural do Brasil: o movimento da Tropicália, dos quais Torquato foi um dos mentores, embora tenha sido também, e desde o início, um grande questionador. Mas foi no contexto de outra de suas várias parcerias criativas que Torquato foi associado à mítica do vampiro. Já no fim de 1968, o poeta foi se afastando do grupo tropicalista até partir para o exílio voluntário na Europa. Quando de sua volta ao Brasil, cerca de um ano depois, ele viria a encontrar novos interlocutores no âmbito do cinema filmado em super-8: uma produção artística realizada em condições materialmente precárias, que se apresentava (ao lado da poesia mimeografada) como um dos poucos meios possíveis de expressão num ambiente sufocado pela censura. Foi no lendário filme do cinema *underground* brasileiro, **Nosferato no Brasil** (1971), curta-metragem dirigido por Ivan Cardoso, que Torquato personificou um vampiro vindo de Budapeste para atacar donzelas de biquíni em Copacabana.

Curiosa foi a aproximação entre realidade e ficção, na medida em que muitos enxergaram uma semelhança admirável entre o poeta-ator e o personagem. Em estudo de fôlego sobre a poética de Torquato, Paulo Andrade (2002) assinala muitas convergências notáveis entre ambos, desde o ponto de vista da aparência física até, e principalmente, da perspectiva da atitude maldita, rebelde, sedutora e agressiva – portanto, vampiresca – do artista. Entre os concretistas (outro grupo com quem Torquato dialogou bastante no fim da vida), surgiu até mesmo o termo

[1] A formação inicial de Torquato Neto se deu sob influência romântica, e o culto da individualidade é um traço que lhe molda as aspirações enquanto poeta rebelde e homem contestador.

Nostorquato, usado por Haroldo de Campos e Hélio Oiticica em vários escritos, dos quais é interessante destacar os poemas "Nosferatu: Nós / Torquato"[2] e "Lambendo o fio da gilete", publicado por Oiticica na revista **Navilouca**.[3]

Torquato admitiria, na **Geléia Geral**, sua admiração pelo monstro que povoa o imaginário humano desde eras imemoriais, mas que deve sua conversão em mito literário aos escritores românticos do século XIX – especialmente ao romance **Drácula**, de Bram Stocker. Em artigo datado de dois de novembro de 1971, ele se declararia "vidrado em vampiros" (NETO, 2004b, p. 287); dias depois, na coluna intitulada "*literato cantabile*", ele afirmaria: "Eu, pessoalmente, acredito em vampiros. O beijo frio, os dentes quentes, um gosto de mel." (Idem, p. 306). Responsável por fazer emergir tal semelhança, Ivan Cardoso reconheceria ter baseado sua escolha não tanto no talento de Torquato como ator, o qual de fato não seria grande (apud VAZ, 172), mas na figura biográfica mesmo do poeta: "Ele tinha muita identificação com os vampiros, não gostava de claridade e era elegante como um conde da nobreza. O Torquato era o próprio Nosferato, com sua capa preta e vermelha." (Idem, p. 173).

Contudo, para dar conta da mítica vampiresca em Torquato não se pode ficar restrito às suas aparições explícitas, visto que sua presença surge preferencialmente por meio de sugestões não tão óbvias. É que nesta poética, o vampirismo comumente surge transmutado em outras imagens e figuras que a ele se associam por meio de uma teia simbólica, sempre ligada à esfera do assombroso e do terrível, ainda que contenha elementos sedutores. É por isso que a arquetipologia do imaginário, elaborada por Gilbert Durand, surge como um instrumento de investigação teórica muito promissor, uma vez que possibilita o afloramento das conexões imagéticas vampirescas da obra de Torquato, as quais não se mostram evidentes numa leitura apressada.

Um dos conceitos da teoria durandiana é especialmente fecundo aqui; trata-se da noção de que a imaginação simbólica humana opera de modo a ordenar várias imagens isomorfas (homólogas) segundo um núcleo aglutinador de sentido, numa operação a que Durand metaforicamente denomina "constelação". Segundo ele, "[...] os símbolos constelam porque são desenvolvidos de um mesmo tema arquetipal, porque são variações sobre um arquétipo" (DURAND, 2002, p. 43). A noção de arquétipo aqui é devedora dos trabalhos de Carl G. Jung, entendido como uma matriz de produção simbólica comum a toda humanidade. Durand complementa afirmando que: "São esses conjuntos, essas constelações em que as imagens vêm convergir em torno de núcleos organizadores que a arquetipologia antropológica deve esforçar-se por distinguir através de todas as manifestações humanas da imaginação" (Idem, p. 43-44). O

[2] Homenagem póstuma de Campos publicada na segunda edição de **Os últimos dias de Paupéria** (1974).
[3] Publicada em 1974, a partir de idealização de Torquato Neto e contando com colaborações de artistas de diferentes tribos daquele início da década de 1970, **Navilouca** pode ser considerada a última interlocução do poeta com outros criadores de sua geração e não deixa de ter também seu caráter de tributo *post mortem*.

objetivo central do estudioso em seu livro **As estruturas antropológicas do imaginário** é justamente o de fazer emergir uma ordenação capaz de dar conta de toda a multiplicidade dos símbolos, classificando-os, segundo as aproximações isomorfas que eles apresentam uns com os outros, em três grandes conjuntos a que ele chama de "regimes". A tese durandiana define assim dois grandes agrupamentos de imagens: o *Regime Diurno* e o *Regime Noturno*, sendo que este último se divide em *Sintético* e *Místico*.

Outro postulado essencial para se entender a teoria de Durand diz respeito à função que ele atribui à imaginação humana. Em suas reflexões, o pesquisador conclui que ela "é dinamicamente negação vital, negação do nada da morte e do tempo" (DURAND, 2000, p. 97). O imaginário teria uma atuação essencialmente equilibradora do pensamento humano, permitindo-nos a capacidade de manter e apreciar a vida, mesmo apesar de sermos terrivelmente conscientes da nossa finitude biológica. Durand conclui então que, na sua atuação mais imediata,[4] "o símbolo surge como restabelecedor do *equilíbrio vital* comprometido pela inteligência da morte" (Idem, p. 97, grifos do autor). Cada um dos regimes das imagens lidaria de modo diferente com a perspectiva da temporalidade e da mortalidade: o Diurno agrupa imagens da luta ferrenha entre vida versus morte, dia versus noite, luz versus trevas; o Noturno Místico traz imagens conciliadoras que exprimem uma possível similitude entre vida e morte; por fim, a constelação do Noturno Sintético é composta por imagens que vêem vida e morte como fases de um mesmo ciclo. Para efeitos de comparação didática, é possível sintetizar os regimes de acordo com os seguintes lemas:

Diurno	Vida e morte são opostos em permanente confronto.
Noturno Místico	Vida e morte são iguais.
Noturno Sintético	A vida é o começo da morte e a morte é o começo da vida.

Por tudo que já se disse sobre a obra de Torquato Neto, fica patente que as imagens do Regime Diurno deveriam ser as mais usuais em sua poética. De fato, a análise de seus textos corrobora esta hipótese, conforme o presente estudo pretende explicitar. Já aos 16 anos, Torquato manifestava a angústia diante da existência no poema "Dúvidas": "Na minha solidão/ eu nada vejo, além do nada./ Inconscientemente,/ eu vou passando nesta vida a perguntar-me sempre:/ Afinal, que sou?". E então prossegue, questionando um possível Deus: "Pois apesar de estar quase certo/ de que o nada/ do nada me tirou/ no nada me plantou/ e pro nada me arrasta/ eu quisera perguntar-lhe,/ por todas, de uma vez:/ Afinal, meu caro, que faço aqui?" (apud VAZ, p. 36-37, ortografia atualizada). Percebe-se assim no poeta, desde muito cedo, uma absorvente percepção da finitude humana, o que

[4] Para Durand, haveria pelo menos mais três setores da nossa mentalidade em que o símbolo exerceria sua função equilibradora indispensável à nossa existência: equilíbrio psicossocial, equilíbrio antropológico e, finalmente, um equilíbrio teofânico (2000, p. 97-98).

resulta, ao mesmo tempo, em perplexidade e em desejo de resistir. O simultâneo fascínio pela morte e pela vida é tema fulcral na obra de Torquato, e a mitologia vampiresca, o morto-vivo, é um forte emblema desta ambigüidade. Afinal, a aguda consciência de mortalidade, se vivida em suas últimas consequências, traz consigo um saborear da vida que também é um saborear da morte, tal como Torquato exprime na última estrofe de um de seus mais famosos poemas, "Cogito": "eu sou como eu sou/ vidente/ e vivo tranqüilamente/ todas as horas do fim" (NETO, 2004a, p. 165).

Talvez o leitor não-iniciado na concepção durandiana ache surpreendente que o vampiro (este ser tão associado à noite) seja considerado como um dos arquétipos universais das imagens diurnas, então uma exposição mais detalhada desta constelação simbólica se faz necessária. O Diurno é caracterizado pelas contradições e, por isso mesmo, dividido em duas partes opositoras: a primeira parte constitui o "fundo das trevas sobre o qual se desenha o brilho vitorioso da luz" (DURAND, 2002, p. 68) e a segunda se revela como uma: "reconquista antitética e metódica das valorizações negativas da primeira" (Idem, p. 68). Consequentemente, a primeira face deste regime é constituída pelas imagens terrificantes que exprimem o pavor diante do tempo e da morte, enquanto a outra face compõe-se dos símbolos afirmativos da luta do homem para se elevar acima da sua fragilidade e para se separar da condição puramente animal.

Uma imagem sintetizadora do Diurno seria a figura do guerreiro matando o dragão, personificando a força do homem diante da ilogicidade do destino, que lhe reserva a mortalidade. O herói encarna a ascensão do homem rumo à luz celeste do dia, é imagem de vida em plenitude, enquanto o monstro é a grande expressão das trevas do abismo, um arquétipo radical da morte como negação de tudo que é humano. O vampiro é uma das variações mais comuns da criatura associada à noite tenebrosa; ele congrega em si todas as dimensões simbólicas próprias das imagens terrificantes do Regime Diurno, apresentando-se como um ser *teriomorfo*, *nictomorfo* e *catamorfo*, ou seja, é bestial, noturno e decaído. Desde os contos populares até os brinquedos infantis, ou mesmo nas figuras dos desenhos animados atuais, a simbólica do animal parece onipresente e prenhe dos mais variados sentidos: pureza, agressividade, esperteza, companheirismo etc. No entanto, os *símbolos teriomórficos* são formulados a partir do aspecto bestial da animalidade, a partir do terror que a fera desperta em nós. Procurando discernir a marca mais primeva do animal no imaginário, Durand concebe que: **"**O resumo abstrato do animal, tal como se apresenta à imaginação sem as derivações e as especializações secundárias, é constituído por um verdadeiro esquema: o esquema do animado" (DURANT, 2002, p. 73). O movimento rápido, inquieto do animal é sabidamente fonte de perturbação e angústia, podendo ser classificado em duas categorias gerais: o *formigamento* e a *mordicância*.

O esquema do formigamento congrega os movimentos inquietos, indisciplinados e multiformes, podendo ser associado às noções de agitação, fervilhamento, enfim de toda uma

“multiplicidade que se agita” (Idem, p. 74). Os vermes, as larvas, a multidão de ratos, aranhas, gafanhotos, formigas e outros animais miúdos são símbolos especialmente paradigmáticos deste esquema animado. Durand demonstra, por meio da análise de imagens míticas e literárias, que mente humana associa sua agitação ilógica e indisciplinada ao caos. A conexão de vários destes animais com a decomposição dos cadáveres sobredetermina, isto é, agrega ainda mais carga simbólica, ao sentido tenebroso que eles assumem na imaginação. Visto como um levantado de entre os mortos, frequentemente o vampiro se faz acompanhar destes seres macabros, principalmente dos morcegos, animais sinistros em sua multíplice agitação, em seu rufar irrequieto de asas no meio das trevas cavernosas ou sepulcrais. Câmara Cascudo nota: “os velhos afirmavam que o morcego era *o passarinho do diabo*” (CASCUDO, s/d., p. 589). Em Torquato Neto, o morcego aparece explícito na introdução do poema “arena:a / festivaia – gb”, que trata dos festivais musicais (eventos que definiram a cultura pop brasileira nas décadas de 60 e 70), dos quais Torquato participou diversas vezes como compositor:

> vocês não têm outro rosto
> vocês conhecem
> o melhor caminho do poço
> (lusco/reembolso
> fosco = total: O
> alegre animal circunda)
> vocês não têm outros dedos
> vocês inventam *beira mar*
> sim
> os grandes bailes do medo
> (segre do gam o morcego
> & escovam os dentes
> da bunda) (NETO, 2004a, p. 155)

O movimento caótico do morcego é associado ao cenário agitado dos festivais, com suas vaias retumbantes (“festivaia”), torcidas organizadas e forte patrulhamento ideológico, tanto de direita quanto de esquerda. No final dos anos 60, os festivais se tornaram convulsivos, na medida em que ainda eram um dos poucos canais de expressão facultado a uma juventude reprimida pela Ditadura Militar; fator suficiente, aliás, para torná-los mais e mais visados pela censura até serem esvaziados de sua importância cultural. O poema, escrito no início dos anos 70, surpreende um momento repressivo bastante doloroso para toda uma geração de artistas, na qual Torquato se incluía. O texto evoca a alegria agressiva dos primeiros festivais na imagem de um animal que se move nas sombras, às escondidas, fora do controle do poder: “lusco/reembolso/ fosco = total: O/ alegre animal circunda”. Interessante observar que, utilizando alguns princípios da poesia concreta, o sinal de parênteses remete a um vôo limitado, assinalando o caráter restrito deste movimento possível. A atmosfera cada vez mais sufocante de liberdade vigiada desemboca nos “grandes bailes

do medo". O "baile dos vampiros" ou a "dança com o vampiro" é um elemento importante da mítica vampiresca, marcando seu caráter de monstro elegante e sedutor.

Não é o morcego o responsável pelo baile do medo, mas uma coletividade expressa no texto poético pelo pronome "vocês". O morcego, já limitado a um mundo oculto, secreto, é finalmente segregado de vez ("segre do gam o morcego"). De fato, em meio a um regime fortemente repressivo, Torquato e muitos dos artistas de sua geração preferiram tentar o difícil caminho da marginalidade cultural do que se dobrar às imposições do Regime Militar. Portanto, é interessante notar que, num contexto histórico angustiante, o poeta buscou elaborar, através da imaginação simbólica, um modo de sobreviver em meio às trevas, identificando-se com os seres tenebrosos. Em Torquato, mais que uma metáfora do medo, o vampiro representa uma certa forma de resistência estético-existencial, pois traz em si a marca de uma vontade de existência mesmo que condenada a uma subvida, a um submundo. O vampiro-poeta de Torquato é uma atormentada, mas insistente criatura do *underground* político-cultural, conforme sua declaração de intenções na já mencionada coluna "*literato cantabile*": "Poesia. Acredite na poesia e viva. E viva ela. Morra por ela se você se liga, mas por favor, não traia. O poeta que trai sua poesia é um infeliz completo e morto. Resista, criatura" (NETO, 2004b, p. 306).

Imagens de identificação do eu-lírico com o vampiro continuam a aparecer por todas as demais seções de "arena:a / festivaia – gb" (NETO, 2004a, p. 155-157). Ecoando a canção "Eu sou terrível", de Roberto e Erasmo Carlos, o texto despedaçado sobre a folha de papel permite a formação de frases como: "eu sou horrível", "eu cravo", ou ainda: "eu sou o fim da picada", figura esta que agrega sugestões semânticas que vão do uso de drogas, ao limite suportável de uma experiência até a picada venenosa de certos animais próximos do satânico como os próprios morcegos, as aranhas, os escorpiões e as serpentes, cujas presas remetem ao vampiro. O simbolismo da picada mortal e dos dentes cravados é reforçado na seção II por elementos isomorfos como: "beijo na garganta", "secretos dentes,/ meu amor"; se intensifica na seção III (onde o leitor pode, por exemplo, montar o verso "eu sou incrível? mato") até o clímax final na seção IV que se encerra com os versos: "(AMOR)/ o dente/ MAL/sangrado, sim & sim – ".

A imagem do dente é recorrente na poesia de Torquato, o que nos leva de volta à arquetipologia de Durand, cujo segundo esquema do animado é constituído pela mordicância, uma vez que o "fervilhar anárquico [do esquema do formigamento] transforma-se em agressividade, em sadismo dentário" (DURAND, 2002, p. 84). Imagens de devoramento (bocas com dentes afiados, que mordem, trituram, roem ou despedaçam) são a tônica desta conjunção simbólica: que terror nos seria mais primevo do que o de morrermos devorados pelas feras? Neste aspecto, o vampiro pode ser considerado uma variante do ogro, posto que não chega a comer a carne da vítima, mas se alimenta de seu sangue (BRUNEL, 1988, p. 762). Mais sutil, o vampiro não apresenta sempre suas

presas, podendo disfarçá-las até o momento em que tem a vítima sob seu domínio. São muitas as referências de Torquato a "dentes secretos", indicando a existência de uma personalidade bestial que permanece oculta para melhor sobreviver. Como se viu anteriormente, o simbolismo dentário constela com diversas imagens similares tais como a picada venenosa, trazendo à baila um outro ser teriomórfico caro a Torquato, o escorpião. No poema sem título que abre com o verso "A virtude é a mãe do vício conforme se sabe", lê-se: na terceira estrofe: "(amar-te/ a morte/ morrer:/ há urubus no telhado e carne seca/ é servida: um escorpião encravado / na sua própria ferida, não escapa: só escapo/ pela porta de saída). (NETO, 2004a, p. 171)

Ao apoiar a identidade do eu-lírico na figura escorpião, certamente Torquato estava atento à simbologia dos signos do zodíaco, segundo o qual o poeta era um escorpiniano. Animal subterrâneo, no Horóscopo o escorpião é vinculado a Plutão, deus do Hades e, por isso, é tradicionalmente associado ao ciclo da vida e da morte. No entanto, essa possibilidade cíclica (que na ordenação durandiana remeteria ao Regime Noturno Sintético) é solapada pela sua aparição terrificante no poema, visto que o animal aparece como presa de si mesmo, ecoando o dito popular, segundo o qual o escorpião é o animal que morre em seu próprio veneno. Retoma-se assim a já indicada atração pela morte vista na poética de Torquato, aliás, claramente manifesta no verso: "amar-te/ a morte/ morrer". Entretanto, a figura do urubu tem um sentido bem diferente; embora também se associe à morte, o imaginário deste animal é o da besta oportunista, que vigia à distância as vítimas que pretende devorar. O escorpião parece representar a morte voluntária, de certo modo controlada pelo "eu", o urubu parece representar a morte imprevista, ocorrida à revelia do "eu".

Talvez a angústia diante da espera certa, mas descontrolada da morte, possa ser substituída pela morte proposital – ainda horrível, mas plena de sentido existencial. É um raciocínio que anuncia o desejo suicida que, ao fim, resultou na morte de Torquato, contudo não se pode esquecer que em diversos de seus textos confessionais ele também evidencia uma vontade de vida, como, por exemplo, neste registro do diário escrito durante sua internação no Hospital Psiquiátrico do Engenho de Dentro: "[...] É preciso não dar de comer aos urubus. Nem esperanças aos urubus. É preciso sacudir a poeira. É preciso poder beber sem se oferecer em holocausto. É preciso. É preciso não morrer por enquanto. É preciso sobreviver para verificar" (NETO, 2004a, p. 326).

Novamente, o urubu surge como símbolo da morte devoradora da vida, numa clara homologia com o arquétipo da noite (ou do eclipse) que devora a luz do sol, o que indica o irreversível passar do tempo: "A noite negra aparece assim como a própria substância do tempo" (DURAND, 2002, p. 92). Chega-se assim ao simbolismo nictomórfico, cuja constelação amplifica todas as valorizações negativas do simbolismo teriomórfico; as trevas noturnas são o espaço propício para a agitação e o caos terrível, pois "toda uma infinidade de movimentos é desencadeada pela falta de limites das trevas" (Idem, p. 92). No escuro, o ranger de dentes se faz ainda mais

horripilante e segundo o imaginário tradicional somente à noite os vampiros podem sair. Os principais símbolos nictomorfos – o escuro, a cegueira, a água nefasta, a lágrima, o espelho – desfilam todos pelo poema "A explicação do fato", cuja segunda parte assim se inicia: "Também tenho uma noite em mim tão escura/ que nela me confundo e paro" (apud VAZ, p. 48). A identificação com o macabro prossegue, com o "eu" se mirando no cadáver de um náufrago, numa atualização especialmente perversa do mito de Narciso:

> (Me reconheço nele e me apavoro)
> Me reconheço nele,
> não os olhos cerrados, a boca falando cheia,
> as mãos cruzadas em definitivo estado, se enxergando,
> mas um calor de cegueira que se exala dele
> e pronto: ele sou eu,
> peixe boi devolvido à praia, morto,
> exposto à vigilância dos passantes.
> Ali me enxergo, à força no caixão do mundo
> sem arabescos e sem flores.
> Tenho muito medo. (Idem, p. 48)

O mergulho no imaginário tenebroso, acumulando imagens teriomórficas e nictomórficas é evidente no desenvolver da estrofe: "Como não ter medo?/ Uma noite escura sai de mim e vem descer aqui/ sobre esta noite maior e sem fantasmas./ como não morrer de medo se esta noite é fera/ e dentro dela eu também sou fera e me confundo nela e ainda insisto?" (Idem, p. 48). Finalizando o poema, a lembrança da infância, que é associada à luz do dia, surge como possibilidade negada de fuga deste espaço angustiante de dor e medo: "E era todo dia./ Havia sol/ e eu o sabia/ sol: era de dia / Havia uma alegria/ do tamanho do mundo/ e era dia no mundo./ Havia uma rua / (debaixo dum dia)/ e um tanque./ Mas agora é noite até no sol." (Idem, p. 48). Numa postura divergente daquela preconizada por Durand, a poética de Torquato não busca vencer o monstro da morte a partir da elaboração de uma figura heróica ascensional, mas a partir de uma identificação do eu-lirico com o próprio monstro. Ao invés de combater as trevas com a luz, o imaginário poético de Torquato opta por lidar com a noite terrível a partir da integração do indivíduo a ela. Embora haja momentos onde se perceba elementos da batalha heróica contra os seres da noite, a poética de Torquato tende preferencialmente a mergulhar no abismo ao invés de tentar ascender rumo ao céu. Não à toa, um de seus textos se intitula precisamente: "Quando o santo guerreiro entrega as pontas" (NETO, 2004a, p. 196).

A vertigem rumo ao abismo é a pulsão central da terceira constelação simbólica componente do imaginário terrificante do Regime Diurno: é a vez das imagens catamórficas, vinculadas à queda e cujo mito mais difundido na cultura cristã é, sem dúvida, o da Queda de Lúcifer e de Adão. Durand reconhece que os símbolos catamórficos contemplam já uma certa amenização – ele usa o termo conceitual *eufemização* – do terror humano diante do tempo, ao lhe conferir uma dimensão moral. Ao ser entendida como consequência da ação humana, a mortalidade

ganha uma lógica e uma possibilidade de controle, que serão devidamente desenvolvidas pelas imagens do Regime Noturno. Mas enquanto tal, o simbolismo catamorfo congrega nosso pavor de sucumbirmos numa sombria animalidade sem sentido, pois a vertigem "é um relembrar brutal da nossa humana e presente condição terrestre" (DURAND, 2000, p. 113).

Satânicos, demoníacos, malditos e decadentes são todos aqueles seres que escolhem afundar no reino abissal. A transgressão como escolha é a marca dos anjos caídos, cuja ambivalência entre terror e beleza é magnificamente resumida na figura do vampiro sedutor e do "anjo louco e torto" (outra identidade assimilada por Torquato, expressa na canção "*Let's play that*"). Tal escolha nos perturba porque é uma projeção da nossa própria vertigem. Por isso, a mente humana deixa-se repetidamente seduzir por eles para em seguida rejeitá-los, a fim de reafirmar para si mesma sua vontade de vida. Alguns, porém, como Torquato, se entregam ao seu fascínio, buscando ali a força criativa de uma existência que preferiu ser maldita a ser inócua.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Paulo. **Torquato Neto: uma poética de estilhaços.** São Paulo: Annablume/Fapesp, 2002.

BRUNEL, Pierre. **Dicionário de mitos literários**. 4. ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 2005.

CASCUDO, Luís da Câmara. **Dicionário do folclore brasileiro**. São Paulo: Ediouro, s/d.

DURAND, Gilbert. **A imaginação simbólica**. Lisboa: Edições 70, 2000.

____. **As estruturas antropológicas do imaginário**. 3. ed. Martins Fontes: São Paulo, 2002.

NETO, Torquato. **Torquatália: do lado de dentro**. Rocco: Rio de Janeiro, 2004a.

____. **Torquatália: Geléia Geral**. Rocco: Rio de Janeiro, 2004b.

VAZ, Toninho. **Pra mim chega: a biografia de Torquato Neto**. São Paulo: Casa Amarela, 2005.

ARTIGO 10

LITERATURA E GUERRA AÉREA: POESIA CONTEMPORÂNEA EM ROBERTO BOLAÑO

Kelvin Falcão Klein
Doutorando - UFSC
CNPq

RESUMO:
O objetivo deste trabalho é refletir sobre a poesia contemporânea como formadora de comunidades e objeto de resistência política nas narrativas do escritor chileno Roberto Bolaño. Proponho uma relação intertextual com as conferências do escritor alemão W.G. Sebald, intituladas "Literatura e guerra aérea", que abordam a destruição das cidades alemãs durante a II Guerra Mundial e o trabalho de memória da literatura do pós-guerra. Na novela "Estrela distante", Roberto Bolaño inclui um personagem que escreve poemas no céu, utilizando a fumaça de seu avião. A partir do encontro dessas imagens procuro problematizar a relação da memória com a escritura poética na contemporaneidade.
PALAVRAS-CHAVE: Literatura contemporânea; Totalitarismo; Memória.

ABSTRACT:
The objective of this paper is to reflect on contemporary poetry as forming communities and object of political resistance in the narratives of the Chilean writer Roberto Bolaño. I propose an intertextual relationship with the conferences of the German writer WG Sebald, titled "Air War and Literature", which addresses the destruction of German cities during World War II and the memory work of literature after the war. In the novel "Estrela distante", Roberto Bolaño includes a character who writes poems in the sky, using the smoke from his plane. From these images the aim is to question the relationship of memory with writing poetry in contemporary times.
KEYWORDS: Contemporary literature; Totalitarianism; Memory.

O escritor alemão W. G. Sebald se propôs a reviver o trajeto de destruição da II Guerra Mundial em uma reunião de ensaios e conferências que levou o título de *Sobre* **a história natural da destruição**. A parte principal deste volume é a que leva o título de "Guerra aérea e literatura", que compila os textos de conferências que Sebald ofereceu em Zurique no ano de 1997. O objetivo de Sebald é refletir acerca do silêncio da literatura do pós-guerra de seu país diante da destruição das cidades alemãs, promovida pelos aliados durante a II Guerra Mundial. Mais de 130 cidades foram bombardeadas, muitas delas completamente destruídas. Mais de um milhão de toneladas de bombas foram lançadas em território alemão. Mais de seiscentos mil civis morreram nos ataques e sete milhões ficaram desabrigados. Diante de uma catástrofe tão grande, por que a nação permaneceu, em sua imensa maioria, silenciosa?

Sebald responde a essa pergunta com outra: como debater a morte de civis alemães quando a nação por trás deles foi responsável pela morte brutal de milhões? Ele diz que aqueles que restaram viram a destruição como um justo castigo (2004, p. 14). A destruição das cidades foi vista como um troco justo, bem como a morte de tantos habitantes. Com o passar dos anos, enquanto ia e vinha da escola ou andava pelas ruas, Sebald via "a community that seemed to have emerged from a war of annihilation without any signs of psychological impairment" (2004, p. 11), e, mais adiante, quando já estava na Inglaterra continuando seus estudos (Sebald lecionou literatura alemã na Inglaterra até sua morte, ocorrida em 2001 em um acidente de carro), refletiu inúmeras vezes sobre o silêncio desconfortável que desceu sobre a Alemanha depois de sua destruição.

Sebald vasculha, ao longo dos anos, a literatura alemã do pós-guerra. O conjunto dos relatos de grande expressão e alcance públicos, por conta dos clichês e das informações desencontradas, é "no more than a gesture sketched to banish memory" (2004, p. 25). O sentimento de Sebald diante do esquecimento coletivo que observou ao longo de tantos anos é expresso na seguinte frase: "I had grown up with the feeling that something was being kept from me: at home, at school, and by the German writers whose books I read hoping to glean more information about the monstrous events in the background of my own life" (SEBALD, 2004, p. 70).

Como aproximar a imagem dos aviões bombardeando cidades alemãs da imagem de um aviador chileno escrevendo versos no céu? Assim é o procedimento poético que Roberto Bolaño desenvolve em seu romance **Estrela distante** (2009), que conta a história de Carlos Wieder, tenente da Força Aérea Chilena e poeta vanguardista. O livro é narrado por um chileno exilado na Espanha, que relembra sua juventude na década de 1970, os saraus e oficinas literárias e o golpe de Pinochet. Poucos meses antes do golpe, conhece Alberto Ruiz-Tagle, poeta misterioso e um pouco mais velho que ele, que passa a freqüentar os círculos literários da cidade de Concepción. Com o golpe, Alberto some e o narrador descobre, meses depois, que Alberto é na realidade Carlos Wieder, agente infiltrado do Estado – ainda que não fique nunca claro até que ponto o interesse de Wieder pelas

oficinas era um modo de estar próximo dos subversivos em potencial ou se consistia de uma simples curiosidade literária, um passatempo ou um exercício.

Entre o golpe e a aparição dos primeiros versos no céu, feitos com a fumaça de seu avião, Carlos Wieder invade a casa das irmãs Garmendía, que participavam das oficinas que ele costumava freqüentar. Mata as duas com a ajuda de outros quatro homens – formam um grupo de extermínio que será investigado vinte anos depois, nos informa Bolaño já no fim do livro. Desse e de outros crimes Wieder guarda fotografias, que depois vai expor para seus colegas em uma cerimônia cuidadosamente arquitetada. A exposição dessas fotos vai levar a sua expulsão da Força Aérea.

Mas do golpe à expulsão muita coisa acontece: é o período em que Wieder desenvolve sua poesia vanguardista, feita no céu, para que todos pudessem ver. Na primeira aparição de Wieder, o narrador está num campo de prisioneiros. O ângulo de visão é, portanto, daqueles que foram capturados. O avião aparece no céu, dando rasantes e fazendo com que todos, prisioneiros e guardas, olhem para cima. Os versos cobrem toda a cidade, dos subúrbios ao centro, de leste a oeste. O que primeiro salta aos olhos é a impossibilidade de tal cenário: trata-se de uma utopia, de uma licença poética, de uma suspensão da realidade. Dentro de um contexto histórico escrupulosamente determinado emerge o impossível, que é a poesia totalitária no céu. Por que se escreve no céu? O que é escrever no céu? É visar a totalidade de audiência, é atingir todo olhar, cooptar toda cognição. Trata-se, em suma, de uma cena messiânica – querendo alcançar com isso aquele sentido de suspensão e exceção que Walter Benjamin menciona em sua oitava tese sobre a história:

> A tradição dos oprimidos nos ensina que o "estado de exceção em que vivemos é na verdade a regra geral. Precisamos construir um conceito de história que corresponda a essa verdade. Nesse momento, perceberemos que nossa tarefa é originar um verdadeiro estado de exceção; com isso, nossa posição ficará mais forte na luta contra o fascismo. Este se beneficia da circunstância de que seus adversários o enfrentam em nome do progresso, considerado como uma norma histórica. O assombro com o fato de que os episódios que vivemos no século XX "ainda" sejam possíveis, não é um assombro filosófico. Ele não gera nenhum conhecimento, a não ser o conhecimento de que a concepção de história da qual emana semelhante assombro é insustentável. (BENJAMIN, 1994, p. 226).

O conteúdo dos versos de Carlos Wieder só reforça essa impressão: ele escreve, em latim, os quatro primeiros versículos do Gênesis – "No princípio, Deus criou o céu e a terra. Ora, a terra estava vazia e sem forma, as trevas cobriam o abismo, e um sopro de Deus agitava a superfície das águas. Deus disse: haja luz, e houve luz. Deus viu que a luz era boa, e Deus separou a luz e as trevas". E termina com a palavra "APRENDAM" (BOLAÑO, 2009, p. 35).

A poesia aérea de Wieder era o ponto alto das comemorações militares, a mostra mais acabada de que o poder convive muito bem com a vanguarda – "Não havia atritos entre o novo regime e a arte de vanguarda" (BOLAÑO, 2009, p. 78) –, a derradeira estetização da política latino-

americana. Um projeto pedagógico de educação das massas, de transformar aquilo que estava nas trevas em luz, moldando aquilo que estava informe a partir de novas diretrizes. Nada mais sintomático que a primeira visão dessa nova poesia chilena esteja em um campo de prisioneiros. Norberto, um dos presos, que o narrador diz ser taxado de louco pelos outros, ao ver o espetáculo de Wieder no céu afirma: "é o ressurgimento da Blitzkrieg ou então estou ficando doido varrido" (BOLAÑO, 2009, p. 34).

Em outra aparição, Wieder escreve: "APRENDIZES DO FOGO" – "Os generais que o observavam da tribuna de honra da pista", escreve Bolaño em seguida, "pensaram, suponho que legitimamente, tratar-se de uma menção a suas namoradas, amigas ou talvez do apelido de algumas putas de Talcahuano. Alguns dos seus conhecidos mais íntimos, porém, sabiam que Wieder estava mencionando e invocando mulheres mortas" (BOLAÑO, 2009, p. 39). Se na primeira aparição, Wieder havia escrito "APRENDAM", agora ele apresentava não apenas o meio do aprendizado como também suas cobaias. Somente a partir da morte era possível aprender e as mulheres, as irmãs Garmendía entre elas, foram a primeira turma. A partir de Wieder, Bolaño desenvolve uma radiografia do poder e da política que envolve misoginia, antissemitismo, sadismo, xenofobia, entre outros elementos.

A aparição seguinte de Wieder foi grandiosa: uma viagem ao Pólo Sul. Lá ele escreveu: "A ANTÁRTIDA É O CHILE" (BOLAÑO, 2009, p. 49). A poesia impossível de Carlos Wieder, além de pregar o projeto de formação da massa através da morte ou da reeducação, é também testemunha de um projeto nacionalista, um projeto de assimilação de territórios, de expansão de fronteiras.

A aparição aérea que se seguiu àquela da Antártida foi também a última. Os últimos versos de Wieder expostos no céu tratam diretamente sobre a morte, sem rodeios. Os três primeiros dizem: "A MORTE É AMIZADE. A MORTE É O CHILE. A MORTE É RESPONSABILIDADE" (BOLAÑO, 2009, p. 81). O cenário escolhido era a capital do país, Santiago. Wieder foi convidado pela alta cúpula das Forças Armadas a realizar uma exibição de impacto, em uma solenidade que reuniu figuras seletas da sociedade chilena. O tempo estava péssimo, com o céu coberto de nuvens escuras. Mesmo assim Wieder decolou, escrevendo versos que o vento desmanchava em questão de segundos.

Os versos finais que ele escreveu no céu foram: "A MORTE É AMOR. A MORTE É CRESCIMENTO. A MORTE É COMUNHÃO. A MORTE É LIMPEZA. A MORTE É MEU CORAÇÃO. PEGUE MEU CORAÇÃO", e então ele assinou: "CARLOS WIEDER", e finalizou: "A MORTE É RESSUREIÇÃO" (BOLAÑO, 2009, p. 81-83). Logo depois dessa longa exibição, realizada sob intenso risco e compreendida por poucos, Wieder recebeu os convidados no apartamento de um amigo que lhe cedeu um quarto. Nesse quarto ele dispôs as fotografias que havia tirado ao longo dos meses, desde a noite em que assassinou as irmãs Garmendía. Ainda que

tratada em regime de segredo por aqueles que a viram, a exposição gerou choque e escândalo, e fez com que Wieder fosse expulso das Forças Armadas. A partir desse ponto, cessam os versos no céu e Wieder vai para a Europa – iniciando o que poderíamos considerar a segunda parte do romance de Bolaño, na qual o narrador passa a recolher as pistas que o levaram, finalmente, ao encontro de Wieder.

A poesia aérea de Carlos Wieder é um projeto totalitário. Sua evolução no céu era, como afirma o narrador, uma "cena que parecia tirada de um filme sobre a Segunda Guerra Mundial" (BOLAÑO, 2009, p. 82). Wieder pode ser considerado um resto latino-americano do nazismo europeu, uma linha de fuga, uma partícula de sobrevivência. Sua poesia é um projeto de coesão nacional e supressão da diferença, e procura estabelecer uma origem e um pertencimento fixos. É uma imagem dialética que oscila entre a estetização da política e a politização da arte, conforme a indicação de Walter Benjamin no ensaio sobre a reprodutibilidade técnica (1994, p. 196).

A poesia de Wieder diz que é preciso aprender, aprender a partir do fogo, a partir da morte – e a morte, em sua poesia, está em tudo, a morte é amor, limpeza, amizade e comunhão. "Amizade" e "comunhão" são elementos que levam novamente ao projeto de coesão nacional. "Limpeza" e "crescimento" são elementos que levam novamente ao projeto de supressão da diferença.

Nas conferências de Sebald sobre a destruição alemã, a redenção vem do céu, na forma de tempestades de fogo lançadas pelos inimigos. É o desenlace trágico e heróico de uma nação que lutou até o fim, que apenas seguiu ordens e que, a partir do fogo (ou seja, os "aprendizes do fogo" de que fala Wieder), tem a comprovação da grandiosidade da missão que ali se encerrava. O tempo está do lado da nação alemã, e o silêncio subseqüente, diagnosticado por Sebald como um mecanismo de recalque, é também a etapa intermediária que prepara o solo para um recomeço. Enquanto isso a tragédia se repete como farsa na América Latina. É recorrente nos textos de filósofos contemporâneos o aviso de que ainda há muito o que processar e pensar na relação do nosso presente com a época dos regimes totalitários. Auschwitz e seus correlatos são pontos obrigatórios nas reflexões de Giorgio Agamben, Georges Didi-Huberman, Philippe Lacoue-Labarthe, Jean-Luc Nancy, Hal Foster, Susan Buck-Morss e tantos outros.

Philippe Lacoue-Labarthe, no ensaio "A coragem da poesia", faz uma leitura da aproximação crítica que tanto Heidegger quanto Benjamin fizeram em torno da figura de Hölderlin. Lacoue-Labarthe observa até que ponto uma definição da poesia torna-se também uma definição da política, na medida em que diz respeito a uma língua e que essa língua estabelece uma comunidade. A poesia molda o político na medida em que estabelece uma nova forma de ler o mundo. É isso que está em jogo tanto na leitura que Heidegger faz de Hölderlin quanto no procedimento poético que Roberto Bolaño desenvolve para Carlos Wieder.

Para Heidegger, nos informa Lacoue-Labarthe, “Hölderlin é o poeta dos alemães” (2000, p. 277). Heidegger captura em Hölderlin a figura do poeta como um semideus, responsável por espalhar ao povo, em linguagem corrente, as mensagens divinas. Nesse sentido, a figura do poeta que Heidegger retira de Hölderlin em seus cursos da década de 1930, é uma figura que prepara o terreno para a fundação de outra história, um advento e um ensinamento (LACOUE-LABARTHE, 2000, p. 279-280). Escreve o filósofo francês:

> Toda a questão, no comentário de Hölderlin, é saber se os alemães são capazes ou não de entrar na história e de iniciar uma história: de tornar-se alemães assim como os gregos, com a coragem inaudita demonstrada pela tragédia, tornaram-se gregos. Enfim, conseqüência evidente, o poeta se define como um *herói*. (LACOUE-LABARTHE, 2000, p. 286).

Lacoue-Labarthe, ao fim do ensaio “A coragem da poesia”, cita um trecho de uma carta que recebeu de Alain Badiou, na qual ele tece algumas considerações sobre aquilo que Lacoue-Labarthe havia dito sobre Heidegger, a poesia e o totalitarismo. Escreve Badiou: “No fim das contas, trata-se, para você como para mim (diga-me se eu estiver enganado), de pensar os anos 30”, uma tarefa “cujo âmago é pensar o nazismo como política” (LACOUE-LABARTHE, 2000, p. 298).

Como contraponto à figura de Heidegger, Lacoue-Labarthe apresenta Walter Benjamin – e faz a glosa de um texto em que Benjamin, assim como Heidegger, interpreta poemas de Hölderlin. Benjamin, nos informa Lacoue-Labarthe, interpreta a mensagem do poeta não como um ensinamento e sim como uma tarefa (2000, p. 286). Grosso modo, a tarefa é um procedimento crítico que visa abrir caminho na hesitação inerente ao poema e, a partir daí, encontrar aquilo que é ditado pela consciência.

Philippe Lacoue-Labarthe afirma que, na esteira da interpretação nietzschiana da história, o poeta é um modelo e um exemplo (2000, p. 284). Ou, atualizando a terminologia, uma figura, uma *Gestalt*. Essa *Gestalt* pode ter inúmeras feições: Zaratustra, Moby Dick, o Anjo, o Animal, o Inumano. A figura, para cada poema, é o modo de apresentação e de articulação entre sua construção e aquilo que enuncia. A *Gestalt* é, portanto, uma triangulação de temporalidades, reunindo a intuição que rege a montagem, a forma e o conteúdo. A idéia de montagem (de escolha) é importante porque toda figura (*Gestalt*) leva a uma configuração (*Gestaltung*), que é sempre técnica e procedimento. Lacoue-Labarthe diz que a *Gestalt* sempre remete ao mito – um mítico que não é mitológico, simples organização estereotipada dos elementos, e sim um mítico que é *Gestalt* da própria vida, que se funda na matriz da linguagem (2000, p. 290). Só a partir desse cenário é possível conferir algum sentido à passagem de **Estrela distante** em que Roberto Bolaño (2009, p. 77), depois de contar a história do exílio e do assassinato do poeta Diego Soto e a história do triunfo de Lorenzo, artista que, além de chileno, era homossexual e não tinha os dois braços, escreve que a única coisa que parecia unir os dois homens era a leitura de um mesmo livro, que Bolaño cita a partir do título em francês: *Ma gestalt-thérapie*, do psiquiatra Frederick Perls. Bolaño, sem fazer

qualquer consideração sobre o livro ou indicar as razões pelas quais tanto Soto quanto Lorenzo o leram, encerra o capítulo dizendo que não há tradução na Espanha do livro do doutor Perls. No Brasil o livro recebeu o título esdrúxulo de *Escarafunchando Fritz*. O máximo que se pode dizer é que tanto Soto quanto Lorenzo estavam empenhados no permanente processo de, simultaneamente, pertencer e afastar-se, estar na poesia e estar fora dela, estar no Chile e estar no exílio, construir figura de si tendo como fundo o vazio, construir *Gestalt* do mundo e, no percurso, esquecer de si.

No ensaio "Heidegger e o nazismo", Giorgio Agamben afirma que é um erro analisar os regimes totalitários da primeira metade do século XX somente pela ótica do nacionalismo e do imperialismo (2008, p. 341). "A aposta é, agora, totalmente diferente e mais extrema", escreve Agamben, "já que se trata de assumir como tarefa a própria existência factível dos povos; ou seja, sua vida nua" (2008, p. 341). Essa administração da vida nua dos regimes totalitários opera tanto no extermínio quanto na manutenção – age sobre os corpos recusados para matá-los de forma eficiente e age sobre os corpos autorizados para estimulá-los a seguir e defender, com unhas e dentes, um destino comum fabricado. Escreve Agamben:

> Nisso, os totalitarismos de nosso século constituem realmente a outra face da idéia hegelo-kojeviana de um fim da história: o homem já alcançou seu *télos* histórico e não sobra nada mais que a despolitização das sociedades humanas através do desenvolvimento incondicional do reino da *oikonomía*, ou ainda a assunção da própria vida biológica como tarefa política suprema. Mas quando o paradigma político – como é verdadeiro em ambos os casos – se converte na casa, então o próprio, a mais íntima facticidade da existência ameaça em transformar-se em uma armadilha fatal. (AGAMBEN, 2008, p. 341).

Carlos Wieder, em suas intervenções poéticas, tanto canta o projeto nacionalista quanto exulta na eliminação das diferenças. Seus versos no céu procuram instigar a alma chilena a seguir uma direção determinada, ao mesmo tempo em que evocam as mulheres que matou. O trabalho de Wieder com a imagem é um desdobramento de seu trabalho poético no céu – e sua coleção de fotografias das mulheres que matou ilustram o alcance de seu projeto artístico. A alegoria poética de Bolaño, que é, simultaneamente, poesia e pensamento sobre a poesia, pode ser lida como a materialização abrupta de um delírio, como a ficção possível de um fantasma, ou um conjunto de fantasmas, que não cansa de reaparecer.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

AGAMBEN, Giorgio. “Heidegger y el nazismo” In: _____. **La potencia del pensamiento**. Trad. Flavia Costa e Edgardo Castro. Barcelona: Anagrama, 2008, p. 333-343.

BENJAMIN, Walter. “Sobre o conceito da História” In:_____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 222-234.

_____. “A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica” In:_____. **Magia e técnica, arte e política**. Trad. Sérgio Paulo Rouanet. São Paulo: Brasiliense, 1994, p. 165-196.

BOLAÑO, Roberto. **Estrela distante**. Trad. Bernardo Ajzenberg. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

LACOUE-LABARTHE, Philippe. “A coragem da poesia” In:_____. **A imitação dos modernos**. Trad. Fátima Saadi. São Paulo: Paz e Terra, 2000, p. 277-299.

SEBALD, W. G. **On the natural history of destruction**. Trad. Anthea Bell. Nova Iorque: Random House, 2004.

ARTIGO 11

FLORBELA ESPANCA E GILKA MACHADO: LILITHS DA MODERNIDADE

Rosana Gonçalves
Doutora - UNICENTRO-PR

RESUMO

Procura-se apontar a presença do mito de Lilith em poemas de Florbela Espanca e Gilka Machado. Esse mito possui origens longínquas e é ligado à mitologia da criação, representando a primeira demonstração de rebeldia feminina face ao domínio do macho. Lilith reúne as qualidades do ego feminino individualizado e, em literatura, interessa-nos, sobretudo, pela luta na afirmação do direito à liberdade e ao prazer femininos. É o símbolo da mulher que paga o preço por ser diferente, perdendo-se a si própria e sendo forçada a abdicar do amor. Ambas as poetas cristalizaram esse sentimento numa poesia que nos leva a pensar no destino da infelicidade que acompanha mulheres que ousam se contrapor às convenções sociais. Serão analisados, à luz do mito, poemas do **Livro de Mágoas**, de Florbela Espanca, e **Cristais Partidos**, de Gilka Machado, mulheres que fizeram a diferença pelo forte apego aos símbolos e pelo respeito à tradição formal aliados a uma mensagem extremamente subjetiva de contestação e indignação com a situação de "malditas" que, assim como Lilith, partilhavam.
PALAVRAS-CHAVE: mito da criação; Lilith; modernidade; poesia portuguesa e brasileira.

ABSTRACT: This work aims at analyzing the myth of Lilith as it is represented in the poems of Florbela Espanca and Gilka Machado. This myth has distant origins and it is associated with the creation mythology, representing the first demonstration of female refractoriness before the male domain. Lilith has the individualized female ego qualities and, in literature, she is interesting for us because of her efforts for the affirmation of feminine rights for freedom and pleasure. She is the symbol of a woman that pays the price for being different, losing herself and giving up her love. Espanca and Machado have showed this feeling in a poetry that induces us to think about the unhappy destiny that goes along with women that break up with social rules. I will analyze, in the light of the myth, poems of the book **Livro de mágoas** written by Espanca, and **Cristais partidos** by Machado. Both poets show a strong adhesion to the symbols and respect for the formal tradition, associated with an extremely subjective contestation and indignation with the condition of being considered as "damn women", like Lilith.

KEY-WORDS: creation myth; Lilith; modernity; Portuguese and brazilian poetry.

A defesa do mito

Mito é a fonte original do homem. “É a história de um passado perdido e poderoso que criou o presente” (DOWDEN, 1994, p. XX). Conhecê-lo implica perceber o presente como produto de um passado remoto e perdido, porém sempre poderoso, capaz de sobreviver à capacidade que a humanidade tem de esquecer sua própria história e repetir os mesmos erros. Entender as manifestações artísticas a partir do mito não deixa de ser uma forma de fazer ciência.

Os mitos, vistos como “uma dramaturgia da vida social ou da história poetizada” (Brunel, 1998, p.XXI), são eternos. Eterna é também a literatura que revela a obsessão humana em descobrir seus princípios, sua origem, e se constrói com o mito, ambos preocupados em justificar e entender a presença do homem no mundo e em buscar a sua verdade. Fernando Pessoa explica sua força poeticamente:

> O mito é o nada que é tudo
>
> O mesmo sol que abre os céus
> É um mito brilhante e mudo –
> O corpo morto de Deus,
> Vivo e desnudo (PESSOA, apud BRUNEL, 1998, p.XXI).

A partir dessa perspectiva poética, depreende-se que os mitos surgiram para explicar os mistérios que instigam a curiosidade e a imaginação humana, e que, por tratarem de temas intrigantes, estão presentes em várias culturas, sendo propagados pelas constantes reescritas e releituras, principalmente na literatura e especialmente na poesia, que têm como marca a reflexão sobre o ser humano e sobre o mundo que o circunda.

Octavio Paz afirma que

> Como toda criação humana, o poema é um produto histórico, filho de um tempo e de um lugar; mas também é algo que transcende o histórico e se situa em um tempo anterior a toda história, no princípio do princípio. Antes da história, mas não fora dela. Antes, por ser realidade arquetípica, impossível de datar, começo absoluto, tempo total e auto-suficiente (PAZ, 1972, p. 53).

Assim, podemos afirmar que quando há o desvelamento de um poema ocorre a rematrícula de mitos e arquétipos da idade primitiva, primeira, pois ele revela-se como a manifestação da consciência original do ser, como a metáfora da potencialidade revivida do ser humano. Não esquecendo que, via de regra, por mais variados que sejam os temas apresentados por um poeta,

eles acabam desembocando num signo central – símbolo, arquétipo ou mito -, que caracteriza sua cultura, sua personalidade consciente ou inconsciente, suas angústias ou suas crises existenciais.

Por si só, o texto poético não é um mito. As experiências de vida e as convicções de seu criador são expressas através de imagens simbólicas, que podem ou não serem imediatamente reconhecidas como mito e/ou percebidas como imagens fascinantes ou inquietantes, condicionadas que estão a sua época contemporânea ou posterior e também à maturidade e competência de seu público-leitor.

Reconhecer o mito na literatura implica desvendar a simbologia da obra em sua essência, captar as imagens arquetípicas que procuram demonstrar aquilo que ecoa além de nosso horizonte restrito e bitolado. Nas palavras de Sérgio Farina: "O símbolo, que está no aquém, recepciona o Mito, que surge do além, e este, por sua vez, aponta para o Arquétipo, que prenuncia o princípio de tudo, que nos transporta para o domínio primordial" (FARINA, 1996, p. 115).

Infinita é a variedade de mitos porque infinita é a vontade humana de encontrar a verdade da vida. Rememorar os mitos, reatualizá-los, renová-los por meio de certos rituais (incluindo as manifestações poéticas), significa colocar-se na modernidade e contemporaneidade do sagrado. O rito comemora o que o mito rememora.

Pretende-se, portanto, a partir dessa certeza, verificar os momentos em que, pelo rito poético, Florbela Espanca e Gilka Machado rememoram o mito de Lilith.

Por que o mito de Lilith?

Porque revela a história de uma mulher que, como Florbela e Gilka, sofreu as consequências de ter querido ser muito mais que as convenções estabeleceram; porque esse mito, de origens longínquas está ligado aos mitos da criação e porque representa a primeira demonstração de rebeldia feminina face ao domínio do macho.

Segundo a tradição dos testemunhos orais, reunidos no Zohar, Lilith foi a primeira mulher feita por Deus para ser companheira de Adão. Como ela não correspondeu às expectativas divinas e humanas, foi substituída por Eva, que também não correspondeu.

Conta a lenda que Lilith foi feita da mesma substância que Adão, ou seja, de terra, mas a essa substância foram acrescentados saliva e sangue. Feita não do homem, mas do mesmo barro soprado por Deus, ganhou alma e vida. Nunca foi um pedaço do homem, como Eva, posteriormente, mas um ser igual. Possuidora de alma e vida, pensou. Pensou ser igual em direitos e deveres, parceira da criação e da geração da espécie. Mas, enganou-se. Enganou-se quando pensou que teria liberdade de agir, de escolher e de decidir. Enganou-se quando pensou que teria os mesmos direitos de Adão. E, então, rebelou-se contra Adão e contra Deus.

Dizem que essa revolta aconteceu principalmente por causa das relações sexuais. Lilith não se conformou com o fato de ter que ficar sob Adão. Baseada na igualdade em que foram criados, reivindicou a troca de posições. Por que deveria ficar sempre embaixo de Adão, suportando todo o peso de seu corpo, num sinal de dominação? Adão, é claro, argumentou, declarando que havia uma ordem maior estabelecida que não poderia ser questionada, pois fôra emitida por um Ser Superior. Nesse momento, dá-se a grande rebelião. A mulher, que pensou ser uma companheira e não uma escrava, blasfemou contra seu criador, abandonou Adão, criou asas e saiu voando do Paraíso em direção ao Mar Vermelho, onde encontrou Samael (possivelmente, a serpente que tentou Eva, o senhor das forças do Mal) com quem passou a viver, porque ele concordou em viver com ela uma relação igualitária de direitos e deveres.

E Adão, como ficou? Profundamente desolado e na solidão.

Compadecido, o Criador resolveu dar-lhe outra companheira. Não quis correr o risco de fazê-la uma igual. Preferiu fazê-la de uma parte de Adão.

> Quando Deus estava prestes a criar Eva, Ele disse: Eu não a criarei da cabeça do homem, para que não erga sua cabeça numa atitude arrogante; nem do olho, para que não tenha olhos atrevidos; nem da orelha, para que não fique escutando às escondidas; nem do pescoço, para que não seja insolente; nem da boca, para que não seja tagarela; nem do coração, para que não seja intrometida; nem do pé, para que não seja andarilha. Eu a formarei de uma parte casta do corpo. E para cada membro e órgão, enquanto o formava, Deus dizia: Seja casto! Seja casto! No entanto, apesar de toda essa cautela, a mulher ainda possui todos os defeitos que Deus tentou evitar (KOLTUV, 1997, p. 88)

E fê-la da costela. Surgiu Eva, mas, essa é outra história.

E Lilith? Passou a conviver com os demônios e com os espíritos malignos num lugar maldito. Transformou-se em um demônio e, segundo a lenda, é esse caráter demoníaco que leva a mulher a contrariar o homem e a questionar o seu poder.

Esse é o mito de Lilith. Ele nos revela uma visão pessimista da vida humana, principalmente da vida das mulheres, pois demonstra que aquela que não seguir a lei de Adão será rejeitada, eternamente insatisfeita e fonte de infelicidade.

Pintada como uma mulher cheia de beleza e capacidade de desfrutar de toda sua sexualidade, Lilith não pôde integrar-se nos quadros da existência humana, nas relações interpessoais e comunitárias. Como mito, ela reúne as qualidades do ego feminino individualizado à medida em que emerge da matéria inerte e passiva.

Na literatura, a figura de Lilith interessa-nos, sobretudo, pela luta na afirmação de seu direito à liberdade e ao prazer, à igualdade em relação ao homem, à conquista da supremacia e do poder e

como símbolo da mulher que perde-se a si mesma e perde a todos aqueles que encontra por estar predestinada à maldição de ser excluída.

A obra poética de Florbela Espanca e Gilka Machado corresponde, na literatura moderna de expressão portuguesa, a um sistema que, além de considerar e respeitar a tradição pela forma, inovou pelo tratamento estilístico e pelas ideias que se manifestam no conteúdo de seus poemas. Ao dialogarem com a poesia canônica, preferiram não destruí-la (uso constante de sonetos), mas procuraram transformá-la pela audácia de uma escrita feminina que se vê condicionada e denuncia o condicionamento patriarcal que sofrem. Ambas denotam a identificação com o desejo pela liberdade de expressão artística, cultural e humana, mostrando que a mulher do século XX anseia pela liberdade das amarras que secularmente foram construídas pelo pensamento e domínio patriarcal que a emparedam, tanto na esfera sexual quanto na sociocultural.

Elas figuram, em Portugal e no Brasil, respectivamente, como precursoras de uma produção lírica feminina que vai se avolumando, à medida em que evolui também o pensamento humano, principalmente sobre o papel que a mulher exerce na sociedade. São mulheres de seu tempo.

Ao absorverem o legado tradicional e canônico, Florbela e Gilka introduziram o erotismo ativo nas imagens que se referem ao relacionamento amoroso entre homem e mulher, ao desejo feminino jamais satisfeito de uma relação plena, às perdas constantes que o desejo e a luta pela liberdade produz, à luta contra a cultura da dominação do macho e suas consequências, ao desejo de reconhecimento numa realidade que não considera, e por isso exclui, mulheres diferentes.

Florbela Espanca e Gilka Machado ousaram ser diferentes numa época em que o Modernismo condenava toda e qualquer relação da literatura com aquela praticada no século XIX, pois preferiram dar continuidade ao Simbolismo, numa espécie de neossimbolismo, tanto que, nas raras vezes que são referenciadas pela historiografia, figuram como anacrônicas, principalmente pelo tratamento que dão aos temas, geralmente simbólicos e altamente metafóricos, e pela forma expressional.

Pensando na figura de Lilith e nas consequências de sua rebeldia, pode-se afirmar que Florbela Espanca e Gilka Machado correram o risco de desviarem o norte de seus percursos literários e pagaram o preço por não terem sido tão “modernas” quanto o tempo requeria, embora tenham desnorteado uma grande parcela da crítica da época. Ir na contramão de tudo e de todos não deixa de ser moderno.

Nos dados biográficos de Gilka Machado (1978, p.IX), ela depõe sobre sua sinceridade poética, sobre a preocupação em ser autêntica e fiel a seus sentimentos e sobre a perplexidade de ser vista como imoral, desde o início de sua carreira:

> Estreei nas letras, vencendo um concurso literário num jornal, *A Imprensa*, dirigido por José do Patrocínio Filho. Logo depois, um crítico famoso escrevia que aqueles poemas deveriam ter sido laborados por uma **matrona imoral**. Quase criança, comunicativa, indiscreta e falaz, saindo de mim mesma, contando meus prazeres e tristezas, expondo os meus defeitos e qualidades, eu pensava apenas em dar novas expressões à poesia. Aquela primeira crítica (por que negar) **surpreendeu-me, machucou-me e manchou o meu destino**. Em compensação, imunizou-me contra a malícia dos adjetivos. Havia no meu ser **uma torrente que era impossível represar**: os versos fluíam, as estrofes cascateavam... e continuei**, ritmando minha verdade**, então com mais veemência. (MACHADO, 1978, p. X) (grifos meus).

O fato de ser taxada de "matrona imoral" foi decisivo para seu destino literário e para manchar-lhe o destino. Ironicamente, a poeta que "viu-se de súbito marcada pela extrema ousadia de sua lira amorosa, pelo seu estro invulgar no qual cantava a libertação dos sentidos e dos instintos"(MURICY, 1973, p.1039), após a morte de seu marido, Rodolpho Machado, viu que "A má fama é indelével. Todas as portas se me fecharam, ficando aberta uma que não consegui transpor por invencível repugnância" (MACHADO, 1978, p.X).

Também Florbela Espanca foi vítima da crítica de alguns homens de pensamento da época. Citemos, para ilustrar, Álvaro Madureira (apud DAL FARRA, 2002, P. 16), para quem Florbela era uma "verdadeira insaciável", e que por isso "usava estupefacientes sobre estupefacientes, narcóticos sobre narcóticos", como se isso fosse uma forma de atribuir um caráter artificial e torpe a sua poesia, e Joaquim Costa (apud DAL FARRA, 2002, p.13), que, na sua obra, via um "grande desprezo pelas convenções sociais", que, por suas atitudes parecia ser movida apenas pelo orgulho e pelo desdém, produtos de sua "personalidade independente e rara", para não dizer doentia. Maria Ester Torres (apud PAIVA, 1995, p. 25) afirma que "seu sentir foi de tal modo intenso que poucos ou nenhuns o entenderam, de tal modo profundo que só a morte lhe trouxe a consumação".

Lilith, Florbela e Gilka: o encontro

A imagem de "asas", a capacidade de voar e de arriscar na vida, assim como fez Lilith, tanto na poesia de Florbela como na de Gilka Machado, sempre teve uma conotação muito forte. Sentindo-se possuidoras ou desejosas delas, quiseram alçar altos voos, mas foram impedidas pelas circunstâncias próprias de seu tempo e por sua condiçao de mulheres:

> O mundo quer-me mal porque ninguém/ Tem asas como eu tenho! Porque Deus
>
> Me fez nascer Princesa entre plebeus / Numa torre de orgulho e de desdém. (ESPANCA, 1978, p. 14)

Ou

> Aves! / quem me dera ter asas,/ para acima pairar das coisas raras,/ das podridões terrenas,/ e sair, como vós, ruflando no ar as penas, / e saciar-me de espaço, e saciar-me de luz,/ nestas manhãs tão suaves,/ nestas manhãs azuis, liricamente azuis!... (MACHADO, 1978, p. 9).

Ambas sofreram não apenas por serem mulheres, mas, principalmente, por serem mulheres diferenciadas, por sentirem mais profundamente aquilo que todas sentem e não percebem ou não querem perceber. Mais: elas sentiram e expressaram esse sentimento. Hoje, a cada novo estudo, a cada nova abordagem, qualquer que seja o ângulo abordado, verifica-se que um novo brilho é acrescentado a essas artistas que foram "poeta/mulher", que souberam ultrapassar as barreiras de sua condição feminina e transcendentalizaram sua arte.

José Regio, um dos maiores estudiosos de Florbela Espanca, afirma ser impossível entender sua poesia sem conhecer a mulher que ela foi, pois considera sua expressão poética como a própria expressão de seu caso humano. Para ele, "a infelicidade de sua vida terrena é a glória do seu nome e a glória da poesia portuguesa. [...] Não é impunemente que um ser excepcional nasce mulher – nasceu mulher, nasceu esteta" (cf. PAIVA, 1995, p.12-14).

Fernando Py, no prefácio às **Poesias Completas de Gilka Machado** (1978), assinala a recepção negativa de seus poemas, atribuindo-a ao escândalo de sua ousadia, à leitura retorcida, às sensações ligadas à sensualidade e ao erotismo.

No estudo intitulado "As incuráveis feridas da natureza humana", Lúcia Castello Branco (1989, p.89) verifica que "há um elemento fundamental que impossibilita a nítida separação entre a vida e a obra das autoras: o próprio texto". No caso de Florbela e Gilka, "vida e obra permanecem de tal forma indissociáveis que não há como – e por que – distingui-las". Isso porque ambas, vida e obra, Florbela e Gilka, foram "inquietas e paradoxais", "ousadas e recatadas", "desbocadas e pudicas", "sexuais e etéreas". Na verdade, foram mulheres no *stricto sensu* da palavra.

Cientes de que as verdadeiras obras de arte resistem a sucessivas leituras e atravessam os tempos oferecendo múltiplas possibilidades de decifração e amparados na certeza de que as mulheres escrevem de forma diferenciada dos homens, que expressam seus conteúdos num estilo que atende a seus propósitos de identidade, que têm uma voz singular e inconfundível expressa por um pensamento aprofundado que difere das oposições binárias típicas do escritor-homem e que exploram de forma mais intensa as realidades próprias de seu sexo, é que buscaremos aproximar poesia e mito.

Florbela, Gilka, Lilith, poetas mulheres e mito feminino que se identificam, principalmente pela rebeldia diante da vida e de suas circunstâncias.

Bela flor magoada.

O **Livro de Mágoas** (1919), de Florbela Espanca, como o próprio nome diz, pretende ser um elo de comunicação entre os tristes e os desgraçados. Logo no primeiro poema, "Este livro...". encontra-se a promessa do que se seguirá e o convite para a partilha de um mesmo destino: "Irmãos na Dor, os olhos rasos de água,/ Chorai a minha mágoa,/ Lendo o meu livro só de mágoas cheio!..." (ESPANCA, 1998, p. Xx)

Serão as mágoas daquela que só consegue voar em sonhos, que somente neles consegue ser a *Poetisa Eleita*, poderosa, que tem o domínio do conhecimento e a Terra a seus pés. Serão as confissões de um "eu" inadaptado à vida, que prefere vagar pelo onírico. No poema *Vaidade*, ela confessa: "E quando mais no céu eu vou sonhando,/ E quando mais no alto ando voando, /Acordo do meu sonho... E não sou nada!... "(ESPANCA, 1998, p. 38).

Em *Eu*, Florbela autodefine-se como um ser que não se integra nos quadros das relações humanas estabelecidas, daí o seu destino de no mundo andar sozinha, perdida, de não encontrar um rumo, de preferir o Sonho e de conviver com a Dor. Como Lilith, ela se vê como um ser ignorado e incompreendido: "Sou aquela que passa e ninguém vê.../Sou a que chamam triste sem o ser.../ Sou a que chora sem saber porquê..."(ESPANCA, 1998, p. 39).

Esse destino não é aquele planejado, sonhado, merecido, conquistado. É o determinado pela natureza àqueles que se pretendem diferentes. É a lei natural da vida, que extirpa os corpos estranhos.

Florbela sentia-se como um peixe fora d'água e, em vários momentos, confessou sua revolta e seu orgulho, mesmo sabendo que teria que arcar sozinha com as consequências. Sua vida e sua tragédia somente ela poderia viver e disso ela tinha certeza, como revela no poema *Castelã da Tristeza*: "Altiva e couraçada de desdém,/Vivo sozinha em meu castelo: a Dor!" (ESPANCA, 1998, p. 40). A autodefesa contra o desdém, aparece no poema *Angústia*, que revela o desejo de "Ah! Não ser mais que o vago, o infinito!/ Ser pedaço de gelo, ser granito,/ Ser rugido de tigre na floresta" (ESPANCA, 1998, p. 52).

Florbela é como Lilith, marcada pela vida por não transigir. Mesmo em momentos de sofrimento e dor, ela conserva o orgulho e afronta o mundo. Indiferença e desprezo são pagos com a mesma moeda, como sugere o poema *Tédio*: "Que diga o mundo e a gente o que quiser!/ --- O que é que isso me faz? O que me importa?/ O frio que trago dentro gela e corta/ Tudo que é sonho e graça na mulher!" (ESPANCA, 1998, p. 62).

A grande predestinação de Lilith aparece claramente no soneto *A minha tragédia:*

> Tenho ódio à luz e raiva à claridade/ Do sol, alegre, quente, na subida./Parece que a minh'alma é perseguida/Por um carrasco cheio de maldade!
>
> Ó minha vã, inútil mocidade,/ Traze-mes embriagada, entontecida!.../ Duns beijos que me deste noutra vida,/ Trago em meus lábios roxos, a saudade!...
>
> Eu não gosto do sol, eu tenho medo/ Que me leiam nos olhos o segredo/ De não amar ninguém, de ser assim!
>
> Gosto da Noite imensa, triste, preta,/Como esta estranha e doida borboleta/ Que eu sinto sempre a voltejar em mim!... (ESPANCA, 1998, p.63)

Esse poema revela o mito da mulher que vive nas trevas, que odeia o sol porque ele representa a vida que lhe é imposta, que é perseguida por "um carrasco cheio de maldade" que não sabe compreendê-la, que prefere viver na embriaguez e na loucura, que está impedida de amar e ser amada, que ama a noite por associá-la à morte, o melhor prêmio para quem vive uma vida inútil e vã.

E o cristal partiu...

Gilka Machado tinha apenas 22 anos quando escreveu o livro de poemas **Cristais Partidos** (1915). Contemporânea de Florbela Espanca, a jovem poeta já denotava uma natureza de intensa sensualidade que se aliava à busca incessante pela transcendência espiritual. A ousadia de sua lírica não foi aceita, principalmente porque pregava a libertação dos instintos femininos sem reservas, numa linguagem direta e franca, diferente daquela praticada por poetas da época, que ainda se ressentiam das influências parnasianas, com suas metáforas arrojadas e suas inversões sintáticas.

O título de seu livro pode ser visto como a metáfora de algo irreversível e ao mesmo tempo iluminador, pois, depois de partidos, os cristais não retornam a sua forma original e a mulher, uma vez tendo a consciência de sua condição, passa, mesmo que esfacelada, a produzir luz, infinita e nuançada como os inúmeros cacos de um cristal partido.

Embora apareça pouco nos manuais literários, não há um consenso sobre a adequação de sua poesia a uma estética: uns veem-na como neoparnasiana, outros como pré-modernista, e outros, ainda, como representante da nova poesia, com ressonâncias decadentistas.

Moderna ou tradicional em seus meios, não importa, o que importa é que Gilka Machado foi precursora de uma nova realidade que surgiu no século XX e vem se desenvolvendo cada vez mais no século XXI: a da escrita feminina, que reconhece a existência diferenciada de um "eu feminino" que se contrapõe ao discurso do "eu masculino", principalmente quando os homens tomam para si

um discurso que não lhes pertence e acabam sendo denunciados por sua própria condição de machos.

No poema *Ânsia de azul*, dedicado a Francisca Júlia, poeta parnasiana cuja temática e procedimentos diferem grandemente das opções de Gilka, aparece claramente o desejo de liberação social das mulheres, um erotismo sensual latente e a inadaptação numa sociedade norteada pela cultura patriarcal, que impede os voos femininos:

> Eu, como as coisas, sinto indefinidas ânsias,/ a atração do ignorado,/ a atração das distâncias, / a atração desse azul,/ ao qual meu pobre ser quisera transportado/ ver-se, da Terra êxul.
>
> E que gozo sentir-me em plena liberdade, /longe do jugo atroz dos homens e da ronda
> da velha Sociedade/ --- a messalina hedionda/ que, da vida no eterno carnaval, /se exibe fantasiada de vestal!
> ...
> De que vale viver/ trazendo, assim, emparedado o ser?/ pensar e, de contínuo, agrilhoar as idéias,/ dos preceitos sociais nas tropas ferropéias;/ ter ímpetos de voar,/ porém permanecer no ergástulo do lar/ sem a libertação que o organismo requer;/ ficar na inércia atroz que o ideal tolhe e quebranta ....
> ...
> Ai! Antes pedra ser, inseto, verme ou planta,/ do que existir trazendo a forma de mulher (MACHADO, 1978, p.9).

Ser mulher é um dos poemas mais conhecidos de Gilka Machado e nele, o eu lirico feminino retrata a difícil missão de ser mulher, numa sociedade que, movida pelas convenções, nega-lhe a liberdade e o amor pleno. As antíteses e os paradoxos presentes no poema revelam as tensões femininas que se debatem entre a realidade e o prazer. Construído a partir do ideário do casamento, o poema apresenta a confissão de quem sente-se superior à mediocridade em que vivem outras mulheres; que anseia por um parceiro que a realize sexualmente e seja, de fato, companheiro; que se decepciona com a impossibilidade de encontrar o homem ideal e que, por fim, denuncia as estruturas sociais fundadas na supremacia masculina, numa percepção aguda da tragicidade que envolve mulheres diferenciadas da grande maioria, que “querem demais”:

> Ser mulher, vir à luz trazendo a alma talhada/ para os gozos da vida; a liberdade e o amor;/ tentar da glória a etérea e altívola escalada,/ na eterna aspiração de um sonho superior...
>
> Ser mulher, desejar outra alma pura e alada/ para poder, com ela, o infinito transpor;/ sentir a vida triste, insípida, isolada,/ buscar um companheiro e encontrar um Senhor...
>
> Ser mulher, calcular todo o infinito curto/ para a larga expansão do desejado surto,/ no ascenso espiritual aos perfeitos ideais...
>
> Ser mulher, e, oh! Atroz, tantálica tristeza!/ ficar na vida qual uma águia inerte, presa/ nos pesados grilhões dos preceitos sociais! (MACHADO, 1978, p. 56)

Considerações finais

O mito expressa e explica o mundo e a realidade humana.

Lilith explica o incômodo de muitas mulheres diante das imposições da vida. Ela é o referencial feminino mais remoto da humanidade. Transgressora de leis, questionadora da ordem, desestabilizadora do poder masculino, foi excluída das relações interpessoais, porém nunca deu-se por derrotada. Primeira feminista do mundo, acabou extirpada dos textos bíblicos cristãos, por significar um perigo à estabilidade patriarcal. À sociedade machista sempre interessou que as mulheres encarnem o mito de Eva e não o de Lilith, pois ela é mais perigosa, abala e derruba estruturas.

Ser uma Lilith significa ousar, reivindicar, contrariar, questionar, lutar, voar...

Sem disfarces e sem a máscara da hipocrisia, Florbela Espanca e Gilka Machado foram Liliths. Suas experiências pessoais e históricas, de forma sentida e refletida, foram sedimentadas por uma poesia complexa, densa e autêntica, que trata das grandes questões da alma da mulher que se contrapõe ao espírito do mundo, que busca insaciavelmente por si mesma, que tem consciência dos desenganos que estão por vir e, mesmo assim, não abdica deles. O desencanto que elas revelam é potencializado por uma espécie de catarse tanto poética quanto pessoal.

O lirismo de ambas as poetas situa-se entre o plano da realidade e do sonho, resultante de sensibilidades singulares e superiores, que encontraram a metáfora certa para a expressão feminina que procura derrubar preconceitos e discriminações. Que valha a indignação de Florbela Espanca:

> Quem nos deu asas para andar de rastros?/ Quem nos deu olhos para ver os astros/ Sem nos dar braços para os alcançar?

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BRANCO, Lúcia C. **A mulher escrita**. Rio de Janeiro: Casa Maria Editorial: LTC-Livros Técnicos e Científicos, 1989.

BRUNEL, Pierre (org.). **Dicionário de mitos literários**. Rio de Janeiro: José Olympio, 1998.

DAL FARRA, Maria Lúcia (org.). Afinado desconcerto – contos, cartas, diário de Florbela Espanca. São Paulo: Iluminuras, 2002.

DOWDEN, Ken. **Os usos da mitologia grega**. Campinas: Papirus, 1994.

ESPANCA, Florbela. **Sonetos**. 10ª ed. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 1998.

FARINA, Sérgio. **Estatuto poético**. São Leopoldo: Unisinos, 1996.

KOLTUV, Bárbara Black. **O livro de Lilith**. São Paulo: Cultrix, 1997.

MACHADO, Gilka. **Poesias Completas**. Rio de Janeiro: Cátedra; Brasília: INL, 1978.

MURICY, Andrade. **Panorama do movimento simbolista brasileiro**. Brasília: INL, 1973.

PAIVA, José Rodrigues de (org.). **Estudos sobre Florbela Espanca**. Recife: Associação de Estudos Portugueses Jordão Emerenciano, 1995.

PAZ, Octávio. **Signos em rotação**. São Paulo: Perspectiva, 1972.

ARTIGO 12

JOÃO CABRAL E GASTÃO CRUZ: O PULSAR DO TEMPO NO POEMA

Rosanne Bezerra de Araújo
Dra. em Literatura e Cultura
UFRN

RESUMO

Esse estudo pretende investigar a temática do 'tempo' na poesia de João Cabral de Melo Neto e de Gastão Cruz. Elegeu-se **A moeda do tempo e outros poemas** de Gastão e alguns poemas das obras **Serial** e **Museu de tudo** de Cabral. A literatura comparada entre esses autores proporciona uma compreensão da importância do tempo e da memória na obra de ambos. O tempo estudado nos versos é o tempo do homem, é o tempo da vida, é o pulsar da existência em cada verso, cada palavra, cada instante. Os versos trazem pedaços de vida, que oscilam entre o presente, o passado e o futuro. A tarefa do leitor é compartilhar desse tempo e da ética desses poetas que escrevem com o rigor estético, mas sem deixar de lado a alma.

PALAVRAS-CHAVE: tempo, poesia, memória

ABSTRACT

This work investigates the theme of 'time' in the poetry of João Cabral de Melo Neto and Gastão Cruz. **A moeda do tempo e outros poemas**, by Gastão Cruz, and some poems taken from **Serial** and **Museu de tudo**, by João Cabral, have been chosen. The comparative study of the literature of both poets provides us a comprehension of the importance of time and memory in their work. The 'time' studied in their poems is the time of mankind, the pulse of the existence in each verse, each word, each instant. The verses bring us pieces of life that wobble between past, present and future. The task of the reader is to experience the time and the ethics of these poets whose writing is committed to the aesthetic demand of poetry, without forgetting the soul.

KEYWORDS: time, poetry, memory

O trabalho tem como proposta estabelecer um diálogo entre os poetas Gastão Cruz (1941-) e João Cabral de Melo Neto (1920-1999). Um dos aspectos salientes na obra de ambos é o tema do tempo. A poesia experimental do poeta português possui grande influência de poetas brasileiros, desde o concretismo de Haroldo de Campos e temas cotidianos em Drummond até a lição de rigor da poesia de João Cabral. Assim como em Cabral, a criação poética de Gastão Cruz traz a visão de sua época fundida na imagem poética do real.

A reflexão sobre o tempo como um tema relevante na poesia remonta não só ao conhecimento crítico e filosófico sobre o tempo, mas, sobretudo à vida, ou melhor, ao transcorrer da vida no pulsar do poema. Quando lemos poemas experimentamos diversos tempos, diversas durações: o tempo da alegria, da tristeza, do prazer, da dor, da juventude, da velhice, do amor e da morte. O tempo da poesia é uma anulação do tempo convencional, ao mesmo tempo em que instaura o perpétuo desdobramento do texto/poema enquanto espaço-tempo da folha.

A Filosofia tenta compreender o tempo, mas a poesia consegue ir mais além, apreendendo o tempo do lado de dentro do ser, como se este fosse uma substância que pudéssemos apalpar, como se fosse algo espesso que, captado pelos cinco sentidos do poeta, pudesse ser perfurado pela ponta de uma "agulha", como sugerem os versos de Cabral em "Habitar o tempo", de **A educação pela pedra** (1962-1965):

> Para não matar seu tempo, imaginou:
> vivê-lo enquanto ele ocorre, ao vivo;
> no instante finíssimo em que ocorre,
> em ponta de *agulha* e porém acessível;
> viver seu tempo: para o que ir viver
> num deserto literal ou de alpendres;
> em ermos que não distraiam de viver
> a *agulha* de um só instante, plenamente. [Grifos nossos]

Sobre Cabral, a temática do tempo em sua obra já foi abordada por estudiosos como José Guilherme Merquior (1997), Marta de Senna (1980) e Rosanne Araújo (2002). Crítico arguto, Merquior, por exemplo, realiza uma análise original e apurada, revelando a preocupação estética do poeta associada à meditação em torno da relação ser/tempo na obra **Anfion**. Com agudeza, Merquior ressalta como se dá a construção da poesia cabralina. Já Marta de Senna e Rosanne Araújo tentam percorrer a obra do poeta caracterizando o tempo em cada uma delas.

Gastão Cruz, por sua vez, demonstra que o tempo é um tema inerente a sua poesia. O poeta busca inovar a poesia, revitalizando o verso e dando autonomia ao poema, sem esquecer a influência da presença de autores anteriores. Para este trabalho foram selecionados poemas de *A moeda do tempo* (2006) e *A colher* de **Repercussão** (2004). Sendo o tempo um dos temas principais

de Gastão Cruz, assim como também um tema que perpassa toda a obra de João Cabral, procura-se investigar o ser do tempo e seus desdobramentos no espaço do poema. Em Cabral nota-se o empenho em estabilizar o tempo na moldura estática do poema, bem como na memória do poeta, tal é o exemplo em **Museu de tudo** (1974). Já em Gastão Cruz, o tempo do mundo é retratado no transcorrer da vida, no amor, na desilusão e na morte, temas pertinentes na poesia do poeta contemporâneo português.

Gastão Cruz estreou seus poemas com **Poesia 61**, que foi uma publicação coletiva da qual fizeram parte Maria Tereza Horta, Casimiro de Brito, Fiama Hasse Pais Brandão e Luiza Neto Jorge. Desde então publicou vários livros, sendo o mais recente **A moeda do tempo** (2006) com o qual recebeu o Prêmio Literário Correntes d'Escritas/Casino da Póvoa 2009. O exercício com a linguagem é uma preocupação constante de Gastão Cruz, assim como o foi para João Cabral. Ambos os poetas são atentos à situação do sujeito no mundo e à reflexão sobre morte e vida, mas sem esquecer a estética da linguagem poética e o alto rigor da feitura dos versos. Como afirma o estudioso Luis Maffei, no prefácio do livro **A moeda do tempo e outros poemas** (2009), a poesia gastoniana cobra do leitor uma atitude atenta e reflexiva sobre sua poesia. Ao adentrarmos os versos do poeta português vemos que sua obra apresenta diversas fases. Gastão possui traços simbolistas, barrocos e maneiristas. Seus poemas apresentam uma reflexão sobre a linguagem, mas também apresentam uma face política, pondo o mundo em versos e a visão poética de situações vivenciadas pelo homem.

Eis o poema que abre a obra **A moeda do tempo**, cujo título é o mesmo do livro:

> Distraí-me e já tu ali não estavas
> vendeste ao tempo a glória do início
> e na mão recebeste a moeda fria
> com que o tempo pagou sua entrada

A memória é um tema pertinente na poesia de Gastão assim também como para João Cabral. No poema *A moeda do tempo,* o passado parece ser negociado entre o comprador, "tempo", e o vendedor, ou seja, o individuo que deseja apagar o rastro do seu passado. *A glória do início*, no segundo verso, corresponde ao passado que o tempo oculta em troca de uma "moeda fria". Essa "moeda fria", como metáfora da finitude da vida, corresponde a um presente frio, que se aproxima aos poucos da morte. A palavra "tempo" é mencionada duas vezes no poema, no segundo verso e no último. O poema revela que o tempo nos acompanha desde o início glorioso até o final, até a morte, até a "moeda fria" que recebemos em troca de um passado glorioso.

Em outro poema, *Nós o mundo*, Gastão Cruz traz o tempo como a consagração do instante, o eterno escorrer dos acontecimentos e sentimentos. Somos somente enquanto existimos na contagem

do tempo, na rotina do mundo, na roda de acontecimentos, diante das pessoas e estações que parecem nos entreter, preenchendo nossa existência enquanto a morte não chega. Somos feitos de tempo, dos sentidos, das estações. Quando a ampulheta do tempo estiver gasta, perderemos toda essa existência, que se abre para nós como um grande parêntese, enquanto há vida. Após a extinção da matéria seremos "nada", seremos apagados com uma borracha, assim como o poeta apaga seus versos. Seremos finalmente reduzidos a nossa "consciência vazia". Depreende-se do poema a ausência de uma crença em uma existência pós-morte. A visão materialista do poeta pode ser identificada na passagem: "prosseguimos/sem crença nessa via". Semelhante pensamento é encontrado em João Cabral, conhecido pela crítica como o poeta antilírico, sem alma, sem crença, sem ligação com temas metafísicos.

O encadeamento desse poema de Gastão Cruz, produzindo uma seqüencia de *enjambements* do início ao final, parece imitar o ritmo da vida, o compasso da caminhada humana, uma existência preenchida de acontecimentos sem interrupção, sem intervalo, até o dia em que o pulsar da vida seja rompido, até o dia em que atravessaremos o outro lado e chegaremos ao "nada", "à minha consciência já vazia", como diz o último verso. A opção por essa desorganização métrica e sintática causada pelo *enjambement* ilustra bem o ritmo caótico e desalinhado do ritmo da vida. Eis o poema por inteiro para o melhor entendimento de sua completude:

O mundo acabará quando não formos nós
o mundo: tudo existe
somente no olhar; gente passa
diante da esplanada no final de
julho quando ainda
os pulmões do verão inspiram o vapor
espesso do corpo como de alma um resíduo
e expiram o ar que seca o espírito:
este rodar de
gente e de estações
iludindo o sentido a que acedemos
devagar, tarde para
o conhecimento que poderia ter-nos
mudado a vida, prosseguimos
sem crença nessa via
olhando os corpos, sobretudo os
nossos plural que guarda
a dúvida de que a
extinção do corpo nos atinja
sozinhos, o mundo somos nós
di-lo a poesia recordando
os sentidos quando o mundo
perdiam, ou julgamos agora
que perdiam o que rapidamente
atravessava o desejo do dia: nada
o extingue, o desejo de que o fogo
a exacta metáfora seria, porém

não vou usá-la apagarei os
versos como um dia
os irá apagar o mundo reduzido
à minha consciência já vazia

Além d***A moeda do tem*po**, outras de suas obras também abordam a temática do tempo, como revela o poema *A colher* de **Repercussão** (2004):

Reabro uma
gaveta da infância
e encontro a colher em desuso caída
a sopa lentamente se escoando
no prato fundo:
a vida
em certos dias tinha a forma
daquele objecto antigo
tocando-me nos
lábios com um calor excessivo

O conteúdo da "gaveta" leva o poeta de volta a sua infância. Como a *madeleine* em Proust, que trazia um redemoinho de lembranças da infância do narrador, Marcel, a infância, neste poema, também é retomada através da memória involuntária do poeta. Aqui a memória é acionada pela "colher". Tal memória traz um poder sinestésico, pois o poeta recorda-se até do "calor excessivo" daquela colher de sopa tocando-lhe os lábios. A "gaveta" lhe proporciona um momento de preservação do passado, de estagnação do tempo nesse instante de rememorações. Somente através do poema é possível reter o tempo e sua ação corrosiva.

Passemos agora para a poesia de João Cabral. A memória também se fará presente na obra do poeta pernambucano, como ocorre em **Museu de tudo**. Diante da leitura da obra cabralina, desde **Pedra do sono** (1941) a **Andando Sevilha** (1989), é possível ressaltar, sob o prisma do tempo, assuntos relevantes de sua obra como a luta contra o acaso, a morte, a ausência e a angústia inerentes ao poeta.

Ao organizarmos os caminhos percorridos pela sua poesia, cremos nos aproximar cada vez mais do "cogito" do poeta que nos passa uma experiência única do ser-cabralino: um ser contido, aparentemente sem alma, mas que, ao recusá-la, confirma o seu ponto de vista espiritualista, visto que ao escolher a paisagem inóspita e desespiritualizada da matéria, o poeta se espiritualiza, transcende, pois em Cabral "a transcendência está na dureza do real", como afirma José Castello em seu livro **O homem sem alma** (1996).

O espelho partido, de **Museu de tudo**, traz o câncer como metáfora da passagem do tempo. Semelhante ao tempo, o câncer rói-nos continuamente. Essa grande ferida, alimento de si mesma, a

liquidar o corpo-espaço existente, parece tomar conta do corpo/poema, multiplicando-se nos versos. É o que mostra o "signo" câncer repetido quatro vezes na estrofe:

> Como *câncer*: signo da vida
> que multiplica e é destrutiva,
> *câncer* que leva outro mais dentro,
> o *câncer* do *câncer*, o tempo. [Grifos nossos]

Serial (1959-1961) traz poemas escritos em série, como o próprio título indica. São poemas divididos em quatro partes. Essa série de poemas ganha sentido em conjunto, no qual cada detalhe, cada estrofe faz parte de um todo maior: o **Serial**. Em **Serial** encontramos a descrição desde um simples objeto, como ocorre em *O relógio*, a um amplo lugar como em *O alpendre no canavial*.

Sendo a temática deste trabalho o tempo, elegeu-se *O relógio* para analisá-lo. Nele, a primeira metáfora escolhida para o tempo é "bicho", sendo gradativamente amenizada no decorrer das estrofes, passando de um bicho em uma jaula a um pássaro em uma gaiola. Vejamos o poema por partes:

> Ao redor da vida do homem
> há certas caixas de vidro,
> dentro das quais, como em jaula,
> se ouve palpitar um bicho.

Há a tentativa de descrever o que há dentro dessas caixas de vidro. O poema inicia-se investigando, buscando respostas diante da sua dúvida: "Se são jaulas *não é certo*" (grifo nosso). A incerteza do que vêm a ser essas "certas caixas de vidro" provoca o símile tão utilizado por João Cabral: "como em jaula". A caixa de vidro comparada à jaula, que prende o bicho-tempo, passa a ser uma gaiola:

> Se são jaulas não é certo;
> mais perto estão das gaiolas
> ao menos, pelo tamanho
> e quebradiço da forma.

De jaula resistente que detém um ser feroz, ela passa à delicadeza de uma gaiola que guarda um pássaro, de "alada palpitação":

> Umas vezes, tais gaiolas
> vão penduradas nos muros;
> outras vezes, mais privadas,
> vão num bolso, num dos pulsos.
>
> Mas onde esteja: a gaiola
> será de pássaro ou pássara:
> é alada a palpitação,
> a saltação que ela guarda;

e de pássaro cantor,
não pássaro de plumagem:
pois delas se emite um canto
de uma tal continuidade

A imagem dos ponteiros do relógio, semelhante às asas de um pássaro, remete-nos ao tempo-pássaro, ao desejo da ave de voar, de ganhar o céu e a liberdade, mas que impossibilitada de fazê-lo, tem de contentar-se com o curto bater de suas asas dentro do espaço limitado da gaiola. Nessa primeira parte do poema, vemos uma espécie de sondagem, de investigação minuciosa desse objeto relógio-jaula-gaiola.

têm sempre o mesmo compasso
horizontal e monótono,
e nunca, em nenhum momento,
variam de repertório:

dir-se-ia que não importa
a nenhum ser escutado.
Assim, que não são artistas
nem artesão, mas operários

A figura do operário veste bem o ponteiro do relógio que trabalha sem parar, no mesmo ritmo, mecanicamente. Diferentemente dos artesãos e artistas que fogem do compasso rotineiro do tempo, procurando evadir-se na arte, o trabalho dos ponteiros-operários

é simplesmente trabalho,
trabalho rotina em série,
impessoal, não assinado,

de operário que executa
seu martelo regular
proibido (ou sem querer)
do mínimo variar.

Esse trabalho em série, como vemos no segundo verso do trecho acima, parece espelhar o trabalho do poeta, principalmente nessa obra, que leva como título: **Serial**. Esse livro traz o tema do fazer poético determinado e impessoal do poeta, que fiel à exatidão da série de poemas, assemelha-se à exatidão da série temporal.

Mecânicos e rotineiros, verdadeiros operários, os ponteiros do relógio trabalham sem parar. Contra essa mecanização, os versos nos mostram que os artistas, artesãos, são aqueles que fogem do compasso do tempo, da rotina, da temporalidade. Para eles o tempo da criação é o tempo absoluto, ao contrário do tempo do homem-operário.

Entretanto, a resistência do poeta almeja igualar-se à resistência do tempo, uma vez que este segue seu ritmo sem cansaço. Ao contrário de um operário, cuja mão é humana e, portanto falha,

João Cabral deseja a perfeição da mão mecânica do relógio (o ponteiro). Ele segue esta última, no intuito de vencer a fadiga, insistindo na precisão de sua mão poética, como se essa tivesse a precisão temporal dos relógios:

> A mão daquele martelo
> nunca muda de compasso.
> Mas tão igual sem fadiga,
> mal deve ser de operário;
>
> ela é por demais precisa
> para não ser mão de máquina,
> e máquina independente
> de operação operária.

Na terceira parte do poema, após o poeta haver examinado a forma (relógio, gaiola), o som (canto do pássaro) e o ritmo (humano, operário, mecânico), ele parte agora para a indagação a respeito da materialização do tempo. Falamos da mão do operário, da mão do poeta, e quanto à mão do tempo? O que move essa mão, cuja exatidão assemelha-se a uma máquina? E como funciona a maquinaria do tempo, se é isenta da mão operária? O poeta segue em busca de uma explicação para a força que move essa máquina do tempo. Aqui se começa a querer desvendar do que é feito o tempo, qual a composição de sua maquinaria. Podemos visualizar o fluido que passa por esta máquina? “Que fluido é ninguém vê”:

> De máquina, mas movida
> por uma força qualquer
> que a move passando nela,
> regular, sem decrescer:
>
> quem sabe se algum monjolo
> ou antiga roda de água
> que vai rodando, passiva,
> graças a um fluido que a passa;

O poeta persiste na definição desse fluido. Seria água? Seria o vento?

> da água não mostra os senões:
> além de igual, é contínuo,
> sem marés sem estações.
> Seria então o vento?
>
> E porque tampouco cabe
> por isso, pensar que é o vento,
> há de ser um outro fluido
> que a move: quem sabe, o tempo.

Finalmente, admite-se que o fluido do tempo não é outra coisa senão ele próprio. Após as tentativas de se tentar preencher tal máquina, atenta-se para o fato de que o tempo não pode ser preenchido por outra coisa a não ser por ele mesmo.

Na quarta e última parte do poema, há a interiorização do tempo. Notamos que o poeta desde o início parte do exterior, da simples "caixa de vidro" na qual pulsava um bicho, para apreender "agora, de dentro do homem":

> Quando por algum motivo
> a roda de água se rompe,
> outra máquina se escuta:
> agora, de dentro do homem;
>
> outra máquina de dentro,
> imediata, a reveza,
> soando nas veias, no fundo
> de poça no corpo, imersa.

Percebemos a materialização do tempo. Ele é representado através de um relógio que, por sua vez, é representado por um coração de "alada palpitação" a contabilizar nossa existência.

Atenta-se agora para um canto diferente, não mais o de pássaro rouco preso numa gaiola, mas "o som da máquina" de dentro, o pulsar do coração, substituindo a palpitação do pássaro. A força que dava impulso à máquina é encontrada agora na "bomba motor" (coração) que o homem leva dentro de si:

> se descobre nele o afogo
> de quem, ao fazer, se esforça,
> e que ele, dentro, afinal,
> revela vontade própria,
>
> incapaz, agora, dentro,
> de ainda disfarçar que nasce
> daquela bomba motor
> (coração, noutra linguagem)

Essa "vontade própria", diferente do ritmo mecânico dos ponteiros/operários, é o ritmo que damos à nossa vida. O poema parece compreender um círculo, como o movimento do ponteiro do relógio, como o bater do coração. Ambos os movimentos são incessantes.

O último exemplo sugere um relógio que carregamos no peito, cujo pulsar também contabiliza nossa vida como o tempo externo socializado do relógio. Essa não é a primeira vez que o poeta tratará de tempo-interno, tempo-externo. Se o fluido do tempo é o próprio tempo, esgotando-se nele próprio, o mesmo ocorre com o coração que

> vive a esgotar, gota a gota,

o que o homem de reserva,
possa ter na íntima poça.

Aqui cabe voltar ao primeiro compasso do poema. No primeiro verso de *O relógio* temos: "*Ao redor* da vida do homem" (grifo nosso). *Ao redor* do homem o tempo o envolve como uma membrana, uma gaiola invisível, como a proteção da lente transparente que envolve o relógio (a caixa de vidro). Assim, vivemos dentro de uma caixa de vidro (da redoma do tempo). A ideia de que o mundo e seu movimento podem ser representados pelo pulsar do relógio é exposta nesse poema de Cabral.

Mas o tempo em **Serial** não é só o do "bicho" que palpita na jaula, indicando uma ameaça; é também o tempo da memória, o tempo de dentro, que "revela vontade própria" como ocorre no trabalho poético, em que o tempo parece estar suspenso, entregue ao labor do poeta que saboreia cada segundo em palavras, sons e rimas que obedecem ao ritmo do pulsar do tempo de dentro: o tempo do ser, "que nasce daquela bomba motor/(coração, noutra linguagem)".

A brevidade da vida equilibra-se neste fio-tempo delicado, no pulsar da existência, na batida do coração, no compasso do relógio. O pulsar do tempo é a duração do curso da vida. E a "moeda do tempo" é o preço que compramos (ou vendemos) instantes que não voltam mais.

Terminamos essa breve reflexão sobre o tempo e o poema com os versos de Gastão Cruz em *Um modo de viver*, de **Repercussão**:

[...] São compridos os
dias mas cada vez mais breves as secções
da vida [...]

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ARAÚJO, Rosanne Bezerra de. **Travessia cabralina:** temáticas do tempo em João Cabral. 2002. Dissertação de Mestrado – Programa de Pós-Graduação em Estudos da Linguagem, Universidade Federal do Rio Grande do Norte.

CANDIDO, Antonio. Poesia ao norte. **Remate de males**. Campinas, 1999.

CARONE, Modesto. **A poética do silêncio**. São Paulo: Perspectiva, 1979.

CASTELLO, José. **O homem sem alma**. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

CRUZ, G. **A moeda do tempo e outros poemas**. Rio de Janeiro: Língua Geral, 2009.

NAVA, L. M. Os poetas revelados entre 1960 e 1990. In:_____. **Ensaios reunidos**. Lisboa: Assírio e Alvim, 2004.

MELO NETO, João Cabral de. **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

MERQUIOR, José Guilherme. **Razão do poema**. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1996.

_____. **A astúcia da mímese**: ensaios sobre lírica. 2. ed. Rio de Janeiro: Topbooks, 1997.

SENNA, Marta de. **João Cabral**: tempo e memória. Rio de Janeiro: Antares, 1980

BRANCO E VERMELHO: PONTO DE CONTATO ENTRE A POÉTICA DE CAMILO PESSANHA E A DE HERBERTO HELDER

Tatiana Aparecida Picosque
Doutoranda -USP
Fomento: FAPESP

RESUMO:

O poema *Branco e Vermelho* de Camilo Pessanha veio a lume no jornal macaense *Ideia Nova*, em 1929, e passou a integrar **Clepsidra** na edição de 1969. Herberto Helder escolheu este célebre poema para compor o seu livro de antologia moderna chamado **Edoi Lelia Doura** (1985) e, a partir desse fato, pretendemos compreender em que medida *Branco e Vermelho* é afim à poética herbertiana. Considerando-o um metapoema, realizaremos uma leitura que contemple a reflexão sobre o fazer poético nos dois autores. Será interessante contrastarmos as duas poéticas vislumbrando a leitura que um poeta-crítico contemporâneo efetuou sobre o texto do escritor simbolista, leitura que, por sua vez, pode contribuir ao tratamento do poema pela crítica.

PALAVRAS-CHAVE: poesia portuguesa contemporânea, Herberto Helder, Camilo Pessanha, metapoesia.

ABSTRACT:

The poem *Branco e Vermelho* written by Camilo Pessanha appeared in the macaense newspaper *Ideia Nova*, in 1929, and integrated **Clepsidra** in the 1969 edition. Herberto Helder chose this famous poem to compose his modern anthology book called **Edoi Lelia Doura** (1985) and, from this fact, we intend to understand what proportion *Branco e Vermelho* is similar to Herberto Helder's poetry. Considering it a metapoem, we'll make a reading that contemplates the reflection on poetic making in the two authors. It will be interesting to contrast these two poetical noting the reading that a contemporary poet-critical effected on the text of the symbolist writer, reading that, in turn, can contribute to the treatment of the poem by literary criticism.

KEYWORDS: Contemporary Portuguese Poetry; Herberto Helder, Camilo Pessanha, metapoetry.

Introdução

Camilo Pessanha nasce em Coimbra no ano de 1867. No entanto, grande parte de sua vida transcorre em terras estrangeiras, já que em 1894 o poeta é nomeado professor do Liceu de Macau, após a disputa de uma única vaga com 39 concorrentes. No jornal macaense *Ideia Nova*, encontramos a publicação póstuma de seu célebre e longo poema *Branco e Vermelho*, datado de 1929. Levando-se em consideração a história literária, a obra de Camilo Pessanha é considerada o modelo mais lapidado da estética simbolista portuguesa.

A primeira edição de **Clepsidra**, vinda a lume em 1920, deveu-se a D. Ana de Castro Osório, escritora e amor de juventude do poeta. As edições posteriores – as de 1945, 1956 e 1969 – foram organizadas pelo filho de D. Ana, João de Castro Osório, por sinal, muito criticadas em virtude da excessiva intervenção a que procedeu nos poemas de Camilo Pessanha.

Das edições posteriores às de João de Castro Osório, destaca-se a edição do crítico brasileiro Paulo Franchetti. Antes de comentar sobre os princípios que supostamente regem a poética de Camilo Pessanha, o crítico preferiu realizar um estudo minucioso a respeito dos documentos e poemas deixados pelo autor português, e acabou por nos contribuir com uma nova e acurada edição crítica de **Clepsidra** – a que neste trabalho utilizaremos para analisar o poema *Branco e Vermelho*. Depois desta edição crítica, em que se tenta eliminar os equívocos cometidos pelas outras edições, Paulo Franchetti finalmente tem como escrever um livro que trate da poética de Camilo Pessanha, por sua vez, chamado **Nostalgia, Exílio e Melancolia: leituras de Camilo Pessanha**, e que constituiu a sua tese de livre-docência obtida em 1999.

Quanto à fortuna crítica de Camilo Pessanha, além do livro citado e dos artigos de Paulo Franchetti, encontramos as reflexões dos seguintes críticos: João Gaspar Simões, Barbara Spaggiari, Gustavo Rubim, Álvaro Cardoso Gomes, Esther de Lemos, Óscar Lopes, Gilda Santos, Izabela Leal, entre outros. Parte da fortuna crítica costumava enfocar os fatos biográficos ou o estado psicológico de Camilo Pessanha no intuito de explicar a sua obra, ou também a analisavam segundo leituras míticas ou simbólicas. Na crítica mais recente, os poemas de Camilo Pessanha estão sendo mais abordados conforme experiências com a linguagem, o que ajudou a diminuir a interferência de "mitos" sobre o autor que muito contribuíam para distorcer a sua recepção pelos leitores.

Pensamos que os poetas também possam constituir a fortuna crítica de um autor, quer dizer, a maneira como promovem a recepção de textos do passado pode nos dizer muito sobre os autores que estudamos. Ana Hatherly, poeta portuguesa contemporânea, promoveu um estudo sobre o poema *Branco e Vermelho* de Camilo Pessanha em seu livro **O espaço crítico** (1979). Outro poeta

português contemporâneo, Herberto Helder, foi mais longe e chegou a publicá-lo numa antologia em 1985 chamada **Edoi Lelia Doura – Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa**. Nela, o poema *Branco e Vermelho* aparece entre os onze selecionados para compor a parte da antologia referente a Camilo Pessanha.

Pretendemos, a partir desse fato, tentar compreender o que motivou Herberto Helder a escolher *Branco e Vermelho* e qual a leitura que dele promove à luz de sua própria poética. Veremos que a via de leitura eleita por esse poeta-crítico será a via metapoética.

1. Herberto Helder e o fazer poético: "a lâmpada faz com que se veja a própria lâmpada. E também à volta".

Herberto Helder, bem como grande parte dos escritores da modernidade, volta-se para a reflexão sobre a linguagem poética. Para ele, compor um poema é compor um artefato real, capaz de transmutar autor, mundo e leitor. Para que um poema tenha eficácia, é preciso que ele não procure mimetizar uma suposta realidade, mas ao contrário, é necessário que a crie a partir dele. Daí que o autor afirme:

> Mitologia, lingüística, psicologia, ideologia não esclarecem o poema. O poema é que, acidentalmente, pode esclarecê-las a elas. Mas não parece ser esse o seu propósito. O propósito do poema é esclarecer-se a si mesmo e, nesse esclarecimento, tornar viva a experiência de que é o apuramento e a intensificação. (HELDER, 1995, p. 144)

Para a realização deste projeto poético, Herberto Helder conduzirá a linguagem à obscuridade, secundarizando, portanto, a comunicação imediata com o leitor. Tornar a linguagem hermética, obscura, é possibilitá-la fundar a própria realidade. Trata-se de uma postura artística comum nos poetas que se destacaram ao longo da década de 60 em Portugal. A ensaísta Rosa Maria Martelo sublinha que voltar-se para a reflexão da linguagem poética, deixando-a menos acessível ao leitor, não corresponde de modo algum ao desinteresse do poeta pelo mundo:

> (...) não devemos esquecer que o facto de as poéticas emergentes na década de 60 frequentemente não assumirem qualquer vocação representacional, e sobretudo evitarem efeitos de realismo, não implicava o desinteresse por dizer, e mais precisamente mostrar, uma experiência do mundo, muitas vezes sob a forma de um discurso de denúncia e de revolta. Na verdade, nunca as técnicas de construção discursiva desenvolvidas por poetas como Fiama, Gastão Cruz ou Luiza Neto Jorge tiveram 'um fim em si mesmas'. (MARTELO, 2007, p. 23)

Conforme a ensaísta, obras como a de Herberto Helder constituem-se como poéticas de resistência a um mundo padronizado e regido por ideologias. Portanto, a obscuridade é estratégia discursiva que visa à subversão, à transmutação do estado de coisas. Por meio de seus poemas, o poeta sabe que poderá promover alguma transformação, pois a obra tem autonomia. Neste sentido, Herberto Helder conclui:

> A transmutação é o fundamento geral e universal do mundo. Alcança as coisas, os animais e o homem com o seu corpo e a sua linguagem. Trabalhar na transmutação, na transformação, na metamorfose, é obra própria nossa [...] o poema é o corpo da transmutação, a árvore do ouro, vida transformada: a obra. (HELDER, 1995, p. 152)

Com o que foi exposto, temos condições de compreender o enunciado herbertiano: “a lâmpada faz com que se veja a própria lâmpada. E também à volta” (HELDER, 1995, p. 143). O poeta constrói textos metapoéticos, ou seja, que tratem, portanto, do fazer literário. A poesia, ou o poema em singular, equipara-se a uma lâmpada que ilumina ou esclarece a si mesma e que também ilumina o que denominamos *realidade imediata*. Ou seja, o poema ilumina, pois tem o poder de transmutar, o poder de desestabilizar o que se encontra assentado. Nessa direção, a transmutação é positiva porque ela é questionadora.

Dadas algumas das premissas que conduzem a poética herbertiana, analisemos o poema *Branco e Vermelho*, de Camilo Pessanha, para que possamos entender a sua escolha para integrar o livro de antologia **Edoi Lelia Doura**.

2. Leitura do poema: perspectiva metapoética

Como dissemos, os poemas de Camilo Pessanha são comumente objetos de leituras biográficas, psicológicas ou simbólicas. Quando deparamo-nos com um poema como *Branco e Vermelho*, ficamos extremamente confusos quando seguimos essas vias de leituras usuais. Por quê? Pensamos que o caráter abúlico costumeiramente conferido ao poeta e à sua obra não consegue se efetivar nesse poema. Daí as seguintes perguntas nos surgem: Há outras vias de leitura possíveis ao poema *Branco e Vermelho*? Qual o seu lugar na poética de Camilo Pessanha visto que ele destoa do conjunto?

Sendo Herberto Helder um escritor que insistentemente recorre à metapoética, sugerimos então aplicar uma leitura metapoética ao *Branco e Vermelho*. Em primeiro lugar, transcrevamos o poema:

Branco e Vermelho

A dor, forte e imprevista,
Ferindo-me, imprevista,
De branca e de imprevista
Foi um deslumbramento,
Que me endoidou a vista,
Fez-me perder a vista,
Fez-me fugir a vista,
Num doce esvaimento.

Como um deserto imenso,
Branco deserto imenso,
Resplandecente e imenso,
Fez-se em redor de mim.
Todo o meu ser, suspenso,
Não sinto já, não penso,
Pairo na luz, suspenso…
Que delícia sem fim!

Na inundação da luz
Banhando os céus a flux,
No êxtase da luz,
Vejo passar, desfila
(Seus pobres corpos nus
Que a distancia reduz,
Amesquinha e reduz
No fundo da pupila)

Na areia imensa e plana,
Ao longe a caravana
Sem fim, a caravana
Na linha do horizonte,
Da enorme dor humana,
Da insigne dor humana…
A inútil dor humana!
Marcha, curvada a fronte.

Até o chão, curvados,
Exaustos e curvados,
Vão um a um, curvados,
Os seus magros perfis;
Escravos condenados,
No poente recortados,
Em negro recortados,
Magros, mesquinhos, vis.

A cada golpe tremem
Os que de medo tremem,
E as pálpebras me tremem
Quando o açoite vibra.
Estala! e apenas gemem,
Palidamente gemem,
A cada golpe gemem,
Que os desequilibra.

Sob o açoite caem,
A cada golpe caem,
Erguem-se logo. Caem,

Soergue-os o terror…
Até que enfim desmaiem,
Por uma vez desmaiem!
Ei- los que enfim se esvaem,
Vencida, enfim, a dor…

E ali fiquem serenos,
De costas e serenos.
Beije-os a luz, serenos,
Nas amplas frontes calmas.
Ó céus claros e amenos,
Doces jardins amenos,
Onde se sofre menos,
Onde dormem as almas!

A dor, deserto imenso,
Branco deserto imenso,
Resplandecente e imenso,
Foi um deslumbramento.
Todo o meu ser suspenso,
Não sinto já, não penso,
Pairo na luz, suspenso
Num doce esvaimento.

Ó morte, vem depressa,
Acorda, vem depressa,
Acode-me depressa,
Vem-me enxugar o suor,
Que o estertor começa.
É cumprir a promessa.
Já o sonho começa…
Tudo vermelho em flor...
(PESSANHA, 2009, p. 107-109)

Não sugerimos aplicar uma leitura metapoética ao texto de Camilo Pessanha apenas por conta da escolha de Herberto Helder em fazê-lo integrar a sua antologia **Edoi Lelia Doura**. Na verdade, o poema talvez teça um diálogo com outro texto metapoético intitulado *La página blanca*, do escritor Rubén Darío (1867-1916). Não exploraremos esta provável relação, mas julgamos necessário comentar que Camilo Pessanha era leitor de Rúben Darío que, por sua vez, preocupava-se com a reflexão sobre a linguagem. Por isso, mais uma razão para que percorramos essa via de leitura.

Branco e Vermelho, a nosso ver, narra o próprio fazer poético. Remete ao poeta, à página em branco e ao próprio nascimento do poema. Quais seriam os indícios que podemos recolher para legitimar esta leitura? A título de exemplo, encontramos os significativos termos: *branca, escravos condenados, golpe, açoite, dor, luz, jardins amenos, branco deserto imenso, deslumbramento, suspenso, doce esvaimento, morte, enxugar o suor, sonho, vermelho, flor.* Alguns desses, sabemos, são muito recorrentes em poemas que pretendem refletir sobre o trabalho poético.

Formalmente, temos dez estrofes com oito versos cada uma, além das rimas e repetições de palavras que cuidam de conferir musicalidade ao poema. Na primeira estrofe, deparamo-nos com o

poeta e a sua experiência mística obtida por meio do trabalho poético. Tomado por uma dor forte e imprevista, ele conclui que um determinado evento “foi um deslumbramento” que lhe fez “fugir a vista/ num doce esvaimento”. Houve, portanto, um esvaimento, ou seja, uma espécie de desmaio que, por sua vez, refere-se à experiência mística proporcionada pelo trabalho do poeta com as palavras. A segunda estrofe também descreve a experiência de unificação, pois um “branco deserto imenso fez-se ao redor” do poeta e o seu “ser está suspenso”, de modo que ele chega a exclamar: “Que delícia sem fim!” Como bem sabemos, a cor branca é a cor da comunhão. No caso, ela pode simbolizar a comunhão do poeta com as palavras, a sua comunhão com a arte em geral.

Na terceira estrofe, depois que a experiência poética começa a agir sobre o corpo do poeta, temos que ele começa a entrever imagens em suas retinas, ou melhor, “no fundo da pupila”. A experiência mística, nesta estrofe, é retratada por dois versos: “na inundação da luz e no êxtase da luz”. Temos o indício de que as imagens chegam ao poeta, já que os corpos nus têm a sua “distância reduzida” e, portanto, começam a adquirir visibilidade.

Já na quarta estrofe, parece-nos que surge um amontoado de objetos à vista do poeta, dado que o poema traz o termo caravana. Quer dizer, uma caravana atravessa “um deserto imenso”. O que seria esta caravana? Mais adiante, na quinta estrofe, encontramos os termos “curvados, exaustos, magros perfis, escravos condenados, magros, mesquinhos e vis”. Conforme a nossa hipótese, pensamos que se refiram ao trabalho, ao jogo, do poeta com as palavras, ou seja, ao árduo trabalho que consome a construção de um poema.

A arte talvez esteja expressa pelo verso “a inútil dor humana”, pois a experiência mística proveniente do fazer poético é alucinatória, radical, a ponto deste êxtase ser doloroso ao eu poético. Já os termos “magros perfis, recortados e negro” são reforçados por outros que aparecem na sexta estrofe, a saber: golpe e o açoite vibra. Trata-se, muito provavelmente, da luta do poeta com as palavras. Na sétima estrofe, os golpes finalmente surtem o efeito desejado pelo poeta e o verso “vencida, enfim, a dor” explicita a confecção do poema, o nascimento do poema.

A oitava estrofe é marcada por uma completa calmaria, por uma sensação de alívio e plenitude. Ela termina com os versos “Doces jardins amenos, / onde se sofre menos / onde dormem as almas”, ou melhor, esta estrofe corrobora o argumento schopenhauriano de que a arte pode oferecer momentos menos dolorosos no plano da existência.

Aliás, para o filósofo Schopenhauer, enquanto existente, o sujeito sente-se, a todo tempo, apenas como parte de um todo, ou melhor, incompleto. No indivíduo, existe a vontade de viver (o instinto de sobrevivência), mas tudo, inclusive o homem, não passa de fenômenos condenados ao perecimento. A Vontade, verdadeira substância da realidade e para a qual tudo se volta, manifesta-

se na pluralidade do mundo fenomênico, sendo o sujeito também uma das suas manifestações empíricas (possuidor de vontade). A Vontade, infinita, torna o sujeito inquieto e infeliz, fazendo-o desejar e desejar, tornando-lhe a vida um suplício.

Em resumo, para o filósofo a infelicidade é constitutiva da existência e o que resta ao indivíduo é suprimir a sua dor com fugas temporárias da realidade (a arte, por exemplo, oferece momentos em que se esquece da própria existência) ou esperar pela extinção completa de sua vontade, por meio de um evento natural, a morte – momento em que a parte passa a integrar o todo, ou melhor, a Vontade:

> Se, ao fim, advém a morte, que extingue este fenômeno da Vontade, cuja essência aqui há muito expirou pela livre negação de si mesma, // exceto no fraco resto que aparece na vitalidade do corpo – então esta morte é muito bem-vinda e alegremente recebida como a redenção esperada (...) O último e delgado laço é rompido. Para quem assim finda, findou o mundo ao mesmo tempo. (SCHOPENHAUER, 2005, p. 485)

No Simbolismo, sabemos que a morte também receberá uma conotação positiva, à maneira da reflexão de Schopenhauer. Ela é o fim dos males existenciais e o retorno do indivíduo ao todo. Camilo Pessanha, conforme nota de rodapé de Paulo Franchetti, certamente conhecia as ideias de Schopenhauer:

> Quanto à presença de Schopenhauer no universo cultural de Pessanha, lembramos que, na revista *Os Novos*, onde o poeta colaborou, Carlos de Mesquita publicou, em 1893, uma apresentação de Jerônimo Freire em que expunha as linhas gerais do pensamento daquele filósofo. (FRANCHETTI, 2001, p. 55)

Interessante ainda notar que Schopenhauer elenca as várias manifestações artísticas e elege, por sua vez, a música enquanto arte superior. E, no Simbolismo, a musicalidade será consabidamente o elemento de grande visibilidade na constituição do poético.

Mas voltando ao poema, temos que a arte promove na relação entre sujeito e mundo uma paz transitória. Após a conquista de um poema, o sujeito usufrui da experiência mística, da experiência, mesmo que temporária, com o todo. A nona estrofe praticamente reitera versos já confeccionados ao longo do poema, corroborando o efeito extático desfrutado pelo eu poético.

Finalmente, na décima estrofe, tem-se a referência à morte a qual acabamos de discorrer segundo o pensamento do filósofo Schopenhauer. O eu poético clama pela vinda da morte. Mas que morte é essa? Pensamos que a morte possui uma conotação positiva no poema. Ela está na acepção de transmutação, isto é, trata-se do poder que a arte tem de transmutar o indivíduo. O fazer poético é compreendido enquanto morte de uma condição anterior; o poema transmuta o autor, o leitor e o

mundo. Livramo-nos do estado anterior e partimos em direção a outro, e nesse sentido, vivenciamos a morte com o poema. Ele não nos deixa indiferentes; é uma experiência alucinatória, pois mexe com os nossos sentidos, sentimentos e pensamentos, ou melhor, é uma experiência integral e radical.

O eu poético deseja a morte, ou melhor, a transmutação contínua de seu ser bem como o encontro místico proporcionado pela palavra poética. Este encontro, por integrar o sujeito ao mundo, anula o sujeito tal como a morte física, funde-o com a natureza, com o mundo. Mas se trata de uma boa morte aquela proporcionada pelo encontro do indivíduo com a experiência artística.

O poema tem uma estrutura circular, pois no final encontramos os versos "Vem-me enxugar o suor,/ Que o estertor começa / É cumprir a promessa. / Já o sonho começa... / Tudo vermelho em flor..." É o trabalho poético concluído, porém infinito, pois tudo fica *vermelho em flor*, quer dizer, um poema nasceu cheio do vermelho que simboliza o sangue vital, um artefato real.

Conclusão

Para concluir o nosso trabalho, devemos estabelecer a aproximação entre o poema de Camilo Pessanha e a poética de Herberto Helder. Como vimos, o poema pode ser lido segundo uma perspectiva metapoética, quer dizer, entendido enquanto a narração em conceitos, imagens e sons do trabalho poético.

Herberto Helder certamente não incluiria em sua antologia todos os poemas de Camilo Pessanha, não por não apreciá-los, mas por questão de coerência com a sua própria poética. *Branco e Vermelho*, no entanto, reflete os princípios da poética herbertiana e, por isso, legitima-se como parte do livro.

Comumente a imagem que se tem de Camilo Pessanha é a de um poeta abúlico, melancólico. Há poemas que fazem jus a tal imagem, porém *Branco e Vermelho*, entre outros, vêm problematizar a crítica que pretenda enquadrar completamente Camilo Pessanha no panorama do pessimismo ontológico corrente no final do século XIX. Óscar Lopes bem nos apontou uma faceta bem menos superficial do poeta oitocentista:

> O cepticismo radical, a abulia, a negatividade de Pessanha não deixam de ser negativos, mas referem-se (negadoramente) a uma ideologia morta e que ele principia a enterrar, graças afinal a uma forma íntima de actividade (ou energia) que classificaremos de poética. É o enterro do eu substancialmente individualista, das constituições categoriais fixistas, do materialismo metafísico obtido por mera extrapolação de doutrinas científicas datadas, o enterro das oposições lugar- comum (essência/ aparência, eu/isto, sentir/pensar, matéria/ espírito, espaço/tempo, reversibilidade/irreversibilidade, consciência/inconsciência, etc.) Eu

> leio Pessanha com a alegria que imagino para a cobra largar a pele onde já mal cabe; aquela abulia (como a de Pessoa) é, afinal, como expressão poética, um constante estalar de fendas numa pseudovontade feita de hábitos mortos, o estilhaçar de um espelho onde ainda às vezes, sem querer, a gente hoje se revê. (LOPES, 1970, p. 209)

Pensamos que Herberto Helder escolheu *Branco e Vermelho*, pois ele é o poema que perfeitamente presta tributo à arte, à experiência da unificação proporcionada pelo trabalho poético. Além disso, o poema clama pela morte - que é a transmutação -, por sinal, um princípio que rege a poética herbertiana.

Portanto, a leitura implícita que Herberto Helder efetiva sobre o poema de Camilo Pessanha, entre outros em sua antologia, ajuda-nos a compreender o quanto esse poema é singular na obra do autor simbolista, o quanto esse poema não deve ser apenas lido segundo o contexto ontológico pessimista do final do século XIX. Um poeta místico - no sentido de pensar o fazer poético enquanto momento de unificação ou religação entre sujeito e mundo - como Herberto Helder elegeu para a sua antologia um poema que igualmente elogia a experiência de unificação proporcionada pela arte. *Branco e Vermelho* é o poema do êxtase artístico, da vitalidade oriunda da poesia onde "tudo acaba vermelho em flor na página em branco..."

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

FRANCHETTI, Paulo. **Nostalgia, Exílio e Melancolia: leituras de Camilo Pessanha.** São Paulo: EDUSP, 2001.

HATHERLY, Ana. **O espaço crítico – do simbolismo à vanguarda.** Lisboa: Editorial Caminho, 1979.

HELDER, Herberto (org.). **Edoi Lelia Doura – Antologia das vozes comunicantes da poesia moderna portuguesa.** Lisboa: Assírio & Alvim, 1985.

_____. **Photomaton & Vox**. Lisboa: Assírio & Alvim, 1995.

LOPES, Óscar. Pessanha - o quebrar de espelhos. In: **Ler e Depois**. Porto: Inova. 1970, pp. 198-210.

MARTELO, Rosa Maria. Tensões e deslocamentos na poesia portuguesa depois de 1961. In: **Vidro do mesmo vidro.** Porto: Campo das Letras, 2007.

PERRONE-MOISÉS, Leyla. **Altas literaturas.** São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

PESSANHA, Camilo. **Clepsidra.** Organização, apresentação e notas de Paulo Franchetti. São Paulo: Ateliê Editorial, 2009.

RUBIM, Gustavo. **Experiência da alucinação – Camilo Pessanha e a questão da poesia.** Lisboa: Editorial Caminho, 1993.

SANTOS, Gilda; LEAL, Izabela. **Caminho Pessanha em dois tempos**. Rio de Janeiro: 7Letras, 2008.

SCHOPENHAUER, Arthur. **O mundo como vontade e representação**. Trad. Jair Barboza. São Paulo, UNESP, 2005.

ARTIGO 14

A ESCRITA CALEIDOSCÓPICA DE GLAUCO MATTOSO

Susana Souto Silva
Doutora - Universidade Federal de Alagoas

RESUMO

Este artigo analisa dois sonetos do poeta brasileiro contemporâneo Glauco Mattoso. Os poemas selecionados pertencem às duas fases de sua obra: da Fase Visual, temos *Bilacamonia*, publicado no volume **Jornal DOBRABIL** (2001); da Fase Cega, será analisado o Soneto *Bocágico-Camônico* de **Paulisséia ilhada***:* **sonetos tópicos** (1999a). A obra de Glauco Mattoso constrói um trânsito que leva o leitor a diferentes tradições poéticas e períodos, Classicismo (Luís Vaz de Camões), Neoclassicismo (Manuel de Maria du Bocage) e Parnasianismo (Olavo Bilac). A análise será realizada de modo comparativo, a fim de descrever os procedimentos utilizados por Glauco Mattoso na reelaboração de poemas canônicos em seus sonetos. Os trabalhos de A. C. Danto (2006), sobre apropriação, de Linda Hutcheon (1991), sobre pós-modernismo, e de Marjorie Perloff (1993), sobre colagem, são referências teóricas desta discussão. A escrita de Glauco Mattoso se realiza como uma espécie de caleidoscópio que mistura diversos elementos da tradição poética de língua portuguesa e os coloca em movimento, ao produzir sonetos de caráter explicitamente intertextual, construindo uma rede de diálogos entre períodos e poetas.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia, Glauco Mattoso, Luis Vaz de Camões, Apropriação.

ABSTRACT

This article analyzes two sonnets by the Brazilian contemporary poet Glauco Mattoso. The selected poems belong to the two phases of his work: from the Visual Phase, we will analyze *Bilacamonia*, published in **Jornal DOBRABIL** (2001); and from the Blind Phase, the *Soneto Bocágico-Camônico*, published in **Paulisséia ilhada: sonetos tópicos** (1999a). The oeuvre of Glauco Mattoso builds a link that leads the reader to different poetic traditions and periods, such as the Classicism (Luiz Vaz de Camões), Neoclassicism (Manuel Maria du Bocage) and Parnassianism (Olavo Bilac). The analysis will be performed comparatively, aiming to describe the procedures used by Glauco Mattoso to re-elaborate canonical poems in his sonnets. The works of A. C. Danto (2006), on appropriation, Linda Hutcheon (1991), on post-modernism, and Marjorie Perloff (1993), on collage, are theoretical references of this debate. Glauco Mattoso's writings behave as a kind of kaleidoscopic mix of various elements of the Portuguese poetic tradition and put them in motion when producing sonnets of explicit intertextual character, building a network of dialogues between periods and poets.

KEYWORDS: Poetry**,** Glauco Mattoso, Luis Vaz de Camões, Appropriation

A poesia de língua portuguesa compõe um mosaico de coloridas e variadas peças. Entre elas, a lírica de Luis Vaz de Camões é uma das mais recorrentes, pois habita quase todos os repertórios, de poetas e de leitores. Caetano Veloso o cita logo no início de *Língua* (1984) ("Gosto de sentir a minha língua roçar a língua de Luis de Camões"). Essa composição evoca também, entre outros nomes, um poeta brasileiro contemporâneo, Glauco Mattoso – pseudônimo de Pedro José Ferreira da Silva; glaucomatoso é o qualificativo atribuído a quem sofre de glaucoma, doença congênita que o levou à cegueira total no final da década de 1990 –, que reelabora sonetos de Camões, em uma escrita aqui qualificada como caleidoscópica, por operar significativas metamorfoses nos poemas incorporados. Os sonetos glauquianos analisados, *Soneto Bocágico-Camônico* (1999a[1]) e *Bilacamonia* (2001), desde os títulos, anunciam uma escrita de múltiplas referências. No primeiro, o soneto camoniano "Alma minha..." (ele mesmo diálogo camoniano com Petrarca) é associado a Bocage, em dicção fescenina. O segundo constrói um neologismo em que o nome de Olavo Bilac mistura-se ao de Camões, nos títulos e nos versos; mais uma vez, o poema "Alma minha..." é incorporado, agora de modo mais radical; num procedimento de colagem, seus versos são partidos e mesclados a versos do poema parnasiano "Nel mezzo del camin...", que, por sua vez, é diálogo com Dante. Temos, assim, um percurso pelo lido que reelabora e reorganiza o escrito, embaralhando tempos e espaços e fazendo-nos refletir sobre os tênues limites entre eles.

O pós-modernismo é pensado, muitas vezes, como um modo de ler o que o precede, indicado já na sua denominação. A paródia, noção central para Hutcheon (1991), que se articula com as de intertextualidade e de metaficção, indica que uma compreensão do pós-modernismo passa pela apreensão de diferentes modos de ler a história, a literatura e de ler também as condições de possibilidade dessa leitura, seus pressupostos, seus mecanismos de controle: "A metaficção historiográfica reconhece claramente que é numa complexa rede institucional e discursiva de culturas de elite, oficial, de massa e popular que o pós-modernismo atua" (HUTCHEON, 1991, p. 40).

A rede de referências em Glauco Mattoso desnorteia o leitor e convida-o a um percurso longo e tortuoso, por diversas línguas, autores, obras, projetos. Pode-se mesmo afirmar que, tendo perdido a visão, a escrita glauquiana atua como procedimento de recuperação e preservação de uma extensa memória de leitura que se organiza pelas mãos e ouvidos de um bibliotecário poeta.

1. Glauco devorador de Camões

[1] Entre 1999 e 2000, Glauco Mattoso publicou uma tetralogia de sonetos. Os três primeiros livros **Centopéia:** sonetos nojentos e quejandos, **Paulisséia ilhada:** sonetos tópicos e **Geléia de rococó:** sonetos barrocos são de 1999 e **Panacéia:** sonetos colaterais saiu em 2000.

Ao retomar procedimentos de poetas de outros períodos, entre os quais é concedido um lugar privilegiado a Camões, a produção glauquiana parece não mais se preocupar com a idéia de superação do anteriormente produzido/lido nem tampouco com uma simples homenagem laudatória. Antes, a tradição que precede o momento de sua escrita é demovida de um lugar hierárquico, superior, conforme a idéia de "apropriação" de Danto: "Os artistas de hoje não vêem os museus como repletos de arte morta, mas como opções artísticas vivas" (2006, p. 7). Vivas, na medida em que podem ser ressignificadas e não superadas. Nem totem nem tabu, o poema outro lido/incorporado é interlocutor posto em movimento, que continua interagindo com o escrito contemporâneo, no qual é reafirmada a sua permanência, em uma longa cadeia de enunciação chamada poesia. No *Soneto quantitativo [251]* (1999b, sem indicação de página), Glauco cita dois poemas camonianos que elege como referências:

> "Sete anos de pastor", o vinte e nove,
> que, se não for o mais belo, é o mais perfeito,
> a menos que em contrário alguém me prove.
>
> Mas, como dois é dom, três é defeito,
> também um "Alma minha", o dezenove,
> ocupa igual lugar no meu conceito.

Os dois sonetos camonianos citados nos tercetos acima são referidos também no poema seguinte do mesmo livro, *Soneto qualitativo [252]* (1999b, sem indicação de página) em uma típica organização glauquiana, em pares, Quantitativo e Qualitativo:

> Repito que um é dote, dois é dom,
> mas três já é defeito, tenha dó!
> Camões fez 'Alma minha' e o de Jacó:
> Terceiro é mui difícil ser tão bom".

Além da citação de nomes de seu vasto repertório, a incorporação em Glauco Mattoso se dá em forma de devoração nos moldes da antropofagia oswaldiana: "Só me interessa o que não é meu". Um caso exemplar dessa forma de incorporação é o *Soneto Bocágico-Camônico [133]* (1999b, sem indicação de página) retomado em dicção fescenina, indicada no título:

> Ó luz, ó forma, ó cor que te partiste,
> tão cedo, te fazendo em mim ausente!
> Repouso já não tenho, eternamente,
> e vivo, rosto em terra, sempre triste.
>
> E tu, que vês, e sobre mim subiste,
> se ainda teu capricho assim consente,
> não te esqueças da minha boca ardente
> que sob o teu solado duro viste.

E se vires que pode merecer-te
alguma coisa a dor, que me ficou
na língua, temerosa de perder-te,

Me fode, se teu pau não encurtou,
até o fim da garganta, que, sem ver-te,
com sebo e porra sabe o que levou.

O elogio à tradição portuguesa é ampliado pela incorporação do poeta renascentista em mote bocagiano, mais especificamente, do Bocage fescenino. Bocage[2] atua como referência de elaboração satírica e fescenina, assim como Gregório de Matos. No título, os adjetivos *camoniano* e *bocágico* estão separados/unidos pelo hífen. O poema camoniano "Alma minha", louvado em outros sonetos, é devorado pelo soneto glauquiano, no qual todos os versos são finalizados com as palavras finais dos versos do soneto camoniano, exceto o segundo do primeiro quarteto: em Camões, temos "descontente" e, em Glauco, "ausente":

Alma minha gentil, que te partiste
Tão cedo desta vida, descontente,
Repousa lá no céu eternamente,
E viva eu cá na terra sempre triste.

Se lá no assento etéreo, onde subiste,
Memória desta vida se consente,
Não te esqueças daquele amor ardente,
Que já nos olhos meus tão puro viste.

E se vires que pode merecer-te
Alguma cousa a dor, que me ficou
Da mágoa, sem remédio, de perder-te;

Roga a Deus, que teus anos encurtou,
Que tão cedo de cá me leve a ver-te,
Quão cedo de meus olhos te levou.
(CAMÕES, 1982, p. 193)

Em uma leitura transgressiva, o que remete para o alto, em Camões, é atraído para o baixo corporal (BAKHTIN, 1987), em Glauco, em registro podólotra:

E tu, que vês, e sobre mim subiste,
se ainda teu capricho assim consente,
não te esqueças da minha boca ardente
que sob o teu solado duro viste.

[2] No livro **O glosador motejoso**, há catorze décimas elaborados em motes retirados de sonetos de Bocage. As décimas trazem como título o mote composto por versos fesceninos de Bocage: "Tanto tempo meneia e sua o bicho/que em Bocage o prazer vence a vergonha", "Pois se é isto o que tanto se enamora./Em ti mijo, em ti cago, ó formosura", entre outros. No final do livro, são transcritos, em notas, todos os poemas de Bocage dos quais foram "desentranhados" (palavra usada por GM) os motes.

Além da podolatria, nesse quarteto, é também referido outro tema glauquiano central: a cegueira (“sem ver-te”). Em Camões, o amor remete à perda do outro já no verso inicial, no uso ambíguo de “partir” como “deslocar-se” e como “dividir-se”, visto a partir do mito do andrógino. Seguindo o princípio da imitação da estética clássica, é ainda tradução de um verso de Petrarca: “Questa anima gentil che si diparte” (2002, p. 46). Ainda que o poema camoniano fale de um “amor ardente”, esse é indicado apenas como visto nos olhos, janelas da alma, do sujeito poético, e mais, qualificado como “puro”, sem índice de realização de algo vivido no plano carnal. Os corpos dos amantes, no soneto de Camões, estão separados radicalmente pela morte. Em Glauco Mattoso, ao contrário, o lamento é voltado não para a perda da metade da alma, mas para a privação dos prazeres vividos na experiência do corpo. Trata-se de uma “boca ardente” sob um “solado duro”. E subir não remete, como em Camões, para o alto, que na cosmografia católica indica o céu, o paraíso, mas sim para a realização do ato sexual, de um movimento do corpo, não da alma.

Os tercetos, assim como em Camões, assumem um tom de súplica. No poema português, em um diálogo tripartido entre amante/amado(a)/Deus. Em Glauco Mattoso, apagada a tríade, permanece a díade (o elemento divino é eliminado, restando apenas o plano humano), e o sujeito poético dirige-se para aquele a quem suplica:

> Me fode, se teu pau não encurtou,
> até o fim da garganta, que, sem ver-te,
> com sebo e porra sabe o que levou.

Não parece atuar no soneto glauquiano apenas uma proposta de (des)sacralização do poema canônico, mas sim a impossibilidade de deliberar o que afinal é melhor ou pior: a perda da/o amada/o como alma gêmea ou como corpo? Ambos os sujeitos poéticos encontram-se no desencontro, na experiência da perda, da solidão, da impossibilidade. No entanto, o desencontro do sujeito poético com o/a amada/o, nos dois poemas, é transmutado em encontro, porém, entre dois poemas, entre poetas, entre leitores. Camões e Glauco encontram-se, apagando tempos e distâncias, já que “[...] o contemporâneo é, de determinada perspectiva, um período de desordem informativa, uma condição de perfeita entropia estética. Mas é também um período de impecável liberdade estética” (DANTO, 2006, p. 15).

2. Poesia e colagem

Um outro procedimento de apropriação é aqui pensado a partir da noção de colagem. Glauco retoma esse procedimento em *Bilacamonia*, soneto no qual são

recortados/desmonstados/desconstruídos dois poemas: um de Camões e outro de Olavo Bilac, autores indicados no título colagem do seu poema publicado na década de 1970, no **Jornal DOBRABIL,** a experiência mais radical de experimentação de Glauco Mattoso, (2001, sem indicação de página; a transcrição obedece ao modo como foi publicada, com os versos alinhados à direita):

cheguei partiste
e triste descontente
tinhas a alma no céo eternamente
e a alma na terra sempre triste

e paramos de subito onde subiste
da vida desta vida se consente
a tua mão amor ardente
tive da luz que viste

hoje pode merecer-te
nem o pranto que me ficou
nem mágoa sem remédio de perder-te

e eu solitário annos encurtou
vendo a ver-te
na extrema curva de meus olhos te levou

A escrita caleidoscópica de Glauco Mattoso gira e mistura as peças em torno do soneto *Alma minha*, de Camões, às peças de um soneto do "ourives" do parnasianismo brasileiro:

NEL MEZZO DEL CAMIN...

Cheguei. Chegaste. Vinhas fatigada
E triste, *e triste* e fatigado eu vinha,
Tinhas a alma de sonhos povoada,
E a alma de sonho povoada eu tinha...

E paramos de súbito na estrada
Da vida: longos anos, presa à minha
A tua mão, a vista deslumbrada
Tive da luz que teu olhar cotinha.

Hoje segues de novo... Na partida
Nem o pranto os teus olhos umedece,
Nem te comove a dor da despedida.

E eu, solitário, volto a face, e tremo,
Vendo o teu vulto que desaparece
Na extrema curva do caminho extremo
(BILAC, 1985, p. 92, grifos meus)

Os versos do soneto glauquiano tecem os sonetos lidos. A leitura é atividade devoradora e iconoclasta, em que a sacralidade do texto canônico é desmistificada: "Como um modo de destacamento e readerência, de transplantação e citação, a colagem inevitavelmente corrói a

autoridade do eu individual, a 'assinatura' do poeta ou do pintor" (PERLOFF, 1993, p. 145). Glauco apropria-se de Bilac e de Camões, em um poema que subverte a métrica e rompe, assim, com a simetria defendida pelos dois poetas devorados, ao mesmo tempo em que mantém a distribuição italiana dos versos e o sistema mais convencional de rimas: ABBA, nos quartetos e CDC e DCD, nos tercetos. A convenção nunca é totalmente eliminada nas incorporações glauquianas, nas quais referências díspares são reelaboradas – nesse caso, dois poetas da tradição luso-brasileira, dois períodos distintos – em uma escrita que não se submete ao ritmo e ao metro clássicos, no caso, o decassílabo heróico.

No início do século XX , a colagem é um dos procedimentos estruturais da elaboração artística das vanguardas históricas, que, são, aliás, pontos de identificação importantes para Glauco Mattoso nessa fase de sua obra, continuamente referidos em manifestos e poemas no **Jornal DOBRABIL**[3]. Perloff destaca o caráter demolidor ou desestabilizador da colagem, ao juntar elementos díspares em que são subvertidas as relações convencionais e acrescenta que a colagem é "[...] um conceito visual ou espacial que logo foi absorvido tanto pelo domínio verbal como pelo musical" (1993, p. 139).

Não temos, nessa composição glauquiana, a textura híbrida de elementos das artes visuais e de palavras, temos apenas o uso de signos linguísticos, no entanto, os fragmentos de versos de Camões e Bilac são retirados do seu contexto de origem e remontados a partir da desconstrução dos poemas lidos e reconstruídos no corpo do poema escrito. Despedaçados/recortados os versos de Bilac são tecidos aos de Camões, na trama da escrita de Glauco Mattoso. A anterioridade cronológica de Camões é subvertida na ordem de junção dos elementos citados/colados; cada verso abre-se com palavra(s) do poema de Bilac "colada(s)" a trechos do soneto camoniano. Camões incorpora Petrarca, como vimos; Bilac[4] incorpora Dante (1984, p. 101):

> A meio do caminho desta vida
> achei-me a errar por uma selva escura,
> longe da boa via, então perdida.

Glauco Mattoso, assim, participa de uma vasta cadeia de citações. O princípio de imitação da estética clássica, predominante na escrita de Camões e Bilac, não é recusado, já que a seleção é elogio e reconhecimento da centralidade dos autores incorporados para a poesia de língua portuguesa. Esse princípio é, antes, deslocado, pois a incorporação em Glauco subverte a

[3] Um dos "suplementos" do **Jornal DOBRABIL** intitulava-se "JORNAL DADARTE" (números 2, 4, 5, 6, 10, 11, 12, 15, 16, 21, 32, 36, 42, 46, 49 e 52), abaixo do qual se lê, "supplemento inseparabil do jornal dobrabil. Um trabalho de arte-gratis de g.m. & p. o. p." (2001, sem indicação de página).

[4] Essa cadeia é vasta. Na poesia brasileira do século XX, há também participação de Drummond, com "No meio do caminho", publicado pela primeira vez na *Revista de antropofagia*, em 1928.

organização formal, ao propor uma métrica não-regular e ao desconstruir os versos lidos/apropriados.

Explicitada na escrita desse poeta, a leitura é um dos seus temas centrais. Parafraseando a proposição de Robert Scholes, segundo a qual "ler consiste em reunir textos" (1991, p. 26), pode-se afirmar: "escrever consiste em reunir textos", para flagrar o que ocorre na obra glauquiana, em que se opera a recuperação de uma extensa memória de leitura. Glauco Mattoso delineia um conjunto enciclopédico e coloca-o em movimento, como uma espécie de caleidoscópio, objeto emblemático da idéia de multiplicidade, tanto de referências, quanto de combinações:

> No momento em que a ciência desconfia das explicações gerais e das soluções que não sejam setoriais e especialísticas, o grande desafio para a literatura é o de saber tecer em conjunto os diversos saberes e os diversos códigos numa visão pluralística e multifacetada do mundo. (CALVINO, 1991, p. 127)

Considerações finais

No conjunto dos textos assinados por Glauco Mattoso, a apropriação de textos canônicos opera em registro distinto da tradição clássica e também promove a demolição da noção de autor como gênio. Os poemas de Glauco encenam as complexas relações entre escrita e leitura, pois este poeta contemporâneo está imerso em um conjunto que o abarca e que ele tentar organizar em sua escrita caleidoscópica. Escrever é inscrever-se em uma longa cadeia enunciativa:

> O que lemos constitui o passado; o que escrevemos representa o futuro. Mas podemos escrever apenas com o que lemos e só pela escrita podemos ler. O que com isto sugiro é que reconhecemos a nossa situação num mundo textual sempre em vias de ser escrito e que nunca conseguimos ler na realidade, porque jamais nos é possível sair dele. (SCHOLES, 1991, p. 22)

O que move esta reflexão é a tentativa de compreender a substituição de um complexo de práticas por outro que ainda não pode ser completamente definido, mas que já se diferencia do que predominava anteriormente. É aí, na retomada de procedimentos consagrados pela tradição, que *moderno* e *contemporâneo* se distinguem. Na contemporaneidade, prevalece uma perspectiva na qual o diálogo com o passado despe-se da pretensão de criar algo novo e melhor: "Os artistas de hoje não vêem os museus como repletos de arte morta, mas como opções artísticas vivas" (DANTO, 2006, p. 7).

Essa escrita inclusiva, desdobrada/multiplicada[5] em uma pletora, fala-nos sobre a relação da arte contemporânea com a memória, no sentido que lhe atribui Jacques Le Goff, como herança, "[...] um conjunto que de certo modo se nos impõe (uma herança recebe-se, não se cria); e essa herança obriga a um esforço, para aceitá-la, para modificá-la ou para rejeitá-la [...]" (1985, p. 21). Em outro texto, evoca a relação mítica entre memória e poesia tecida pelos gregos:

> Os gregos da época arcaica fizeram da memória uma deusa, *Mnemosyne*. É a mãe das nove musas, que ela procriou no decurso de nove noites passadas com Zeus. Lembra aos homens a recordação dos heróis e de seus altos feitos, preside a poesia lírica. O poeta é, pois, um homem possuído pela memória, o aedo é um adivinho do passado, como o adivinho o é do futuro. (2003, p. 433)

Glauco Mattoso, *adivinho do passado*, recupera poemas, poetas, propostas e faz tudo isso ecoar no presente vivo. Sua produção compõe uma ampla e contraditória lista de valores para este milênio, sempre transitivos e passíveis de novas ordenações.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ALIGHIERI, Dante. **A divina comédia**. Trad. Cristiano Martins. Belo Horizonte: Itatiaia, 1984.

ANDRADE, Oswald de. **Revista de antropofagia**. Edição fac-similar. São Paulo: Cia. Litographica Ypiranga, 1976.

BILAC, Olavo. **Poesias.** São Paulo: Martins Fontes, 1996.

BOCAGE, Manoel Barbosa do. **Poemas**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1987.

BAKHTIN, M. **Cultura popular na Idade Média e no Renascimento***: o contexto de François Rabelais*. Trad. Yara Frateschi Vieira. São Paulo: HUCITEC; Brasília: Ed. UnB, 1987.

CALVINO, Italo. **Seis propostas para o próximo milênio**. Lições americanas. Trad. de Ivo Barroso. São Paulo: Companhia das Letras, 1991.

CAMÕES, Luis Vaz de. **Lírica**. Belo Horizonte: Itatiaia, 1982.

DANTO, Arthur C. **Após o fim da arte**: a arte contemporânea e os limites da história. Trad. Saulo Krieger. São Paulo: EdUSP, 2006.

[5] A recorrência de barras, neste texto, aproximando e separando termos, é indicativa da dificuldade ou impossibilidade (resisti ao impulso de usar barras agora) de definir apenas com uma palavra a produção de Glauco.

FABBRINI, Ricardo Nascimento. A apropriação da tradição moderna. In: GUINSBURG, J. & BARBOSA, Ana Mae (org). **O pós-modernismo**. São Paulo: Perspectiva, 20005. p. 121-144.

HUTCHEON, Linda. **Poéticas do pós-modernismo**. Rio de Janeiro: Imago, 1991.

LE GOFF, Jacques. **História e memória**. Trad. Irene Ferreira e outros. Campinas-SP, 2003.

MATTOSO, Glauco. **Entrevista**. Disponível em http://glaucomattoso.sites.uol.com.br. Acesso: 20 de setembro de 2009.

___. **Geléia de rococó**: sonetos barrocos. São Paulo: Ciência do Acidente, 1999b.

___. **JORNAL DOBRABIL**: 1977/1981. São Paulo: Iluminuras, 2001. [A primeira edição em livro é de 1981].

___. **O glosador motejoso**. São Paulo: 100 (Sem) Leitores, 2003.

___. **Paulisséia ilhada**: sonetos tópicos. São Paulo: Edições Ciência do Acidente, 1999a.

SENA, Jorge de. **Os sonetos de Camões e o soneto quinhentista peninsular**. 2. ed. Lisboa: Edições 70, 1980.

SCHOLES, Robert. **Protocolos de leitura**. Lisboa: Edições 70, 1991.

PERLOFF, Marjorie. **O momento futurista**. São Paulo: EdUSP, 1993.

PETRARCA, Francesco. **Poemas de amor**. Edição Bilíngüe. Trad. Jamil Almansur Haddad. Rio de Janeiro: Ediouro, 2002.

ARTIGO 15

DORA FERREIRA DA SILVA LEITORA DE RAINER MARIA RILKE: ASPECTOS INTERTEXTUAIS

Alexandre Bonafim Felizardo
Doutorando - USP

RESUMO: A poeta Dora Ferreira da Silva foi uma exímia leitora de Rainer Maria Rilke. Precursor do existencialismo, Rilke postulou um lirismo afeito aos temas metafísicos, sobretudo no que tange a questão da morte e de Deus. Com efeito, a poeta de **Andanças** encontrará em Rilke uma estética voltada para o mundo dos objetos, para um universo concreto onde o sagrado desvelar-se-á enquanto epifania. Dessa forma, Dora será marcada por uma constante indagação pelo mistério da existência, expressando tal espanto numa linguagem neo-simbolista de grande expressividade poética. A autora irá irradiar as emoções humanas no mundo dos objetos, tornando o reino das coisas sensitivo e animado.

PALAVRAS-CHAVE: Dora Ferreira da Silva, Rainer Maria Rilke, poesia, concretude, existencialismo.

ABSTRACT: The poet Dora Ferreira of Silva was an eminent reader of Rainer Maria Rilke. Precursor of the existentialism, Rilke postulated a lyricism related to the metaphysical themes, above all with respect to subject of the death and of God. With effect, a poet of Andanças will find in Rilke one esthetic returned for the world of the objects, for a concrete universe where the sacred will be revealed while epiphany. In that way, Dora will be marked by a constant inquiry by the mystery of the existence, expressing such fright in a language new- symbolist of great poetic expressiveness. The author will irradiate the human emotions in the world of the objects, turning the kingdom of the sensitive and lively things.

KEY-WORDS: Dora Ferreira da Silva, Rainer Maria Rilke, poetry, concretude, existentialism.

Dentre as referências literárias de Dora Ferreira da Silva, com toda certeza Rainer Maria Rilke assume papel de relevo. Tanta paixão moveu a poeta na busca de uma leitura fecunda e aprofundada da obra do autor europeu, que a poeta chegou a verter **As elegias de Duíno** para o português[1], em tradução já devidamente reconhecida como uma das mais bem sucedidas.

Há, portanto, entre esses dois escritores uma comunhão existencial, uma percepção em uníssono, em que pensamentos filosóficos e líricos se comunicam em perfeita conjunção. Aliás, tal encontro vai além da mera adesão de pensamento, trata-se de uma mesma arrebatada forma de captar o sensível e o intangível, a mesma sede selvagem pelo divino e pela transcendência, a idêntica raiz ontológica de cunho existencialista e metafísico.

Com efeito, os críticos são unânimes em afirmar que, em Rilke, convivem duas posturas estéticas paradoxais, duas maneiras de escrever: uma de cunho objetivo, despida de marcas de subjetividade, em que os objetos são captados pela palavra poética em sua integridade, em sua materialidade e frescor; e outra de caráter metafísico, espiritualista, transcendente.

Essas posturas geraram, por sua vez, dois filões de seguidores Rilkianos: um transcendentalista e outro imanentista. João Cabral de Melo Neto, por exemplo, em famoso poema, adverte, ao citar dois símbolos da poética rilkiana, "Preferir a pantera ao anjo", ou seja, a poesia objetivista e concreta às abstrações metafísicas (CABRAL apud SARAIVA, 1983, p.21). A metáfora da pantera estaria ligada à poesia da primeira fase de Rilke, aquela expressa pelo seu livro **Novos poemas**, obra de palavras palpáveis, densas, em que as coisas afloram com todo peso e materialidade no poema. A esse tipo de escrita, alguns críticos (dentre esses estão os poetas concretistas brasileiros) darão o nome de poesia-coisa. Já a imagética do anjo vincular-se-ia, com algumas exceções, à poesia tardia das elegias, hermética e altamente voltada para os desacertos do espírito e para a crise da sacralidade no homem moderno. Se a primeira se manifesta em uma escrita clara, em que os referentes do mundo se mantêm com precisão, a última é abstrata, complexa, altamente metafórica. Sobre a escrita de **Novos poemas**, assim nos adverte José Paulo Paes:

> [...] os **Novos poemas** estão eqüidistantes do transbordamento sentimental dos românticos e da empobrecedora impassibilidade dos parnasianos. São o registro das impressões produzidas por um "estado de pura receptividade, condição verdadeiramente estética" ao espetáculo das coisas, impressões que se tornaram parte do próprio contemplador e que lhe enriqueceram o ser. [...] O poeta não apenas vê as coisas mas assume a interioridade delas. (PAES, 1993, p.21)

Também sobre a poesia tardia das **Elegias**, Paes aponta-nos as características marcantes dessa escrita, já tão distanciadas daquelas de **Novos poemas**:

---

[1] Em depoimento pessoal dado a mim e ao poeta Donizete Galvão, Dora narrou-nos a profunda comoção que a embalou ao traduzir os poemas de Rilke. A poeta disse-nos que, apesar de não ser espírita, sentiu-se tomada, ao traduzir as elegias, pela alma do escritor europeu. Tratava-se, na verdade, de um encontro fecundo de espíritos afins, cujo corolário foi a belíssima tradução feita por Dora.

> [...] à semelhança do que acontece na linguagem conceitual dos filósofos, as palavras abstratas preponderam sobre as concretas e adquirem amiúde significado diverso do que lhes dá o uso comum [...]. Assinala Norbert Fuest, nas Elegias, uma tensão "entre os conceitos universais que constituem os seus temas e as situações altamente pessoais em que se corporificam", e é por via dessa tensão que a técnica poética de Rilke mostra "uma particular proficiência em concretizar o abstrato" (PAES, 1993, p. 27-28)

Como iremos ver, as duas fases de Rilke diferem-se tanto no âmbito da forma quanto no temático. Na primeira, temos a concretude do mundo e da palavra, o imanentismo de uma vida apenas ancorada na densidade do mundo fenomênico; na segunda, a palavra abstrata, irrigada pelo pensamento dissertativo e filosófico, a busca da transcendência.

Dora, nesse sentido, será profundamente marcada pela diretriz estética da poesia elegíaca de Rilke. Entretanto, apesar desse tom elegíaco, sublime da poesia de Dora, também podemos observar, em sua escrita, certa busca da concretude do mundo pela palavra. Tal característica, com toda certeza, nasce de uma influência da poesia-coisa rilkiana. Com efeito, a poeta de **Poemas da estrangeira** sempre estará voltada para a materialidade do mundo, para a carnadura das coisas. O reino dos objetos torna-se, para usar metáfora da própria autora, o verdadeiro reino do homem.

Nesse aspecto, Dora empreende uma espécie de síntese das duas vertentes estéticas da poesia do autor de **Livro das horas**. A poeta irá conjugar na concretude do mundo e dos seres aquele tremor do terrível (típico do Rilke das elegias), do horror divino, belíssimo estertor pelo qual o mundo se silencia no mistério.

Vejamos um exemplo, no qual podemos notar a comunhão entre a concretude das coisas e o estertor pelo sagrado, pela natureza incognoscível do ser humano:

JARDIM NOTURNO

Os mortos chegam
pisando com pés de flores
tocam violetas
temem o brilho das rosas
luas de nácar desfazem
na grama
lúnulas máculas de pólen
e as mínimas flores
da deslembrança.
O silêncio
agita sombras.
O que buscais amados mortos
pisando com pés de flores:
o odor de dias idos
nas magnólias?
Raízes
de que saudade?

Ah delírio de girassol na noite!

Só o vento desliza.
Os amores-perfeitos (eles buscam) e outros
de azulada memória.
(SILVA, 1999, p.139)

Nesse poema, podemos antever, pela descrição minuciosa, um jardim repleto de flores. A concretude do mundo, sua realidade palpável, sua carnadura, são amplamente captados por uma linguagem coleada aos referentes. Entretanto, desse hiper realismo, podemos traduzir um universo feérico, absurdo. Tal jardim é, no entanto, lugar onde os mortos perambulam. A realidade sensível do jardim conjuga-se com um sentimento elegíaco, de forte traço rilkiano, em que o arrebatamento místico da vida, o estertor pelo sagrado, irrigam o olhar desse eu lírico tomado pela aparição dos seres fantasmais. Nesse poema, assim, podemos antever a perfeita conjunção entre as duas vertentes da estética de Rilke: a poesia-coisa, expressa pelo realismo dos objetos retratados, bem como a expressão de um tom elegíaco, muito próximo da dicção exaltada das **Elegias de Duíno**.

Para além das semelhanças formais até aqui arroladas, é necessário buscar, no nível profundo dos poemas, o parentesco filosófico ente Dora e o autor de **Novos poemas**. Para tanto, é fundamental, para tal busca, as reflexões feitas por Maurice Blanchot sobre a poesia de Rilke.

Ao longo de sua trajetória poética, Rilke desenvolveu uma complexa reflexão sobre a existência e o nosso lugar no universo. Nesse permanente questionamento de ordem filosófico-existencial, o poeta de Praga preocupou-se, em demasia, com a questão do estar no mundo e o ângulo existencial do homem no espaço.

Rilke foi um ser atormentado pela morte. Essa se fez plena preocupação ao longo de toda sua existência. Para o poeta, havia duas formas de morrer: uma inglória, impessoal, finitude vazia à qual estavam fadados os homens reificados da vida moderna; outra heróica, usufruída pela entranha, pelo íntimo de sua fatalidade, desfecho existencial para aqueles que souberam viver de maneira fecunda.

Assim, Rilke conviveu com a morte não para fugir do desespero, mas para fazer desse uma forma de mergulho no êxtase fecundo de existir. Com efeito, o poeta permaneceu firme, estoicamente, abraçado ao seu sofrimento, sem jamais negá-lo, mas vencendo-o pela bravura. Viver tragicamente, liricamente, era para Rilke transformar a poesia em existência.

De todos os intérpretes do pensamento Rilkiano, o romancista e crítico literário Maurice Blanchot foi um dos grandes iluminadores das sinuosidades do pensamento lírico do escritor germânico. Para Rilke, conforme o autor de **O espaço literário**, a morte não deve ser um fim, mas algo que está em nós, que vive de nosso existir e em nossa essência. Nesse sentido, funciona como síntese desse pensamento uma frase do único romance escrito por Rilke, **Os cadernos de Malte Laurids Brigge**: “cada um contém sua morte como o fruto o seu caroço” (RILKE apud BLANCHOT, 1987, p. 120-121). Com efeito, aclarar tal realidade, conviver com ela, é sublinhar a

própria existência e viver fecundamente em plenitude. Ser verdadeiramente, em essência, significa não negar a realidade fatal de existir, mas aquiescer a ela integralmente. Assim, conforme palavras de Blanchot, "a morte é um além que temos de aprender, reconhecer e acolher – de promover, talvez. Portanto, ela não existe somente no momento da morte: somos seus contemporâneos o tempo todo" (BLANCHOT, 1987, p.131).

Tanto Rilke quanto Dora farão da morte mais que um fim de suas trajetórias humanas, mas uma maneira de apreender o mundo. Ambos os poetas aceitaram viver pela finitude, no próprio âmago da morte, numa sensibilidade demasiadamente atenta à passagem do tempo e das coisas. Ver o mundo por esse viés elegíaco intensifica o olhar, a percepção corpórea. Se tudo perece, resta aos poetas abarcarem tudo com demasiado amor e afeto. Por não terem as coisas para sempre, Rilke e Dora irão devotar todo o seu ser aos fenômenos do mundo

Os poetas em questão nos ensinam a morrer; necessitamos desse exercício constante, verdadeira ascese, para resgatarmos nossa morte de certo desvio, de uma negação natural e ao mesmo tempo histórica (com o advento da vida moderna, era técnica das máquinas, vivemos, conforme Rilke, em tempos de total desprezo e ignorância em relação à finitude humana). Esse desvio advém de duas fronteiras, duas limitações: a fatalidade de estarmos sempre em um aqui e a nossa alienação em relação ao mundo dos objetos (cisão entre o eu o mundo). O estar aqui, sempre em um lugar, proíbe-nos de ver o além da morte, sua efusão sobrenatural. Por outro lado, a cisão entre sujeito e objeto limita-nos em um âmago, aprisiona-nos em nossa subjetividade, cerceando-nos vislumbrar a morte como algo existente. Sobre tal questão, assim discorre Blanchot:

> Mas por que "desviados" [da morte[2]]? O que é que nos coloca nessa necessidade de não poder, à nossa maneira, voltarmo-nos para ela? Aparentemente, os nossos limites: somos seres limitados. Quando estamos aqui, é na condição de renunciar a estar acolá: o limite detém-nos, retém-nos, rechaça-nos para o que somos, volta-nos para nós, desvia-nos do outro, faz de nós seres desviados. Ter acesso ao outro lado seria, portanto, entrar na liberdade do que é livre de limites. (BLANCHOT, 1987, p.131)

Além dessa claustrofóbica condição de viver emparedado no mundo, temos a consciência como outro limite a nos cercear essa liberdade:

> A segunda dificuldade proviria de uma má interioridade, a da consciência, que é onde estamos, sem dúvida, desligados dos limites do aqui e agora, onde dispomos de tudo no seio de nossa intimidade mas onde, também, por essa intimidade fechada, somos excluídos do verdadeiro acesso a tudo, excluídos, ademais, das coisas pela disposição imperiosa que as violenta, essa atividade realizadora que nos torna possessores, produtores, ansiosos e ávidos de objetos. (BLANCHOT, 1987, p. 133)

[2] O fragmento entre colchetes é de nossa autoria. Fizemos esse ajuste para tornar viável e compreensível a citação.

Nossa consciência e a factualidade de estarmos em um corpo, em um espaço, encarcera-nos em uma imanência frustrante, raramente libertadora. Conforme podemos notar, o problema do homem, de acordo com Blanchot, é de natureza espacial: estamos sempre em um aqui. Diante da exigüidade de tal condição, o homem tem de saber que sua consciência, longe de fazê-lo abarcar o real, o distancia fatalmente desse.

Rilke e Dora não irão negar tais realidades, mas transformá-las. Tais poetas acabarão encontrando uma saída para esse intricado jogo existencial. Nem tudo é impossibilidade e negação na vida humana. Por isso não podemos afirmar um pessimismo total em Rilke, muito menos em Dora. Pelo contrário, da limitação tais escritores fizeram sua força e seu otimismo. Para sermos livres de tal precariedade, necessário se faz conviver com a morte, fazer de cada instante a possibilidade de seu abismo. Só assim o homem encontra o existir heróico capaz de levá-lo à vivência de um além dos limites: "Pela morte, os olhos mudam de direção e essa viragem é o outro lado, e o outro lado é o fato de não viver desviado mas redirecionado" na própria essência da finitude (BLANCHOT, 1987, p. 132-133). Dora e Rilke viverão nas bordas desse limite e, a partir da consciência exaltada da caducidade existencial, farão de suas subjetividades "janelas" abertas para a vida, para o mundo, para o êxtase de amar as coisas de maneira irrestrita.

Viver nessa condição limítrofe implica, de forma redundante, abrir-se para o "Aberto[3]". Viver o "Aberto" aconteceria pela intersecção do espaço íntimo da subjetividade com o espaço exterior. Para Rilke e Dora, o poeta tem de fazer da própria alma uma morada do mundo e vice-versa. Assim, a intimidade espiritual manifesta-se do lado de fora do ser, tal como nos detalha Blanchot: "espaço interior do mundo, o qual não é menos a intimidade das coisas que a nossa e a livre comunicação de uma e de outra, liberdade poderosa e sem reservas, onde se afirma a força pura do indeterminado" (BLACHOT, 1987, p. 133). O "Aberto" corresponderia a viver no mundo, fazer do mundo, para lembrar Dora, o reino do homem, sua morada. A interioridade, dessa forma, realiza uma conversão do mundo, transmutando o que existe em algo impalpável, imaterial, invisível. O eu, numa súbita iluminação, recolhe o mundo em seu íntimo, convertendo-o em realidade do espírito, em poesia. Como uma força centrífuga, uma mó a consumir as coisas, a consciência processa os objetos externos ao eu, convertendo-os à elevada existência espiritual. Assim, o criador, o poeta, faz as coisas participarem "dessa interiorização onde perdem seu valor de uso, sua natureza falseada, e onde perdem também seus limites estreitos a fim de penetrar em sua verdadeira profundidade" (BLANCHOT, 1987, p.137). Esse trabalho transmuta as cosias, torna-as interiores a si mesmas e a nós, torna-as invisíveis. Conforme as palavras do próprio Rilke: "A nossa tarefa consiste em impregnar essa terra provisória e perecível tão profundamente em nosso espírito,

[3] O termo "Aberto" foi criado por Rilke para exprimir essa abertura do ser para a vivência fecunda do real.

com tanta paixão e paciência, que a sua essência ressuscite em nós o invisível" (RILKE apud BLANCHOT, 1987, p. 138).

Tanto Rilke quanto Dora farão do mundo, perecível, frágil, uma espécie de manifestação poética. O mundo torna-se poesia, num processo de salvamento do que está fadado a perecer. Como os alquimistas, tais poetas transmutam a morte na epifania da palavra lírica, num processo de perenitude das coisas efêmeras. O poema ganha um estatuto existencial de ordem superiora. Nele o mundo despe-se de toda precariedade, atinge sua existência autêntica, real. No poema o mundo é mais real do que na realidade, para lembrarmos o poeta romântico Novalis. Entretanto, a coisa torna-se palavra e, nesse aspecto, atinge sua natureza metafísica e invisível. No texto lírico a invisibilidade das coisas é a sua forma de eternização. Não temos mais o mundo tal como visto aos olhos nus, na carnadura do vivido, mas na sua altíssima natureza poética e, portanto, visível ao olhar do espírito. Dora e Rilke, a partir dessa verdadeira filosofia lírica, acreditaram na força demiúrgica da palavra: ao escreverem o mundo, eles inauguraram perpetuamente esse mundo. Tal mito poético constituiu a seiva do labor de ambos os escritores aqui estudados.

Vejamos, agora, exemplos dessa complexa filosofia poética em alguns poemas da autora de **Hídrias**.

A poesia de Dora é inteira a celebração desse "Aberto" rilkiano. A subjetividade da poeta, atenta à efemeridade da existência, capta com sede aguda, com fome voluptuosa, toda a beleza do mundo, transformado a precariedade de tudo o que existe em poesia, em lirismo puro, palavra a pairar além da morte. É o que podemos notar no poema a seguir:

SÓTÃO II

Chamar pássaros com o alpiste
de amá-los. Eles pousam nos parapeitos. Nem
sombra de medo nessa aproximação.
Quase me sinto gêmea do que são parados
à beira da janela ou saltando no telhado
recém-chegados. A cordialidade dos pássaros é sutil:
afloram o coração de quem os ama.
(SILVA, 1999, p. 281)

O coração, metonímia dessa subjetividade, abre-se ao êxtase da contemplação, centrando, no seu âmago, os pássaros, símbolos da busca do sagrado e da transcendência. A realidade é o reino de Dora. Seu lirismo ganha em pungência devido o fato de imantar o real com a força anímica de seu arrebatamento lírico. Esse seria o "Aberto" de Rilke: captar o sensível e transmutá-lo em poesia.

O esplendor do existente desvela-se em sua profusão de cores, num cromático mundo habitado por pássaros, árvores, regatos, mares e montanhas. A natureza é celebrada com exaltação, na busca de vestígios de um mundo além, de ordem metafísica e transcendente. Daí a constante

configuração do eu lírico pelas coisas. A subjetividade toma forma, expressão, pela concretude do mundo, num gesto a tornar símbolo o que está no chão do cotidiano. Vejamos outro exemplo:

SÓTÃO I

Aqui – calçada de pássaros –
vêem-se coisas que poderiam não pousar
nos olhos.
Sem perturbá-las
caminha-se
na mesma direção
e passada a surpresa de termos nascido
nós
nelas e
elas em nós
vê-se que esta simples comunhão
muda o sentido dos dias.
O ensimesmar-se com o imprevisto:
estranha companhia.
(SILVA, 1999, p.281)

Como numa trama de ninhos, o eu lírico se tresmalha ao mundo físico, formando um mosaico de palavras em que cosmos e subjetividade se comungam em graça e plenitude. Novamente podemos antever essa busca do "Aberto", de uma passagem pelo concreto, capaz de sinalizar as sendas do espírito, as vertentes do sagrado.

De matriz órfica, a poesia de Dora toma rilkianamente a morte como fruto inserido no cerne da vida. É da finitude que a poeta engendra o seu olhar de estrangeira, de ser desterrado pelo mundo. Tal condição privilegiada permite aguçar a perplexidade do olhar, captando o mundo não como algo dado, já habitualmente inserido em nossa vida, mas como fenômeno surpreendente, maravilhoso, extasiante.

O orfismo só faz realçar tal mundo, tornando-o feérico, tal como o universo rilkiano, repleto de anjos. Vejamos outro exemplo, em que a morte torna fantástico o real:

MURMÚRIOS

Pousa num ramo um sopro de agonia
dos que morrem (sem saber)
em nosso coração.

Suspira a noite no vento vadio.
Amados mortos: tentais dizer
o quanto amais ainda?
(SILVA, 1999, p. 140)

Novamente a perplexidade entrança esse olhar, fazendo-o perquiridor da realidade. A morte, como em Rilke, faz-se no seio da vida. Os mortos tornam-se, à maneira de Eurídice no reino do Hades, seres vivos, encarnados.

Portanto, a lírica de Dora, meditativa, sobressaltada por uma inquietação existencial, tem a morte como um dos temas centrais de suas indagações. Tal poesia torna-se expressão das ausências, dos mortos a povoarem os sonhos e os delírios do eu lírico. Assim, a figura mítica de Orfeu será exaltada por Dora, como um "mitema" desse assombro do viver.

Como sabemos, Orfeu é figura central na poética de Rilke. O escritor escreveu um ciclo de poemas intitulados Sonetos a Orfeu. Com efeito, tanto a poeta brasileira quanto o autor de língua alemã inserem sua obra naquele tipo de escrita pela e na morte.

Há, na lírica de Dora e Rilke, aquele não deixar os mortos morrerem, de que nos fala a filósofa espanhola Maria Zambrano (2002): "Levei [...] os meus mortos sobre mim, sentindo o seu peso, esse torpor de seu novo estado; retive-os enquanto não podiam partir" (p.143), "Sumiam-se em mim quando ficavam sem corpo. E padecia eu as suas dores indizíveis, as que não tinham tido nome" (p.142). Há, nesse monólogo poético de Zambrano, à maneira nietzschiana, uma verdadeira compaixão pelos mortos e, mais além, uma compaixão irrestrita pelos condenados a serem humanos e, portanto, mortais. Tal compaixão irriga também a lírica de Dora e de Rilke e faz deles poetas atentos ao fluxo do tempo, à impermanência do existir. Todo esse escrever pela e para a morte encontra na descida ao centro da terra o movimento arquetípico daqueles que desafiam o perecimento da vida. Emblemático, no poema "Órfica", o eu lírico assume a própria voz de Orfeu e canta a perda da amada, do viver humano em geral. Em Órfica, o poema se torna o próprio Hades, no qual o escritor se encrusta:

> Não me destruas Poema
> enquanto ergo
> a estrutura do teu corpo
> e as lápides do mundo morto.
> Não me lapidem pedras
> se entro na tumba do passado
> ou na palavra-larva.
> Não caias sobre mim que te ergo
> ferindo pedras duras
> pedindo o não-pedido
> do que sei foi. E tento conformar-te
> à forma do buscado.
> Não me tentes Palavra
> além do que serás
> num horizonte de vésperas.
> (SILVA, 1999, p. 306-307)

Numa aventura poética de grande fôlego existencial, Dora, leitora de Rilke, soube exprimir, de forma exemplar e criativa, as questões estéticas e filosóficas inerentes ao espírito do autor das **Elegias de Duíno**. Muito além de mera intertextualidade, tais poetas revelaram, na verdade, a mesma seiva espiritual, a mesma raiz ontológica que, ao invés de redundar em mero proselitismo da parte da escritora brasileira, tornou-se confluência, irmandade lírica. Dora e Rilke, poetas da

modernidade, exprimiram suas verdades, num encontro a nos legar a poesia sensitiva e clarividente de ambos, essência de escritores que se tornaram estrangeiros no mundo, para serem eternos na poesia.

REFERÊNCIAS

BLANCHOT, Maurice. **O espaço literário**. Rio de Janeiro: Rocco, 1987.

PAES, José Paulo in: Rilke, R. M. **Poemas**. Tradução e introdução de José Paulo Paes. São Paulo: Companhia das Letras, 2001.

SARAIVA, Arnaldo. **Para a história da leitura de Rilke em Portugal e no Brasil**. Porto: Árvore, 1984.

SILVA, Dora Ferreira da. **Poesia reunida**. Rio de Janeiro: Topbooks, 1999.

ZAMBRANO, Maria. **A metáfora do coração e outros ensaios**. Lisboa: Assírio & Alvim, 2002.

ARTIGO 16

EUCLIDES DA CUNHA: INFLUÊNCIAS NA POESIA CORDELISTA CONTEMPORÂNEA

Celina Leal dos Santos
Mestre– PUC/SP

RESUMO:

A Guerra de Canudos e Antônio Conselheiro tornaram-se temas consagrados na poesia popular brasileira. O próprio Euclides da Cunha, autor de **Os Sertões** (1902), recebeu destaque na poesia cordelista. Analisaremos os poemas "História de Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos", de Minelvino Francisco Silva e "Cordel para Euclides da Cunha", de Gustavo Dourado, como exemplos de poesia de cordel em que se observam as influências euclidianas. A avaliação da poesia de cordel, na atualidade, permite recuperar traços advindos do passado, da tradição, e confrontá-los com as inovações trazidas pela era tecnológica, ou seja, a poesia popular veiculada pela WEB.

PALVRAS-CHAVE: Poesia de cordel, Euclides da Cunha, Guerra de Canudos, Antônio Conselheiro.

ABSTRACT:

Canudos War and Antônio Conselheiro became consecrated themes of Brasilian popular poetry. Euclides da Cunha himself, author of **Os Sertões** or **Rebellion in the Backlands** (1902) stood out in the cordel poetry. We will analyze the poems "História de Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos"("Antonio Conselheiro's History and Canudos War"), by Minelvino Francisco Silva and "Cordel para Euclides da Cunha" "Cordel to Euclides da Cunha"), by Gustavo Dourado, as examples of cordel poetry in which we may observe Euclidean influences. The cordel poetry avaliation, at the present time, allows to get traces back from the past, of tradition, and confront them with the innovations brought by technological era, in other words, the popular poetry disseminated by WEB.

KEYWORDS: Cordel poetry, Euclides da Cunha, Canudos War, Antônio Conselheiro.

Durante a Guerra de Canudos, a opinião popular se confundia, pois, embora a versão dos grandes jornais imperasse nos meios letrados, a realidade que circundava a região da luta era outra: a ideia de que se tratava de uma massa de fanáticos religiosos que, sob a liderança de um Conselheiro tresloucado, ameaçava a ordem e a República, era a que vigorava. O povo da região, no entanto, assistia aos acontecimentos, aturdido, sentindo não ser bem essa a verdade manifestada a seus olhos.

O próprio Euclides da Cunha, ao chegar à região como repórter do jornal "O Estado de São Paulo", encarregado de fazer a cobertura da guerra, só conhecia essa versão oficial e teve a coragem de desbaratá-la, ao escrever **Os Sertões**, cuja primeira publicação data de 1902. Desde então, muitos confundem a obra, considerando-a puramente histórica e esquecem-se de seu hibridismo, de seu cunho literário, da emoção que o narrador transmite ao contar os feitos da guerra.

No pós-guerra, a literatura popular exalta a figura de Euclides da Cunha. Segundo José Calasans (1984, *apud* SILVA 2010; COSTA 2010), a literatura de cordel, nessa época, não destaca a Campanha de Canudos e a figura de Antônio Conselheiro, mas o próprio Euclides da Cunha, o que se estende até 1940.

O autor de **Os Sertões** é recriado como personagem de folheto de cordel, o que lhe permite ganhar uma dimensão maior, a do herói, reservada, até então, a personalidades como D. Sebastião e Luís Vaz de Camões, ecos da poesia popular vinda de além-mar. Mais tarde, ganham espaço, no coração dos poetas populares, Antônio Conselheiro e as figuras anônimas, ou não, que tomaram parte da história canudense.

Exemplo da influência euclidiana, em folheto de cordel do poeta Minelvino Francisco Silva: "História de Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos".

Antônio Vicente Mendes Maciel, o Conselheiro, era um homem transtornado, devido aos problemas familiares por que passara. Conviveu com as brigas e mortes em família, pois o clã dos Maciéis confrontava-se com os dos Araújos, sem tréguas. Segundo Walnice Nogueira Galvão (2001, p. 21), teve, ainda de enfrentar o fracasso no casamento, "devido à má conduta da mulher, mudando-se para Campo Grande, onde trabalhou como escrivão de paz. Transferiu-se depois para Ipu, onde foi requerente do foro. O exercício de tais profissões mostra que Antônio tinha instrução."

Após desaparecer, por anos, voltou a Quixeramobim, em 1876, onde ficou preso, trazido pela polícia baiana, e foi julgado por supostos crimes cometidos na juventude. O jornalista e amigo de infância, João Brígido, defendeu-o e o juiz da cidade provou não haver "qualquer registro criminal" contra Antônio Maciel (GALVÃO, 2001, p. 23). O jornalista, todavia, em seus relatos, aponta que, desde menino, embora dócil, Antônio Maciel apresentava-se desequilibrado. Dessa forma, o

Conselheiro inicia sua fama controvertida e repleta de fatos criados pela imaginação popular, muitos dos quais reproduzidos, acrescidos ou reinventados.

Euclides o trata com os adjetivos “assombroso”, “truanesco”, “pavoroso”, “desventurado” e descreve-o assim:

> Revestido da longa camisa de azulão, que lhe descia, sem cintura, desgraciosamete, escorrida pelo corpo alquebrado abaixo; torso dobrado, fronte abatida e olhos baixos, Antônio Conselheiro aparecia. Quedava longo tempo, imóvel e mudo, ante a multidão silenciosa e queda. Erguia lentamente a face macilenta, de súbito iluminada por olhar fulgurante e fixo. E pregava. (CUNHA, 2001, p. 442)

A construção da figura do Conselheiro, próxima à encontrada em Euclides da Cunha, corresponde, em Minelvino Francisco Silva[1], à segunda estrofe, nos versos em que o poeta justifica a transformação da personagem de um seguidor de Deus para alguém que “Por se meter em política / Se virou num carniceiro” (SILVA, 2000, 195).

A partir do título do poema, “História de Antônio Conselheiro e a Guerra de Canudos”, observa-se sua pertinência, pois na poesia cordelista a classificação como *história* se dá para a publicação de folhetos de 32 páginas ou mais e este foi publicado em 40 páginas, além disso a coleção **Cordel** respeita as dimensões dos folhetos: 11 x 16cm. São 154 sextilhas, após a octogésima sextilha intercalam-se duas quadras, um terceto e outra quadra, seguidos por mais setenta e quatro sextilhas. As rimas ocorrem na forma tradicional da sextilha nordestina, no segundo, quarto e sexto versos do poema.

Minelvino, como verdadeiro mestre cordelista, reconta toda a saga, propondo-se a narrar, com vivacidade e de modo dinâmico, criando e dispondo, com riqueza imagética, toda a sequência das quatro expedições a Canudos.

As primeiras estrofes se ocupam da composição da imagem do Conselheiro e de sua atuação anterior a Canudos, inclusive a expulsão de Bom Conselho, pelo juiz Dr. Artur Leone, que o considerava perigoso, e a posterior caminhada para Canudos.

Em seguida, o poeta escreve sobre as prédicas do Conselheiro e a crença de seus seguidores em seu caráter profético. Recebemos, em **Os Sertões** (2002, p. 277), como profecia de Antônio Conselheiro sobre o Juízo Final: “...Em 1894 há de vir rebanhos mil correndo do centro da Praia para o certão; então o certão virará Praia e a Praia virará certão[2]”. Há os que contestam a veracidade de a frase pertencer ao Conselheiro.

---

[1] Na introdução da obra **Cordel: Minelvino Francisco Silva** (2000, p. 9-29), Edilene Matos traça uma interessante biografia do poeta; nela observam-se características recorrentes em Minelvino: o apego à família, a religiosidade, e o amor ao cordel e à Bahia, sua Terra, por exemplo.

[2] A princípio, **sertão** grafava-se com a letra “c” inicial.

Minelvino (2000, p. 197), em versos, ratifica a opinião de Euclides de que o povo se encontrava hipnotizado pelas palavras do Bom Jesus Conselheiro, como se encontra na nona estrofe do poema: “E pregava profecias / a sua imaginação / E o mar virava sertão / Com isso Iludia / Toda aquela multidão”.

Euclides (2000, p. 282) e Minelvino fazem referências às crenças populares sobre os milagres do peregrino. Nota-se que o folclore traçado em torno da figura do Antônio Maciel merece atenção e afasta, de ambos, a responsabilidade de uma leitura ingênua sobre os feitos do Conselheiro. José Calasans nos lembra que Austregésilo de Ataíde (*Apud* CALASANS, 2000, p. 18), por sua vez, afirmava que o folclore em torno do Conselheiro e o exercício da criatividade popular, naquilo que sobre este se escreveu, foi muito maior do que a ocorrida em torno do Padre Cícero, pois o “Padim” pareceu muito mais real, de carne e osso do que Antônio Conselheiro.

Na sequência do poema, da estrofe número 26 para a frente, encontram-se as causas do início da Guerra: a compra da madeira para a construção da igreja de Monte Santo, a pagamento adiantado, em Juazeiro e a não entrega da mesma por razões políticas.

Ante a ameaça de insurreição dos canudenses, o governador baiano Luís Viana pediu reforços ao presidente que não o levou a sério. Enviou cerca de 113 soldados a Uauá: “... Seguiram para Uauá / Naquele alto sertão / Para atacar Conselheiro / E não deixar nem pagão” (2000, 206). O exército, derrotado nessa batalha, divulga, nos jornais, o perigo que os famigerados jagunços representam: “Contaram todo o ocorrido / Que eles foram agredidos / Por esse povo bandido” (2000, p. 207). Era a 1ª expedição em que o poeta hiperboliza o número de soldados de 113 para 1000 soldados. Para o poeta popular, a vivacidade dos versos não se prende aos números fornecidos pela versão oficial.

Minelvino aponta, como fala dos conselheiristas, a necessidade de partir para o Rio de Janeiro e, após depor o presidente, Trocá-lo pelo rei D. Sebastião, dando voz à tradição e à criatividade popular. Além disso, aparece, no poema, O tenente Manoel da Silva Pires Ferreira, conhecido por tenente Pires Ferreira e pelo poeta tratado como tenente Manoel da Silva.

Na 2ª expedição, em que participaram cerca de 800 soldados, liderados pelo Major Febrônio de Brito, o poeta acrescenta-lhes a quantidade, colocando ali 2000 soldados a combater. Lembra-nos de que os combatentes vinham de trem até Queimadas, seguindo, a pé, até Monte Santo. O poeta se expressa assim: “...O trem soltou um apito / fazendo sua despedida / Pois levava os soldadinhos / Pra cada arriscar a vida (2000, p. 216).

A 3ª Expedição segue com 1300 soldados, comandada pelo Coronel Moreira César, além de 6 canhões. O poeta reconta o fato: para ele são “três mil e tantos soldados” e “uma frota de canhão”. Retornando à narrativa de **Os Sertões**: Moreira César deu ordens para sua tropa avançar, antes do tempo. Não contando com a emboscada dos conselheiristas. Por isso, foi alvejado duas vezes e, ferido,

morreu durante a noite, na Fazenda Velha, “uma palhoça em ruínas”, que servia como alojamento para os soldados.

Em **Os Sertões** (2002, p. 475), o autor escreve: “Não descavalgou. Volvia amparado pelo tenente Ávila, para o lugar que deixara, quando foi novamente atingido por outro projétil. Estava fora de combate.” Mais à frente, narra-se a morte de Moreira César: “Pela madrugada uma nova emocionante tornou-a urgentíssima. Falecera o coronel Moreira césar” (2002, p. 484).

No poema de Minelvino (2000, p. 223), abrevia-se o sofrimento de Moreira César. O coronel morre assim que é ferido. Não se sustenta no cavalo ao ser atingido. O poeta escreve: “Recebeu logo um balaço / Foi do cavalo rolando / Caindo morto por terra / foi sua vida acabando”.

Transformar a complexidade da narrativa do episódio, na concisão exigida pelo folheto de cordel, requer habilidade no manuseio das palavras. É um jogo em que a complexidade ao manifestar uma ideia se esvai, aliada à economia linguística pertencente aos grandes poetas.

O coronel Tamarindo substitui a Moreira César, e é morto também. Aos soldados, sem chefes e sem rumo, cabe a fuga desesperada, como se lê no parágrafo de **Os Sertões** (2002, p.487): “E foi uma debandada.Oitocentos homens desapareciam em fuga [...] e correndo, correndo ao acaso, correndo em grupos, em bandos erradios, correndo pelas estradas e pelas trilhas que as recortam, correndo para o recesso das caatingas, tontos, apavorados, sem chefes...”

Em Minelvino (2000, p. 224): “[...] / Para não morrer também / Caíram no florestal // Os fanáticos atrás deles / Mata aqui e mata ali / Pega aqui, pega acolá / Cada vez os perseguir / Afinal poucos soldados / Que puderam escapulir”.

O efeito do tumulto formado fica patente, em Euclides, pelo uso dos verbos no gerúndio, pela repetição do verbo “correndo”, separado por vírgulas. No poema, o mesmo efeito é conseguido pela justaposição do verbo e do advérbio de lugar: “Mata aqui e mata ali / Pega aqui, pega acolá”. Ao repetir os verbos *matar* e *pegar*, separando-os por vírgula, consegue intensificar o efeito da confusão reinante.

Por fim, a 4ª expedição. O comandante foi o General Artur Oscar de Andrade Guimarães, comumente denominado Coronel Artur Oscar e pelo poeta, Coronel Oscar Andrade. Calculam-se de 10 a 12 mil os soldados que com ele vieram. Minelvino (2002, p. 225) considera 5000: “Ali cinco mil soldados / Foram logo reunidos” em toda a expedição. Ora, diminui o número oficial.

Euclides dá conta, no final da epopeia, no último dia da luta, 5 de outubro de 1897, de que somente quatro combatentes conselheiristas restavam para defender a cidadela já destruída. Escreve Euclides (2002, p. 778): “eram quatro apenas: um velho, dois homens feitos e uma criança, na frente dos quais rugiam raivosamente cinco mil soldados”.

Os fatos mais significativos dessa expedição são todos selecionados por Minelvino. Conta-nos que os soldados acorriam de todas as partes do Brasil. Lembra-nos da derrubada da igreja, por um tiro

certeiro de canhão, da morte do Conselheiro, da (falsa) promessa republicana de salvar quem se rendesse, dos feridos no hospital de sangue e, finalmente, dos feridos levados para Salvador e para o Rio de Janeiro. Portanto, esses fatos lidos em **Os Sertões** são também contemplados no poema.

A partir da estrofe número cento e quarenta e cinco, o poeta que considerava a poesia como forma de contribuição para educar a sociedade, passa a dar conselhos aos leitores. Manifesta a crença de que não adianta lutar contra as leis republicanas: “Pois não podemos viver / Sem pagar mesmo o imposto” (2000, p. 232). Além disso, aconselha as pessoas a não misturarem política com religião. Adverte: “Pois se matar um irmão / Apaga sua própria luz”(2000, p. 233).

A riqueza dos detalhes selecionados, ao compor o poema, prova-nos que houve um trabalho de pesquisador antecedendo a escrita. Observe-se que o poema se ocupa da terceira parte de **Os Sertões**, “A Luta”, pois o folheto de cordel valoriza a história em si e não o detalhamento. No poema, Minelvino mostra-se conhecedor da obra euclidiana. Isso ocorre na estrofe: “Afirma o livro **Os Sertões** / Que o canhão que disparava / Pra derrubar a igreja / Esse se desmantelava / E aquele operador / Morto por terra tombava.” (2000, p. 227).

Além disso, o poeta registra as fontes que lhe servem de inspiração: “Para escrever este livro / Primeiro fui baseado / Nos contos e nos escritos / Não sei se é certo ou errado / E ainda no trabalho / O que foi televisado” (2000, p. 233). A inegável influência da oitiva de pessoas com as quais trava contato também é declarada por Minelvino em versos como: “Um velho então me contou” (2000, p. 199) ou “Diz o povo popular / Mas eu não posso dar prova” (2000, p. 230). E, no final, com humildade, declara aos leitores haver escrito o que compreendeu e, na última estrofe, usa o vocativo “caros amigos”, desculpando-se por qualquer falha. Está consciente da complexidade de recontar a Guerra e sobre a figura de Antônio Conselheiro e recorda que somente Deus seria capaz de não deixar faltar nada ao texto.

A literatura de cordel na WEB: Gustavo Dourado e seu “Cordel para Euclides da Cunha”

Uma forma de divulgar e gerar, dessa maneira, uma maior valorização dos Folhetos de Cordel é a oferecida pela internet. Diversos cordelistas contemporâneos utilizam-se da WEB para tornar seus trabalhos conhecidos e ampliar a divulgação dos poemas, que ocorreria em menor escala, caso ficasse restrita às publicações em papel. A internet permite que a poesia de cordel se expanda por todo o mundo. Recomendamos, a todos, o *site* da Academia Virtual Brasileira de Letras, onde há uma vastidão de poemas para selecionar, analisar ou, simplesmente, deleitar-se ao ler.

O renomado cordelista contemporâneo, Gustavo Dourado, nascido na Bahia, é também professor e jornalista dentre outras atribuições. Escreveu diversos livros. É membro da Academia Virtual de Letras e reconhecido internacionalmente. Utiliza como cognome *Harmagedon.*

Reescreveu a biografia de Euclides e homenageou o escritor, em versos, no poema "Cordel para Euclides da Cunha" que passamos, brevemente, a analisar.

Escreveu 35 estrofes, em sextilhas, com rima no 2º, 4º e 6º versos. Com a publicação na internet, nem sempre se pode contar o número de páginas, à moda dos folhetos de cordel impressos de forma tradicional. O que não nos impede de supor, para um formato tradicional de folheto de 11x16cm, que teríamos a impressão em 9 páginas, pois na primeira viriam, além do título, 3 estrofes e nas demais, 4 estrofes cada uma. Do mesmo modo que ocorreu com o poema de Minelvino.

Vale observar que Gustavo Dourado utiliza expressões como "práxis consciencial" e "célebre arcano", que denunciam tratar-se de um cordelista dotado de instrução acima da mediana, o que não inibe a espontaneidade de seus versos. No poema, em geral, mantém o final do primeiro, terceiro e quinto versos seguidos por dois pontos e intercala-os com reticências no segundo, quarto e sexto versos.

Nas duas primeiras estrofes tece elogios a Euclides da Cunha e menciona sua obra-prima *Os Sertões,* além de citar sua escrita sobre a Amazônia.

Recorda, em seguida, da terceira até a estrofe dezessete do poema, o nascimento de Euclides, em 20 de janeiro de 1866, a morte da mãe, Eudóxia Alves Moreira, quando o menino estava com 3 anos de idade e a infância com as tias Rosinda, esposa de Urbano Gouveia, a qual falece e, em 1871, com Laura, esposa de Magalhães Garcez, no Rio de Janeiro; posteriormente, com a avó paterna, na Bahia, e com o tio Antônio Pimenta da Cunha, no Largo da Carioca. Menciona, ainda, os vários colégios por onde passou Euclides.

Das estrofes dezoito até vinte e cinco, retoma os dados referentes aos estudos e ao início da atuação profissional do engenheiro-jornalista, como: a estada na Escola Militar, em que foi aluno do positivista Benjamin Constant, que tanto o influenciara posteriormente, acabando afastado, por rebelar-se contra o Ministro da Guerra. O início do trabalho no jornal "O Estado de São Paulo". Sua aceitação na Escola Superior de Guerra e, mais tarde, o magistério na Escola Militar, além de haver trabalhado na estrada de Ferro Central do Brasil. Menciona, também, o casamento com Ana Ribeiro, tratada como Saninha.

Dedica, em seguida, duas estrofes (vinte e seis e vinte e sete) ao ano de 1897, em que Euclides participou da Guerra de Canudos como enviado do jornal "O Estado de São Paulo".

Nas estrofes vinte e oito e vinte e nove, menciona os títulos de obras escritas por Euclides em que não poderiam deixar de ser destaque as referentes ao nordeste e norte brasileiros, como: **Os Sertões**, **Às Margens da História**, **Contrastes e Confrontos**, além dos poemas e textos como *Peru*

Versus Bolívia. Dedica as estrofes números trinta e trinta e um ao assassinato do autor, por Dilermando de Assis, amante da esposa de Euclides.

E, finalmente, nas estrofes trinta e dois a trinta e cinco, exalta o escritor, lembrando de sua participação na Academia Brasileira de Letras e encerra o poema, após citar-lhe os méritos, denominando-o *Herói*, à moda da boa tradição cordelista. Como se observa, o poema condensa todos os dados principais da biografia euclidiana. Encontra-se postado no *site* que indicamos como uma das Referências desta pesquisa.

Conclusão

O folheto de cordel, certamente, não será extinto, porém, embora resista a alterações profundas em sua constituição, insistindo, por exemplo, em formas tradicionais, como as sextilhas nordestinas, acompanha os efeitos do tempo e as mudanças trazidas pela tecnologia. Em outros momentos, a valorização do folheto de cordel, academicamente, era muito restrita. Além disso, o crescente interesse em seu estudo fez com que aparecessem publicações como a coleção **Cordel**, da Editora Hedra. Ainda assim, as publicações são ínfimas, se comparadas a obras que alcançam uma circulação significativa, dados os interesses do público leitor, sobretudo, urbano. Além disso, há de se considerar que a poesia de cordel veiculada na WEB ganha um crescente público de leitores internautas.

Os temas da poesia de cordel sofreram os impactos da urbanização, como atesta Joseph M. Luyten (2007). Os problemas metropolitanos difundem-se, hoje, na poesia de migrantes nordestinos e filhos de migrantes das áreas urbanas, porém os temas tradicionais continuam cantados na poesia popular. Exemplo disso é a homenagem de Gustavo Dourado a Euclides da Cunha. Se por um lado, o gosto por contar e recontar histórias, oralmente, como a da Campanha de Canudos e de Antônio Conselheiro dá lugar a novos temas de interesse, por outro, avulta-se o número de estudos que retomam esses temas e, ainda, **Os Sertões** e demais obras euclidianas.

No livro **Terra de Sol**, de 1912, Gustavo Barroso (2003, p. 228) escreveu que “A poesia é a manifestação artística mais completa do sertão”. Ainda hoje, ecoam nos rincões desse país as vozes que o progresso não conseguiu abafar. O folheto de cordel autêntico, recheado pelos ritmos, pela cadência apropriada aos timbres e características populares de cada região, especialmente, do nordeste brasileiro, folheto com o cheiro da poeira da seca ou do mato molhado é aquele que cala mais forte em nossa alma.

O modo rústico de viver, o misticismo religioso, a autenticidade do tom com que se apresentam as personagens encantadas: um Euclides da Cunha muito além do humano ou um Conselheiro com um poder santificado e santificador, de salvar o povo sofrido e sem rumo, destruído,

junto com seus seguidores (mesmo que de modo diferente, pela debilidade da saúde, enquanto os seus eram friamente assassinados), a compaixão pelo sertanejo conselheirista e pelo soldado, enfim, desfilam, nos versos, os valores do ser humano, a criatividade e a sabedoria popular.

Se Minelvino segue o rumo de Euclides, ao considerar o Conselheiro um fanático, prova da variação analítica dessa controvertida figura, no cancioneiro popular e nos folhetos de cordel, encontra-se em Patativa do Assaré (2002, p. 29), por exemplo. No poema "Antônio Conselheiro", exprime, convictamente, sua admiração: "Sobre um grande brasileiro / Cearense meu conterrâneo, / Líder sensato e espontâneo, / Nosso Antônio Conselheiro".

Segundo Huizinga (2000, p. 157), a intemporalidade e onipresença das estruturas lúdicas, nas quais se incluem a poesia, fazem com que o homem se submeta aos ritmos, rimas e métricas, devido à necessidade de realizar o jogo social. Quando não há mais necessidade de se realizar esse jogo, a vitalidade e o valor pleno da poesia se perdem. Dessa maneira, podemos considerar a poesia popular, com toda a sua força e vitalidade. A Literatura ultrapassa os limites do tempo e espaço, envolvendo o leitor na ação que lhe é narrada ou versejada. Por isso, a Guerra de Canudos deixa de pertencer ao passado e faz o ser humano, de qualquer tempo, quedar-se horrorizado diante dos desastres e da ruína causados pela luta.

Quer como tema, quer como base para pesquisa, é inegável, portanto, a influência de Euclides na poesia de cordel. Do intercâmbio entre o clássico e o popular resulta uma Literatura riquíssima, repleta de contrastes e aproximações. Escritores como Euclides da Cunha, Minelvino Francisco Silva, Patativa do Assaré, Gustavo Dourado e tantos outros asseguram à Literatura Brasileira uma produção artística fértil, vasta e, sobretudo, humanizadora, em dias tão conturbados como os que vivemos na atualidade.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ASSARÉ, Patativa do. Antônio Conselheiro. In: **Ispinho e fulô**. São Paulo: Hedra, 2005.

BARROSO, Gustavo. **Terra de sol**. Fortaleza: Edições Demócrito Rocha, 2003.

CALASANS, José. **Canudos na Literatura de Cordel**. São Paulo: Ática, 1984, *apud* SILVA, Edson da; COSTA, Rone. Literatura de Cordel: A Guerra de Canudos contada, cantada e ressignificada por sua gente. Disponível em: **Erro! A referência de hiperlink não é válida.** Acesso em 21 abr 2010.

CASCUDO, Luis da Camara. Poesia oral: gêneros, tipos, modelos; Desafio; Cantiga Social. In: **Literatura oral no Brasil**. Belo Horizonte: Editora Itatiaia limitada, São Paulo: EDUSP, 1984.

CUNHA, Euclides da. **Os sertões: campanha de Canudos**. São Paulo: Ateliê Editorial, Imprensa Oficial do Estado, Arquivo do Estado, 2001.

____. **Obra completa**. 2.ed., Rio de Janeiro: Nova Aguilar, 1995.

DOURADO, Gustavo. **Cordel para Euclides da Cunha**. Disponível em: **Erro! A referência de hiperlink não é válida.** em 18 mar 2010.

GALVÃO, Walnice Nogueira. **O Império de Belo Monte: vida e morte de Canudos**. São Paulo: Editora Fundação Perseu Abramo, 2002.

HUIZINGA, Johan. **Homo Ludens**. 4.ed., São Paulo: Editora Perspectiva, 2000.

LUYTEN, Joseph M. **O que é literatura de cordel**. São Paulo: Brasiliense, 2007.

SILVA, Minelvino Francisco. **Cordel: Minelvino Francisco Silva**. São Paulo: Hedra, 2000.

ARTIGO 17

FILOSOFIA E POESIA EM ORIDES FONTELA

Eduino José de Macedo Orione
Doutor - Faculdades Integradas Teresa d'Ávila

RESUMO:

Este artigo investiga algumas das formas pelas quais a poesia de Orides Fontela dialoga com a Filosofia, tais como: 1) a escrita marcada pela reflexão da existência humana, numa meditação de linhagem helenística); 2) poemas que se valem da terminologia filosófica; 3) poemas dedicados a alguns filósofos.

PALAVRAS CHAVE: poesia filosófica; poesia existencial; literatura e filosofia

ABSTRACT:

This paper investigates some of the ways in which Orides Fontela´s poetry dialogues with the philosophy, such as: 1) writing marked by reflection of human existence, in a meditation of Hellenistic lineage, 2) poems that make use of philosophical terminology, 3) poems dedicated to some philosophers.

KEY WORDS: philosophical poetry, existential poetry, literature and philosophy

A poesia de Orides Fontela é marcada pela reflexão filosófica, e não apenas em função de a escritora ter cursado Filosofia na Universidade de São Paulo, e sim por que sua escrita meditativa é uma reflexão sobre a existência. Aqueles que conhecem um pouco dessa produção poética sabem que ela se insere na vertente racional da poesia moderna, marcada pelo apagamento da subjetividade, e pela ênfase na objetividade. Trata-se de uma poesia mais do pensar do que do sentir, antes da razão que da emoção, de filiação não romântica, mas simbolista. Hugo Friedrich mostrou que a escrita poética, a partir de Baudelaire, é produto de uma inteligência que poetiza, e não de um sentimento que se exterioriza. Escrever decorre da reflexão e não da emoção. Esse fenômeno caracteriza a despersonalização da lírica moderna, pois esta não é mais a expressão direta da interioridade emotiva do poeta, o que acarreta uma distinção entre sujeito civil e sujeito poético, que eram idênticos na poesia romântica. Em Orides, essa despersonalização se verifica, por exemplo, na ausência de confessionalismo. Não encontramos, em seus textos, nem lamento nem extravasamento emocional, pois apenas pouquíssimos poemas refletem vivências pessoais ou comportam dados autobiográficos. A voz que fala nos textos de Orides não deixa entrever as cicatrizes de uma vida marcada pela pobreza e pelo alcoolismo, tampouco os sinais de um temperamento agressivo e de uma índole irritadiça, os quais, segundo aqueles que conviveram com a escritora, eram tão característicos dela. Temos, então, uma separação radical entre vida e obra, ainda que a forte e recorrente presença do sangue nos poemas da autora seja índice de uma biografia que lidou de perto com a dor e com a violência. A poesia oridiana é meditação da vida em sua totalidade, e não expressão exclusiva das dores da poeta. Mesmo em um poema como: “Leio / minha mão: / livro / único.” – notamos que o sujeito lírico é espelho de todos os homens. Eis, então, uma escrita que perscruta a totalidade da existência, e por isso filosófica. No mais, a racionalidade que pauta essa produção também se materializa na brevidade e na concisão extremas, presentes tanto nos títulos dos livros como no corpo dos poemas. A economia é o traço formal mais distintivo da poética oridiana, o qual é responsável por uma dissonância entre a redução do significante e a sugestão metafórica dos significados. Orides Fontela sabe, como poucos, dizer o máximo com o mínimo. Em suma, estamos diante de uma poesia sem lamento nem esperança, lúcida e genial, típica dos melancólicos.

Em **Transposição**, primeiro livro da autora, encontramos um poema emblemático da forma como ela reflete acerca da vida humana. Trata-se de “Meio-dia”, no qual lemos: “Ao meio-dia a vida / é impossível. // A luz destrói os segredos: / a luz é crua contra os olhos / ácida para o espírito. // A luz é demais para os homens. / (Porém como o saberias / quando vieste à luz / de ti mesmo?) // Meio-dia! Meio-dia! // A vida é lúcida e impossível!”. Sem entrarmos numa análise detalhada da composição formal do texto, que descreve um encontro com a luz, devemos ler com atenção o sexto verso, localizado no justo meio do poema: “A luz é demais para os homens.”. Sabemos que a

metáfora da luz, em Platão, é inaugural da filosofia no Ocidente. A alegoria da caverna (representação do filosofar) ilustra a libertação dos homens, antes prisioneiros das trevas da ignorância, em direção à luz. Segundo Jacques Derrida, a metáfora da sombra e da luz (do mostrar-se e do esconder-se) é fundadora da filosofia como metafísica, o que fez com que toda a história de nossa filosofia seja uma fotologia (DERRIDA, 2009, p.37). No poema de Orides, a luz surge num momento específico – o meio-dia – ponto culminante da luminosidade diurna e do trajeto solar, instante que também sugere o meio da vida, ponto de maturação e de tomada de consciência existencial. Este poema está para a obra da escritora tal como a alegoria da caverna para o pensamento platônico. Como descreve o Livro VII da **República**, a saída da caverna exige, daquele que escapa das trevas, uma sofrida e paulatina adaptação dos olhos à luz. Por isso, pouquíssimos são os que fazem esse percurso, doloroso em todas as etapas. É difícil sair da caverna e contemplar o Sol, imagem sensível do Bem inteligível. Tanto que Platão sempre repetia: as coisas belas são difíceis. Orides Fontela mostra como é quase insuportável o olhar lúcido dirigido à vida, que a encara sem ilusões: "A luz destrói os segredos: / a luz é crua contra os olhos / ácida para o espírito." Tanto é assim, que a maioria de nós não suporta encarar a luz, porque ela faz ver a vida tal como é na sua essência, sem as aparências ilusórias com que a revestimos. A luz – destruindo os segredos, ferindo os olhos e fazendo o parto do próprio espírito – torna a vida "lúcida e impossível". Ela só é suportável para os fortes de espírito, aqueles que, como disse Nietzsche, não buscam remédios, mas a verdade. Em resumo: a lucidez é a força motriz da poesia de Orides Fontela – cuja obra nasce da coragem de olhar o próprio sol.

Não por acaso, alguns poemas da autora aproximam-se, não tanto na forma (que é muito moderna), mas no conteúdo, das odes clássicas, eivadas de estoicismo e epicurismo. Um bom exemplo disso é o poema "Lembretes": **"**É importante acordar / a tempo // é importante penetrar / o tempo // é importante vigiar / o desabrochar do destino." É recorrente em Orides a utilização de uma mesma estrutura poemática: três estrofes, construídas de forma repetitiva e similar, que formam um poema coeso e coerente, mas cujas partes são quase autônomas (tal como aforismos), as quais vão gerando, em sua seqüência, sentidos cada vez mais densos e ambíguos. Muitas vezes, a similaridade formal das estrofes se faz acompanhar de uma crescente gradação emotiva, expressada metaforicamente. No presente caso, convém notar que o poema se constrói a partir de um tipo textual reconhecível, qual seja, o lembrete (microtexto informal de caráter utilitário), fazendo dele, porém, um uso insuspeito. Inovação que reside não apenas em substituir o utilitarismo do texto pelo aconselhamento meditativo. A autora mantém a brevidade e o laconismo típicos de qualquer lembrete, mas subverte o conteúdo a ele associado, pois aqui o que se lê são conselhos para a vida, e não indicações pontuais de ações a serem praticadas. Como vemos amiúde na escritora, o poema, de estrofe a estrofe, vale-se de metáforas cada vez mais densas. No início, temos uma expressão ainda

denotativa (“acordar / a tempo”), mas que adquire um sentido conotativo fácil de perceber: acordar para a vida. Na segunda estrofe, a expressão “penetrar / o tempo” já não comporta denotação. Por fim, o texto se encerra com a expressão “vigiar / o desabrochar do destino”, que aglutina uma palavra ambígua (“vigiar”), e uma metáfora (“desabrochar do destino”). Com isso, estamos diante de três avisos: 1) a necessidade de acordarmos a tempo para a vida; 2) de fazermos a nossa história (que nunca é somente nossa); e, 3) de posicionarmo-nos quanto ao futuro. Eis aqui três dimensões temporais: o presente imediato; o presente dirigido a um futuro próximo; o futuro longínquo. Aliás, o último lembrete desvela o horizonte filosófico da escritora, visto que, ao indicar o modo como devemos posicionarmo-nos quanto ao futuro, ela se vale da palavra “destino”, que nos remete à cultura grega. Nesse sentido, o uso do verbo “vigiar”, com o qual Orides postula a preparação para o futuro, é significativo, pois, diferentemente dos verbos “acordar” e “penetrar”, ambos de caráter ativo (o segundo, inclusive, de matiz sexual), “vigiar” é um verbo de sentido ambíguo. Ele sugere tanto uma atividade (aquele que vigia ocupa-se com algo), como uma passividade (o vigilante está aparentemente inativo). Essa dubiedade do verbo “vigiar” (quem vigia está agindo, mas aparenta, pela espera, não estar agindo) remete-nos mais uma vez à Antiguidade helenística, na qual floresceram as éticas segundo as quais, na vida humana, existe aquilo que depende de nós (e que, por isso, devemos fazer), e aquilo que não depende de nós (e que precisamos aceitar e suportar). O que depende de nós é sintetizado nos dois primeiros lembretes; o que não depende exclusivamente de nós, no terceiro. O presente imediato e o futuro próximo apelam para ações: “acordar / a tempo” e “penetrar / o tempo”. Quanto ao futuro, por sua imprevisibilidade e por seu caráter destinal, cabe-nos “vigiar”, postura que aglutina uma atividade (que depende de nós), e uma passividade (estar preparado para o que não depende de nós). Em síntese, este poema sugere que o mundo intelectual de Orides Fontela é grego, e não cristão. Isso nos permite situar, na poesia brasileira contemporânea, a obra da autora como o exato oposto da poesia de Adélia Prado. Ambas as autoras são de uma mesma geração e possuem obras igualmente relevantes, ainda que distintas em quase tudo, pois em Adélia encontramos confessionalismo, autobiografia, filiação romântica e visão cristã do mundo; em Orides, despersonalização, racionalismo, filiação simbolista e visão grega do mundo. Comum a ambas é, contudo, uma poética existencial e meditativa.

Portanto, a relação entre poesia e filosofia em Orides Fontela resulta, antes de tudo, da meditação, de viés helenístico, presente em seus textos. Entretanto, há outras manifestações desse diálogo, e duas merecem nossa atenção. A primeira delas se encontra nos poemas cujos títulos são expressões filosóficas (de natureza técnica ou cultural). O vocabulário técnico está, por exemplo, no poema “Axiomas”, palavra que designa as premissas evidentes, admitidas universalmente como verdadeiras, e que não exigem demonstração. Axiomática é uma proposição cuja verdade todos admitimos, tal como “Os homens buscam ser felizes”. A partir desse conceito, Orides escreve o

poema: “Sempre é melhor / saber / que não saber. // Sempre é melhor / sofrer / que não sofrer. // Sempre é melhor / desfazer / que tecer.” Estruturalmente, deparamo-nos mais uma vez com a tripartição do texto em estrofes relativamente autônomas, cuja leitura seqüencial adensa as sugestões metafóricas do poema. Cada estrofe, por sua vez, comporta três pequenos versos, e possui em seu interior (o 2º verso de cada parte) um verbo como o núcleo de sentido. Quanto ao seu conteúdo, nota-se uma subversão do termo técnico presente no título, pois nenhum desses três “axiomas” revela verdades que todos nós admitiríamos como imediatamente evidentes. Ao contrário. Os três são opiniões da autora, que as apresenta polemicamente como axiomáticas, e que a maioria dos leitores, contudo, dificilmente admitiria como tal. Todavia, ainda que todos os “axiomas” sejam polêmicos, visto que *não são* axiomas, e sim opiniões, podemos pensar que o primeiro deles – “é melhor / saber / que não saber” – talvez receba alguma concordância. O segundo – “é melhor / sofrer / que não sofrer” – talvez não conseguisse tanta aceitação. E o terceiro – “é melhor / desfazer / que tecer” – causa perplexidade, questionando nossa visão do trabalho e da ação. Em resumo: Orides dialoga com a filosofia não apenas pela meditação, mas também pela adoção do vocabulário filosófico. Tal diálogo, porém, revela-se polêmico. Como vemos, o poema “Axiomas” enuncia três anti-axiomas; nenhum deles constitui uma premissa comum, ou uma verdade universalmente aceita. Postulando opiniões francamente polêmicas, eles geram discordância, e não concordância. Não são convites à aceitação de uma idéia, mas à refutação; não exprimem a universalidade de uma verdade, mas a particularidade de uma opinião; não escondem o sujeito que os enuncia, antes o revelam. Isso nos permite fazer duas afirmações: 1ª) por um lado, a poesia oridiana filia-se à literatura filosófica helenística, cujos textos costumam ser fragmentários (aforismos, cartas, poemas...); 2ª) por outro lado, ela adota a terminologia filosófica, mas esta é semanticamente alterada nos poemas. Vale dizer: Orides filosofa ao longo de sua obra, que é toda ela um exercício meditativo do pensamento; porém, intencionalmente afasta seus poemas da filosofia enquanto disciplina, área específica do saber. Exemplo claro disso é atribuir, ao termo “axiomas”, significados inusitados e estranhos a ele. Todavia, os anti-axiomas de Orides comportam uma meditação sobre a ação humana. Eles são produto de uma reflexão racional, ainda que não se enquadrem numa disciplina.

Também nessa direção, localiza-se o poema “Maiêutica”, cujo título designa o doloroso processo de (auto)conhecimento a que Sócrates submetia aqueles que com ele dialogavam. A maiêutica é uma espécie de parto da alma, algo como aquele vir “à luz de si próprio”, sugerido pelo poema “Meio-dia”. Por meio de um jogo dialético de perguntas e respostas, Sócrates conseguia, ao longo do diálogo, fazer com que o discípulo tirasse de dentro de si, com todas as dores que isso acarretava, as verdades que estavam nele. Célebre é a noção socrático-platônica de que ninguém ensina ninguém, isto é, de que o saber não se transmite da cabeça do professor à do aluno, e isso por

que conhecimento é reconhecimento, rememoração das verdades que a alma contemplou em sua vida pré-empírica. Conhecer é relembrar. O saber já está em nós; basta dá-lo à luz de nós mesmos – tarefa executada pela maiêutica. Leiamos o poema: "Gerar é escura / lenta / forma in / forme / gerar é / força / silenciosa / firme // gerar é / trabalho / opaco: // só o nascimento / grita." Mesmo sem investigarmos os detalhes formais da composição poemática, não é difícil notar que o termo "gerar" dota o texto de uma dimensão metalingüística. Dentre as várias leituras que o texto sugere, identificamos uma que metaforiza o processo de geração poética, isto é, de uma escrita que concebe o texto literário como trabalho, operação mental, fruto de uma inteligência que poetiza. A maiêutica, aqui, não é um parto das idéias, levado a cabo por um voltar-se da alma sobre si mesma. Ela é, parece-nos, a representação da composição poética, produto de uma busca "lenta", "escura" e "silenciosa"; geração de uma forma; trabalho opaco que não resulta do transbordar do sentimento. Vale destacar, contudo, que tanto Orides como Sócrates põem ênfase no *processo*, no *gerar* – e não tanto no resultado (muitos diálogos socráticos não chegam a uma conclusão final). A poesia de Orides Fontela ama o silêncio, quebrado apenas por palavras parcas e densas, que nunca comportam o grito.

Ainda nesse campo, vale a pena mencionarmos mais dois poemas. O primeiro deles é "Kairós", cuja palavra título é a noção grega para o momento privilegiado da ação humana, lapso temporal em que o destino do herói é lançado, e no qual o homem prudente sabe como agir. Essa percepção da ação é carregada de implicações éticas, pois é no "kairós" que o homem mostra a sua prudência, virtude prática por excelência, que leva a bem deliberar. O uso que a poeta faz do termo "kairós" é inusitado, pois ele passa a englobar vários instantes decisivos, ainda que todos pareçam sugerir a hora dramática de uma deliberação. Eis o texto: "Quando pousa / o pássaro // quando acorda / o espelho // quando amadurece / a hora.". O segundo poema, que merece um pouco mais de atenção, é "Ananke", cujo título também é uma palavra grega, e que designa a necessidade como constrangimento e coerção. Simplificando um pouco, podemos falar de "ananke" como da força que as coisas têm quando elas têm de ser. Na Grécia trágica, essa palavra indica o destino inevitável e inelutável determinado pelos deuses, pois a necessidade é a ordem das coisas estabelecidas – como lei – pela divindade. Isso é expresso por Orides em um de seus poemas mais duros e belos, nos quais essa lei da necessidade, ditada pelos deuses, é sintetizada em três versos sentenciais: "Não há culpa. / Não há desculpa. / Não há perdão." Para entendermos esse tom sentencial (reforçado pelo ritmo do texto), com o qual a poeta sintetiza a dureza do destino, enquanto necessidade e fatalidade que desabam sobre o herói, devemos ter em mente que, para o grego, havia a infelicidade pura e inocente. Como Nietzsche mostrou, foi o Cristianismo que interpretou o sofrimento humano (toda e qualquer dor) como inseparável de uma culpa. É cristã, e não grega, a transformação da infelicidade em castigo, e a visão da dor como punição merecida. No cristão, o sofrimento apela para o

reconhecimento da culpa. Esta, por seu turno, quando faz brotar o arrependimento, incita à confissão, isto é, ao pedido de desculpa – imposto do perdão e compensação do sofrimento. Ora, nada disso existe no mundo da "ananke", no universo dos fortes de espírito, como os heróis e os sábios, que reconheciam a dor e o sofrimento como inerentes à vida humana, pois são o que não depende de nós, e que devemos aceitar e suportar. Orides Fontela, senão em sua vida, mas certamente em sua poesia, é a encarnação contemporânea dessa coragem.

Por fim, a terceira manifestação do diálogo poesia/filosofia na obra oridiana (a primeira sendo a meditação, e a segunda a apropriação terminológica) surge nos poemas que homenageiam filósofos. Dentre eles estão Pascal, a quem ela dedicou o poema "O coração (Pascal)": "As ignotas / (des)razões / do / espanto."; e Newton, que levou-a a escrever "Newton (ou a Gravidade)": "A maçã / cai / e os astros / dançam. // O abismo atrai / o abismo: caio / em / mim.". Mencionemos ainda "Exemplos", cuja estrofação tríplice e similar iguala três figuras exemplares: "Platão / fixando as formas // Heráclito / cultuando o fogo // Sócrates / fiel ao seu daimon.". Distintos em suas idéias, idênticos em suas atitudes, os gregos são a própria exemplaridade moral. Entretanto, nesse grupo de poemas, o mais grandioso é aquele dedicado a Kant, de quem Orides retoma a seguinte passagem da **Crítica da razão prática**: "Duas coisas enchem o ânimo de admiração e veneração sempre nova e crescente, quanto mais frequente e persistentemente a reflexão ocupa-se com elas: *o céu estrelado acima de mim e a lei moral em mim.*" (2008, p.255). Nos termos do filósofo, vejo as duas coisas – o céu estrelado e a lei moral – e as conecto com a consciência de minha existência. De um lado, o céu estrelado *acima de mim* me leva a reconhecer o lugar que ocupo no mundo sensorial, e a tomar consciência de minha pequenez no universo de "mundos sobre mundos e sistemas de sistemas", o qual aniquila minha importância como criatura animal. De outro, a lei moral *em mim* me faz perceber o meu "si-mesmo" invisível, minha personalidade. Contemplando o céu estrelado, reconheço minha pequenez; porém, a lei moral, objeto inteligível da razão prática, eleva meu valor enquanto inteligência. É essa lei que desvela minha vida como independente da animalidade e do mundo sensorial. Por ela, não estou circunscrito a condições e limites, mas penetro o infinito. Ora, o poema "Kant (relido)" é, como alerta o próprio título, uma releitura do texto kantiano. Mas não só isso. Enquanto composição literária, ele é uma autêntica des-leitura, no sentido bloomiano do termo. Ao contrário do filósofo, que admira o céu estrelado *acima de si*, e a dura lei *em si*, Orides Fontela afirma: "Duas coisas admiro: a dura lei / cobrindo-me / e o estrelado céu / dentro de mim." Eis a expressão máxima da relação poesia/filosofia na obra da escritora. Por meio da paródia, o texto repete e altera as palavras de Kant, para revelar que, em Orides, a independência da animalidade, a libertação da circunscrição e dos limites, a possibilidade de penetrar o infinito são garantidas pelas estrelas que iluminam o seu mundo interior, e que se refletem em todos os poemas que escreveu.

REFERÊNCIAS

BLOOM, Harold. **Cabala e crítica.** Rio de Janeiro: Imago, 1991.

DERRIDA, Jacques. **A escritura e a diferença**. 4ed. São Paulo: Perspectiva, 2009.

FONTELA, Orides. **Teia**. 2ed. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

_____. **Trevo**. São Paulo: Duas Cidades, 1986.

FRIEDRICH, Hugo. **Estrutura da lírica moderna**. 2ed. São Paulo: Duas Cidades, 1991.

KANT, Immanuel. **Crítica da razão prática**. São Paulo: Martins Fontes, 2008.

NIETZSCHE, Friedrich. **Aurora**. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

ARTIGO 18

ENTRE “TRAMA” E “TEIA”: A METAPOESIA EM ORIDES FONTELA

Maria José Batista de Lima
Mestre – UFMS.

RESUMO:

A produção poética de Orides Fontela é avaliada por Antonio Candido, Davi Arrigucci Jr., Augusto Massi e Marilena Chauí, entre outros, como de alta qualidade em razão de um estilo impar, largamente criativo, e rigor construtivo. A poeta paulista elaborou obra densa e representativa na Literatura Brasileira. Uma das marcas do estilo oridiano é a condensação da palavra, isto é, uma poesia arquitetada para se alcançar plurissignificados com o mínimo de vocábulos. Daí, surge uma poesia em que o verso é, segundo Candido (1983, p. 4), fonte de uma riqueza “[...] quase inesgotável: denso, breve, fulgurante, convidando o leitor a voltar diversas vezes, a procurar novas dimensões e várias possibilidades de sentido”. Considerando a relevância da singularidade da lírica de Fontela para a poesia brasileira contemporânea, este artigo tem como objetivo ressaltar o jogo intertextual e o procedimento metafórico empregados por Orides Fontela nos poemas *Bodas de Cana* e *Trama*, de ***Alba*** (1983), e *Teia*, de **Teia** (1996). Trata-se de um estudo que mostra que tais poemas metaforizam o processo de criação de uma arte literária.

PALAVRAS-CHAVE: Metapoesia, Poesia brasileira contemporânea, Discurso poético.

ABSTRACT:

The poetic production of Orides Fontela is evaluated by Antonio Candido, Davi Arriguci Jr., Augusto Massi and Marilena Chauí, among others, as high quality because of an odd style, largely creative, constructive and rigorous. The paulista poet produced dense and representative work in Brazilian Literature. One of the hallmarks of the style oridiano is the condensation of the word, that is, a poetry architected to achieve plurissignificados with minimal words. Hence, there is poetry in that verse is, according Candido (1983, p. 4), source of almost inexhaustible wealth "[...]: dense, short, brilliant, inviting the reader to return several times to seek new dimensions and various possibilities of meaning. " Considering the importance of the uniqueness of lyrical Fontela for contemporary Brazilian poetry, this article aims to highlight the metaphorical intertextual play and the procedure employed by Orides Fontela poems *Bodas de Caná* and *Trama*, of **Alba** (1983), and *Teia,* of **Teia** (1996). This is a study that shows such poems metaphorize the process of creating a literary art.

KEYWORDS: Meta poetry, Contemporany brazilian poetry, Speech poetic.

Orides de Lourdes Teixeira Fontela nasceu em 24 de abril de 1940, na cidade de São João da Boa Vista, estado de São Paulo. No ano de 1966, mudou-se para São Paulo, onde, em 1968, iniciou o curso de Filosofia na Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas da Universidade de São Paulo, concluindo-o em 1972. Faleceu em 2 de novembro de 1998, em Campos do Jordão.

A escritora paulista, ao longo de seus 58 anos de vida, publicou as seguintes obras literárias: **Transposição** (1969), **Helianto** (1973), **Alba** (1983), **Rosácea** (1986), **Trevo** (1969 – 1988) e **Teia** (1996). Participou, também, de várias antologias, como **Sincretismo: A Poesia da Geração de 60** (1995), organizada por Pedro Lyra, e **Antologia poética da Geração de 60**, por Álvaro Alves de Faria e Carlos Felipe Moisés. Estas publicações mostram a relevância da poesia oridiana para a literatura brasileira.

Diante disso, este trabalho ressalta o jogo intertextual e o procedimento metafórico empregados por Orides Fontela nos poemas "Bodas de Caná" e "Trama", de **Alba** (1983), e "Teia", de **Teia** (1996). Tais poemas metaforizam o processo de criação de uma arte literária, que só pode ser produzida por um ser capaz de transformar realidades, sonhos, fantasia em linguagem escrita, como alguém apto, no próprio dizer da escritora, para "extrair o verbo".

Para mostrar que a metapoesia é recorrente na lírica de Orides Fontela, começaremos nossa análise com "Bodas de Caná", de **Alba** (1983). O poema é composto de quatro estrofes, divididas por meio de algarismos romanos, com versos de métricas diferentes. Vejamos:

I
Da pura água
criar o vinho
do puro tempo extrair
o verbo.

II
Milagre (anti-milagre)
era tornar em água
o vinho
vivo.

III
A água embriaga
mas para além do humano: no amor
simples.

IV
Para os anjos a água
para nós
o vinho encarnado
sempre. (FONTELA, 2006, p.156)

O título do poema já indicia uma relação intertextual (explícita) estabelecida com a passagem bíblica "As bodas em Caná: a água feita vinho", relatada nos evangelhos do Novo Testamento (os primeiros livros).

Vejamos como ocorre a absorção da passagem da Escritura Sagrada no poema de Orides Fontela. De imediato, observamos que há a relação entre o primeiro milagre de Jesus, o Filho (o milagre da transformação), e o "milagre" da criação da arte poética, materializada na forma linguística que encerra a primeira estrofe: "verbo", "palavra". Importa observar que, da intertextualidade explícita no título do poema (transformar o que já existe), a poeta desloca-se, por meio de um jogo intertextual, para o ato criador de Deus, o Pai, relatado no livro da Bíblia Sagrada: "No princípio era o Verbo". No primeiro verso da primeira estrofe do texto de Fontela, a inicial maiúscula, que remete ao ato primeiro, sagrado, cede espaço para a minúscula do ato segundo, humano:

> Da pura água
> criar o vinho
> do puro tempo extrair
> o verbo.
>
> (FONTELA, 2006, p. 156)

Diante dessa constatação, o texto de Orides Fontela "aparece tal como Bakhtin o entende: tecido polifonicamente por fios dialógicos de vozes que polemizam entre si e se completam" (BARROS, 2003, p. 4). No dialogismo proposto por Bakhtin, o discurso, entretecido por outros discursos, perpassa os mais diferentes sujeitos e suas culturas e por eles é perpassado.

Seguindo o diálogo com a parábola, *vinho* representa o divino, o primeiro milagre de Jesus Cristo, que transformou água pura em bebida. Como retrata a Bíblia: "Jesus realizou isso em Caná da Galiléia, como princípios de seus sinais, e tornou manifesta a sua glória, e seus discípulos depositaram nele a sua fé" (BÍBLIA, 1969, p. 122, João, 2, 11).

Por outro lado, o segundo verso permite também um diálogo com o mito grego de Dionísio, assimilado pela cultura romana como Baco: "Dionísio é o deus da *metamórphosis*", quer dizer, deus da transformação, "e também conhecido como deus do *ékstasis* (êxtase) e do *enthusiasmós* (entusiasmo)" (BRANDÃO, 1991, p. 115, grifos no original). O deus grego foi educado e treinado para as artes agrícolas, em especial para o cultivo das uvas, matéria-prima para produção de vinho.

Na antiguidade, o vinho representava o poder da transformação. Essa ideia é recuperada tanto na passagem bíblica quanto no poema de Orides, que simbolicamente está ligado ao fato de que produzir uma arte parece ser algo reservado aos deuses, todavia por que não pensar que o poeta, por meio do trabalho de arte, realiza também o "milagre" da criação: uma obra literária, eternizada no tempo e no espaço.

Nesse contexto, a intertextualidade é entendida como um meio pelo qual Fontela, amparada por um coro de vozes, produziu "Bodas de Caná". Assim, o milagre da criação é invocado para explicar o teor de ideias já nos primeiros versos do poema, fazendo um movimento de involução, perpassando o mito Cristão, retornando ao mito grego e, enfim, ao tempo anterior ao

desenvolvimento da linguagem verbal: “do puro tempo extrair o verbo”. Eis nesses versos a origem de um mundo novo (BÍBLIA, 1969, Gênesis, 1,1, p. 2) – a criação literária, em que a semente é o verbo e o “deus” é o poeta.

Diante da fé, explicam Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 15), “a água pura recebe uma valorização divina, conseguindo uma pureza que não se encontra nela mesma”. Sobre o processo de “purificação”, Eliot ensina que a evolução do artista percorre o “contínuo auto-sacrifício” e a “contínua extinção da personalidade” (ELIOT, 1989, p. 42). Essa “purificação” representa o trabalho árduo e incessante com a palavra, momento em que o artista apreende o sentido de tradição e produz uma obra individual: “[...] quanto mais perfeito for o artista, mais inteiramente separado estará nele o homem que sofre e a mente que cria; e com maior perfeição saberá a mente digerir e transfigurar as paixões que lhe servem de matéria prima” (ELIOT, 1989, p. 43). Assim acontece com o escritor que, sem o processo de “despersonalização”, como chamou Eliot (1989, p. 42), não poderia produzir uma obra de arte.

Além disso, descrevem Chevalier e Gheerbrant (1999, p. 15): “a água é a forma substancial da manifestação, a origem da vida e o elemento da regeneração corporal e espiritual, símbolo da fertilidade, da pureza, sabedoria, da graça e da virtude.” Assim inferimos que “água”, no poema de Orides, figurativiza a “palavra”, pois, a partir dela, temos a origem da criação poética, imbuída dos mesmos atributos de “água”, que nos permite vislumbrar a importância do verbo na arte literária. Somente com a palavra temos a instauração de um mundo prenhe de significados: o verbo que embriaga, representando seu poder dionísico por meio de “vinho”.

Essa metáfora velada em *vinho vivo* e *vinho encarnado*, no poema de Fontela, nos faz pensar sobre o fazer poético que constitui uma natureza dupla e perturbadora, em razão das possibilidades de sentido que podemos atribuir a essa metáfora. Sobre o tropo metafórico, teoriza Luiz Costa Lima:

> Enquanto enigma velado a metáfora não é apenas uma figura de composição estranha, cujo interesse se esgotaria nessa própria estranheza. Muito menos dela damos conta quando acrescentamos que seu componente de estranheza precisa se compor com a exigência de clareza (LIMA, 1989, p. 151-152):

Essa figura de composição, que nos causa certa estranheza, pode conotar sentidos que nos encaminham para a conclusão de que o *vinho* metaforiza o milagre da criação da arte literária e que *vinho encarnado* está relacionado à tradição.

Nos versos de “Tecendo a manhã”, João Cabral mostra que “Um galo sozinho não tece a manhã: / ele precisará sempre de outros galos [...]” (MELO NETO, 1997, p. 15).

Assim como o “galo”, metáfora de “escritor”, não tece a manhã sozinho, o poeta não tecerá seus versos. Ele precisará recorrer à tradição. Segundo Eliot (1989, p. 38), a tradição “não pode ser herdada, e se alguém a deseja deve conquistá-la através de um grande esforço”. Orides Fontela não

construiu uma obra literária individualmente, mas lendo outros poetas e escritores, indo "beber na fonte" o *vinho encarnado* dos escritores do passado. Para Eliot (1989, p. 39), "nenhum poeta, nenhum artista, tem sua significação completa sozinho. Seu significado e a apreciação que dele fazemos constituem a apreciação de sua relação com os poetas e os artistas mortos". Eis, então, a leitura da metáfora de *vinho encarnado*: tradição literária.

O poema "Trama" também discute a metáfora do fazer poético, incorporando aos versos imagens plenas de sugestões e belezas. Vejamos:

> Tecem-se vôos
> campos dóceis
> esperas
>
> tecem-se verbos
> atentas claras
> luzes
>
> tecem-se formas
> jogos maduros
> redes
> tecem-se tempos
> para um só ato
> infindo.
>
> (FONTELA, 2006, p. 155)

O título do poema já antecipa o tema que será abordado no texto, porque o vocábulo *trama* está ligado a procedimento ardiloso: aquilo que prende e emaranha.

Lembra-nos, ainda, a obra de Penélope, mulher de Ulisses, que engana os pretendentes com a feitura de uma tela. A ardilosa personagem de **Odisséia** tecia a mortalha do sogro Laertes durante o dia e a destecia à noite, permanecendo fiel ao marido durante sua ausência. Penélope silenciosamente preparava a trama do bordado, tendo o poder de tecer e desmanchar o tecido. Terminar a mortalha significava admitir a morte de Ulisses, assim como, para a notável Sheherazade, terminar as histórias que contava para o sultão Xariar seria também a morte, razão pela qual uma narrativa sempre dava início a outra. Com o poder da palavra a contadora de histórias prolongava seus dias de vida e conquistava a admiração do sultão. Se a protagonista de **As mil e uma noites** venceu a morte por meio da literatura, temos presente nesse romance a apologia ao verbo, capaz de libertar tanto ao oprimido (Sheherazade) quanto ao opressor (Xariar). Isso se dá também na obra de Fontela, uma vez que a moça-poeta só termina de tecer as palavras para prender o príncipe nas armadilhas das suas narrativas, após "as mil e uma noites".

Essa capacidade de inventar estratagemas para tecer representa também o poder dos fios na trama. Acreditamos que Penélope e Sheherazade são a própria figurativização do poeta ao tecer os fios da palavra incessantemente. Para isso, Penélope tecia durante o dia e Sheherazade à noite: dia após dia, num jogo de vida e morte.

Assim como Penélope e Sheherazade, os poetas urdem e preparam o tecido poético cuidadosamente para produzir uma obra literária. Mas como o poeta realiza essa façanha? Responderemos a essa pergunta analisando os versos de "Trama". A primeira estrofe "Tecem-se vôos / campos dóceis / esperas" (FONTELA, 2006, p. 155) conota a busca do poeta para colher as imagens e transformá-las em palavras, confirmando as observações de Bosi:

> A experiência da imagem, anterior à palavra, vem enraizar-se no corpo. A imagem é afim à sensação visual. O ser vivo tem, a partir do olho, as formas do sol, do mar, do céu. O perfil, a dimensão, a cor. A imagem é modo da presença que tende a suprir o contato direto e manter, juntas, a realidade do objeto em si e a sua existência em nós (BOSI, 2004, p. 19).

Toda experiência imagética é captada pela visão que absorve a presença do objeto, pois "o ato de ver apanha não só a aparência da coisa, mas alguma relação entre nós e essa aparência" (BOSI, 2004, p. 19). Isso significa, entre outras coisas, que o ser vivo obtém, por meio do olho, imagens que ficarão retidas em sua mente durante a sua existência e que serão fundamentais para criação artística.

Nesse sentido, os primeiros versos de "Trama" exprimem a procura do poeta por "voos" – metáfora de sonho, fantasia, realidade. Essas imagens serão traduzidas em "doces verbos" preparados cuidadosamente pelos poetas, todavia, para a palavra tornar-se poética, é preciso ser germinada pelo escritor, e isso leva tempo. Por esse motivo, suscita espera, aguardo, tal como Sheherazade, que somente após "as mil e uma noites" conquista a confiança do amargurado sultão, que começa a crer nas palavras engenhosamente preparadas. A partir daí, "tecem-se formas / jogos maduros". (FONTELA, 2006, p. 155)

Temos, então, a palavra articulada no poema que se configurará na forma que podemos entendê-la, na acepção saussuriana, como "sinônimo de *estrutura*" (DUBOIS et al, 1973, p. 287). Segundo Trask (2004, p. 95), "[é] possível reconhecer estruturas nas línguas em todas as estruturas de análise: os fonemas se combinam formando morfemas, os morfemas se combinam formando palavras, as palavras se combinam formando sintagmas [...]" e assim sucessivamente, até formar o texto. Mas, para produzir um poema, o verbo precisa ser meticulosamente tecido, para que se torne captação de um momento e a luz "[...] verdadeira, que alumia a todo o homem que vem ao mundo" (BÍBLIA, 1969, p. 120, S. João 1, 9). É a palavra exata para exprimir o momento germinado, captado. Esse instante poético torna-se poesia graças ao uso meticuloso do verbo, pois "[n]ele estava a vida, e a vida era luz dos homens". (BÍBLIA, 1969, p. 120, João, 1, 4).

Diante disso, pressupomos que a estrofe "tecem-se formas / jogos maduros / redes" revela o trabalho de arte do poeta. As palavras selecionadas, preparadas e combinadas transformaram-se em poema, que servirá de "redes" para prender o leitor na armadilha do texto, como aconteceu com o príncipe Xariar, enredado pela teia de Sheherazade. Nesse sentido, confirmamos que o verbo dá forma, prepara jogos e redes, representando a metáfora do fazer poético.

Finalmente, chega o tempo de revelar o escritor e o seu lugar no espaço, assim como suas eternas relações com os homens e o universo literário: "tecem-se tempos / para um só ato / infindo" (FONTELA, 2006, p. 155). Esse tempo parece simbolizar o momento "mágico" em que o poeta tramou a sua feitura incalculável: a arte literária, imortalizada como a **Odisséia** de Homero.

A percepção de que a lírica oridiana volta-se a uma poética alicerçada na arte de tecer e de tramar a teia poética – como vimos nos poemas "Bodas de Caná" e "Trama" –, é assinalada por Antonio Candido. O crítico aponta que muitos de seus versos "[...] não são apenas construção de poesia, mas também questionamento do fazer poético". (CANDIDO, 1983, p. 3).

É, da mesma forma, o caso do poema *Tei*", publicado em 1996, no livro **Teia**, prefaciado por Marilena Chauí, que mereceu o Prêmio de Literatura da Associação de Críticos da Arte (APCA). A filósofa revela que a poesia de Orides Fontela "[...] faz ver, faz pensar e faz ouvir os 'metais [que] cantam/âmago/do tempo' porque os enxerga sonoros e os escuta como 'violeta ultra/passagem'. Mais do que radiografia do mundo é trabalho tenso [...] das palavras para falar 'do que impede o sono'" (CHAUÍ, 1996, p. 9).

Eis o poema *Teia*, para tratarmos do "trabalho tenso", apontado por Chauí, com as palavras:

A teia, não
Mágica
Mas arma, armadilha

a teia, não
morta
mas sensitiva, vivente

a teia, não
arte
mas trabalho, tensa

a teia, não
virgem
mas intensamente
prenhe:
no
centro
a aranha espera.

(FONTELA, 2006, p. 275)

É perceptível que todo o engendramento do poema constrói-se a partir do vocábulo "teia". Vejamos as acepções de "teia", segundo José Pedro Machado:

> Tecido. Do lat. tē*la*, << tela, tecido; teia da aranha; profissão do tecelão; *fig*., trama, intriga, manobra, maquinação >>. No séc. XIII, a forma tea: <<... britada / ll'ouveron toda a fronte e a tea assedada >>, St. Maria, Nº 385, vol. III, p. 329. Na epígrafe a var. tela: <<...ca tiinna a tela sedada >>. (MACHADO, 2003, p. 281).

Como observamos, a palavra "teia" deriva do latim "tela", que significa 'entrelaçamento dos fios'. Esse vocábulo está relacionado, em primeiro lugar, ao tecer da aranha, que, para tramar sua

teia, primeiramente solta um fio e deixa o vento levá-lo. Esse fio forma uma ponte e ancora a estrutura que será formada. Com muita paciência, a aranha trama um caminho de fios em torno do centro da sua teia, que possibilitará detectar toda movimentação que ocorrer nela. Essa tela serve de ninhos, esconderijos e sacolas para envolver os filhotes. Além disso, facilita os movimentos de descida e subida da própria aranha para capturar e envolver suas presas.

Em segundo lugar, "teia" apresenta a acepção de 'trama', 'intriga', 'manobra', 'maquinação', que nos faz pensar sobre o trabalho de arte do escritor, que exige, entre outras, "trama" e "manobra" linguística na escrita poética.

Diante disso, o sentido do poema configura-se pelo sema comum "teia", a palavra que está aparente, ressaltada pela repetição do verso "A teia, não" e do vocábulo "mas", que produz uma relação de oposição entre "arte" e "trabalho": não "isso", mas "isso", como mostram, por exemplo, os versos: "a teia, não / arte / mas trabalho, tensa" (FONTELA, 2006, p. 275).

Desse modo, vemos que, para a aranha entremear os fios para produzir sua arte, é preciso paciência, pois tecer é um procedimento ardiloso, que persevera na continuação de uma tarefa lenta e difícil. Assim é o trabalho do poeta com a linguagem, que é análogo ao lavor da aranha, figurativizando o escritor, aquele que tece e entretece o tecido poético. E mais uma vez a metáfora se instaura na palavra "teia", fundamentando-se numa relação de semelhança subentendida entre o sentido literal e o figurado. Nesse caso, "teia" metaforiza o produto criado pelo escritor, símbolo de engenho e arte, pois tramar os fios poéticos parece ligado ao fato de que escrever bem é algo restrito a alguns indivíduos que têm necessidade e capacidade criativa de tecer versos, transformando realidade e fantasia em palavra articulada.

Como vemos, é possível entrever a postura do escritor como um arquiteto da palavra: "vivente", "sensitivo", armando e preparando sua teia poética. E mais: o poeta tece sua tela com vozes entrecruzadas dos poetas do passado, razão pela qual a teia não é "virgem", "mas intensamente prenhe" (FONTELA, 2006, p. 275).

Quando menos se espera, o discurso de Orides mostra-se como exemplo de metalinguagem:

> A teia, não
> Mágica
> Mas arma, armadilha
>
> (FONTELA, 2006, p. 275)

A primeira estrofe de *Teia* permite a reflexão de que o produto criado pelo escritor – a teia – não é concebido apenas pela inspiração idealizada e romântica, mas é ferramenta de luta do poeta, uma vez que o texto literário não se faz com momentos de inspiração, mas paciência e aguardo. Para tanto, o poeta precisa penetrar "surdamente no reino das palavras", pois "lá estão os poemas que esperam ser escritos" (ANDRADE, 1998, p. 186). Logo, trava uma luta com as palavras. Como ensina o poeta Drummond, nos versos do poema "O lutador":

Lutar com palavras
é a luta mais vã.
Entanto lutamos
mal rompe a manhã.
São muitas, eu pouco.
Algumas, tão fortes
como o javali.
Não me julgo louco.
Se o fosse, teria
poder de encantá-las.

(ANDRADE, 1998, p. 182)

O poeta itabirano reitera o trabalho tenso com a palavra que "arma" a "armadilha" para prender o leitor na tessitura do poema, do mesmo modo que Fontela urde "A teia, não / Mágica". Então a poesia, segundo os dizeres de Fontela e Drummond, não se pode realizar sob momento de inspiração, mas de transpiração, por meio de uma batalha intelectual, já que algumas palavras são "tão fortes / como o javali" (ANDRADE, 1998, p.182).

No verso "Mas arma, armadilha", instala-se um diálogo com a terceira estrofe de "Trama": "tecem-se formas / jogos maduros / redes". Aqui a poeta entremostra que o poema é uma armadilha preparada para quem foca o olhar no aparente, pois a palavra simboliza a imagem que o poeta construiu em razão do seu trabalho como manipulador da linguagem. A luta com a palavra, viva e pulsante, é tratada na segunda estrofe:

a teia, não
morta
mas sensitiva, vivente

(FONTELA, 2006, p. 275)

Não podemos deixar de ressaltar que, no dizer de Fontela, o poema é "vivente", pulsa na alma do homem – leitor e escritor –, pois é pensado, reticulado e prenhe de significados.

Já os versos "a teia, não / arte / mas trabalho, tensa" revelam que a poesia é fruto do suor, esforço real do poeta. É resultado de trabalho intenso e não de uma inspiração fugaz. Sentimos nesses versos a tensão do escritor, que trava um verdadeiro combate com as palavras, para atraí-las para perto de si. A palavra, alimento do poeta, com muita luta cairá na armadilha preparada:

a teia, não
virgem
mas intensamente
prenhe:
no
centro
a aranha espera.

(FONTELA, 2006, p. 275)

A “teia”, segundo o dizer de Orides Fontela, “não / virgem”, já serviu a poetas do passado, que leram outros e assim sucessivamente, como em “Bodas de Caná”. É recorrendo à leitura dos poetas do passado que Orides Fontela aprendeu a preparar armadilhas para apanhar as palavras, tal como a aranha que atentamente seduz sua presa para cair no ardil e devorá-la, ofício que exige paciência: “no / centro / a aranha espera” (FONTELA, 2006, p. 275). Assim como o eu lírico do poema drummondiano que não desiste da luta e tenta apoderar-se das palavras, sustento da vida do poeta, Fontela também traz à tona a luta do escritor, melhor ainda: do poeta-lutador, que precisa conhecer o “reino das palavras” (ANDRADE, 1998, p. 186) para aprisioná-las e, logo, arranjá-las para compor sua obra.

Teia mostrou mais um pouco do processo criativo de Orides Fontela, que, segundo Emediato (1996, 1ª-2ª orelha), “[...] deriva de fontes raras e ricas. Nada mais, então, precisa ser dito: que se fruam os versos, que neles enredamos”. Assim é a rede poética da escritora paulista, sempre envolvendo o leitor na urdidura dos fios das palavras sutilmente entrelaçadas.

Essa capacidade de dizer muito com poucos signos aparece em vários poemas oridianos. Suas palavras convidam o leitor a ler novamente e voltar várias vezes, buscando novos significados, pois “[v]emos por espelho e enigma” (FONTELA, 2006, p. 341), segundo o dizer da poeta. Parafraseando essa ideia, Dantas afirma que

> [a] minimalista poesia de Orides Fontela funde num mesmo amálgama sígnico diversas heranças de nossa literatura, impregnando os textos de elevada e sofisticada poesia lastreada em alicerces de sóbria reflexão formatada no que podemos nominar de lirismo metafísico de alta voltagem estética (DANTAS, 2005, p. 85).

Como vimos, os poemas de Fontela são autênticos de tal forma que os versos apresentam um “[...] despojamento estilístico que a impressão que se tem é que a poesia está se consubstanciando pela primeira vez, numa simplicidade de primeira descoberta” (DANTAS, 2005, p. 26).

Diante do exposto, assinalamos que conhecer a obra da poeta paulista, rica em símbolos, imagens, metáforas, é também compreender como se constrói sua poética, exemplificada, neste artigo, pela análise dos poemas *Bodas de Caná*, *Trama*, *Teia*. Vimos que a metapoesia é recorrente na poesia de Fontela, sempre sugerindo um trabalho de arte árduo, feito de “sangue”, vocábulo que simboliza a vida que o poeta consegue dar às palavras, quando o milagre da criação acontece imbricado com o sentido de tradição.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond de. 1902-1987 [Poesias, Seleções] **Antologia poética**. Organizada pelo autor. 38 ed. Rio de Janeiro: Record, 1998.

BARROS, Diana Luz Pessoa de & FIORIN, José Luiz. (Orgs.). **Dialogismo, polifonia e intertextualidade em torno de Bakhtin.** São Paulo: Edusp, 2003.

BÍBLIA. Português. **Bíblia Sagrada**. Tradução J. F. Almeida. Santo André: Geográfica, 1969.

BOSI, Alfredo. **O ser e o tempo na poesia**. 7 ed. São Paulo: Companhia das Letras, 2004.

BRANDÃO, Junito de Souza. **Mitologia Grega**. 4 ed. Petrópolis: Vozes, 1991. v.2.

CANDIDO, Antonio. [Sem Titulo] **Alba.** In: FONTELA, Orides. *Alba*. São Paulo: Roswitha Kempf, 1983.

CHAUÍ, Marilena. [Sem Titulo] **Teia.** In: FONTELA, Orides. *Teia*. São Paulo: Geração Editorial, 1996.

CHEVALIER, Jean & GHEERBRANT, Alain**. Dicionário de símbolos: mitos, sonhos costumes, gestos formas, figuras, cores, números.** Tradução Vera da Costa e Silva et al. Coordenação de Carlos Sussekind. 13 ed. Rio de Janeiro: José Olympio, 1999.

DANTAS, Márcio Lima. **Das relações entre imaginário e poesia na obra de Orides Fontela: o regime diurno da imagem**. Tese (Doutorado em Letras) – Universidade Federal do Rio Grande do Norte – Centro de Ciências Humanas, Letras e Arte – Departamento de Letras. Natal, 2005. 161 p.

DUBOIS *et al*, **Dicionário de Linguística**. Tradução Frederico Pessoa de Barros *et al.* São Paulo: Editora Cultrix, 1973.

ELIOT, T.S. Tradição e talento individual. In: ___. **Ensaios**. Tradução Ivan Junqueira. São Paulo: Art Editora, 1989.

FONTELA, Orides. Alba. In: ___. **Poesia reunida** [1969-1996]. Organização de Augusto Massi. São Paulo: CosacNaify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2006. p. 141-193. (Coleção Às de colete, v. 12).

_____. **Teia**. In: ___. **Poesia reunida** [1969-1996]. Organização de Augusto Massi. São Paulo: CosacNaify; Rio de Janeiro: 7Letras, 2006, p. 269-355. (Coleção Às de colete, v. 12).

LIMA, Luiz Costa. **Metáfora: do ornato ao transtorno**. In: ___. *A aguarrás do tempo*. Rio de janeiro: Rocco, 1989, p. 123-186.

MACHADO, José Pedro. **Dicionário etimológico da Língua Portuguesa**. 8 ed. Lisboa: Livros Horizonte, 2003, p. 281. (v. 5)

MELO NETO, João Cabral de. **A educação pela pedra**. Rio de Janeiro: Nova Fornteira, 1997.

TRASK, R. L.. **Dicionário de Linguagem e Lingüística**. Tradução Rodolfo Ilari; revisão técnica Ingedore Villaça Koch, Thaís Cristófaro Silva. São Paulo: Contexto, 2004.

FINGIMENTO, METAPOETICIDADE E ESTÉTICA NO “AUTOPSICOGRAFIA”

Audemaro Taranto Goulart
Doutor - PUC Minas

RESUMO:

O poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa, é dos mais conhecidos no universo poético da língua portuguesa. Ao início de sua leitura, a primeira estrofe fisga, de imediato, o leitor porque ali se esboça o mecanismo do ato de fingir, como instrumento da criação literária, num jogo de repetições e arranjos muito envolvente. Talvez, por isso, é que, de modo geral, o leitor passa ao largo da segunda e terceira estrofes, mas é exatamente nelas que se encontram as instâncias da metapoeticidade, em que o poema dobra-se sobre si mesmo, para explicar-se como criação, e da estética, em que a palavra alcança o leitor, aliviando-o de angústias. Destacar tais aspectos é o objetivo desta leitura.

PALAVRAS-CHAVE: Fernando Pessoa – Autopsicografia – Estética – Literatura Portuguesa

ABSTRACT:

The poem *Autopsicografia*, by Fernando Pessoa, is one of the most known in the poetical universe of Portuguese language. At the beginning of its reading, first stanza grasps, immediately, the reader because is sketched in it a feign act mechanism that is a literary creation instrument, fixed in a seductive settling and repetition full play. Maybe, because of this, reader normally passes by second and third stanzas paying a little attention, but exactly in them it is possible to find metapoetical motion, in which the poem turns on itself to show its creative performance, as well to find aesthetics condition, when the word reaches the reader, relieving his distress. This text aims at detaching such aspects.

KEYWORDS: Fernando Pessoa – Autopsicografia – Aesthetics – Portuguese Literature

Quem, no mundo literário, desconhece o poema *Autopsicografia*, de Fernando Pessoa? E quem, nesse mundo, nunca se deliciou ao citar a primeira estrofe do poema, como exemplo precioso dos mecanismos da criação literária?

Dessas indagações, podem-se deduzir dois aspectos fundamentais: a dimensão metapoética do texto e sua inserção no plano funcional da estética. Quer dizer, o poema explica-se enquanto projeto de elaboração literária e afirma sua especial condição de atribuir-se um papel que transita do plano da beleza artística para o de um efeito especial sobre o leitor.

Tome-se, então, a primeira estrofe:

O poeta é um **fingidor**.
Finge tão **completamente**
Que chega a **fingir** que é **dor**
A **dor** que **deveras** sente.

Acho que seria interessante destacar na estrofe, seis palavras *fingidor, finge, fingir, dor, completamente* e *deveras*. Os significantes que se estruturam no étimo ***fing*** revelam curiosas relações quando examinados de perto. Assim, temos:

Fingir – do latim *fingere* = modelar na argila, depois dar forma a qualquer substância plástica, esculpir, donde dar feição a, afeiçoar, por extensão: reproduzir os traços de, representar, imaginar, fingir, inventar. (Houaiss)

Fing – antepositivo, do verbo latino *fingo, fingis, finxit, fictum; fingere*, propriamente modelar na argila (*figulus,i*, poteiro, oleiro) (Houaiss)

À pergunta, o que é o poeta?, o texto responde afirmando que ele é um fingidor, ou seja, é aquele que imagina, representa, inventa. Mas se se atentar para as significações que foram sendo incorporadas ao sentido originário de *fingir*, percebe-se que ganha força a ideia de que, ao representar a realidade, o poeta acaba imaginando-a e essa significação estendida do étimo latino evoca, admiravelmente, aquela que o termo cunhou como significado original (modelar a argila) e que cai como uma luva para indicar a arte da representação do poeta. De fato, se ele é um modelador da argila, se ele dá forma a qualquer substância plástica, ele é um escultor que dá feição às coisas, inclusive a ele próprio, poeta, como alguém que toma a realidade para modelá-la, na senda do imaginário.

Para esclarecer isso, tome-se a palavra de Wolfgang Iser em seu *Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional* onde se vai verificar que a repetição da realidade, no texto ficcional, é um

ato de fingir. Mas é bom esclarecer que o fingir não pode ser deduzido da realidade repetida no texto, pois essa tentativa teria como resultado apenas uma reapresentação da realidade. Entretanto, o ato de fingir produz uma ação que faz aparecer o imaginário, esse sim, uma instância que, ao tornar a realidade um signo, transgride os limites dessa realidade, ao transfigurá-la. E isso ocorre porque o fingir tem sempre um objetivo que é repetir a realidade numa forma em que ela, paradoxalmente, se irrealiza enquanto algo vivencial e sobrevive como outra coisa (como signo de outra coisa) e é aí que está a transgressão que o imaginário produz em relação ao real conhecido.

Nesses termos, pode-se perceber, na concepção do texto, que o poeta é alguém que alcança o paroxismo do fingimento quando faz aflorar um imaginário em que ele subverte e transgride a realidade vivencial duas vezes: uma quando finge que sente a dor e outra quando finge que sua dor mesma é fingida. Cria ele, assim, uma suprarrealidade, transfigurada nos extremos de seus limites.

Também o significante *dor,* outro elemento importante na primeira estrofe, aparece três vezes: em duas delas na sua forma explícita (2º. e 3º. versos) e numa outra, disfarçadamente (fingidamente) acasalada com o *fingir*: ***fingi* + *dor***. Essa conjunção da dor com o fingir leva, inclusive, a outras deduções, pois rompe com os limites da realidade de modo tão cabal que acaba fazendo com que o fingimento até mesmo ultrapasse os predicados do imaginário para consolidar-se como uma mentira. Assim, quando se diz que o poeta "finge tão completamente", a palavra completamente traz em seu bojo uma composição bastante singular. Primeiro, tem-se a idéia de *mente*, ou seja, de *intelecto*, o que imanta o sentido de modo bastante interessante, pois aí aparece a mente como a instância que modela todo o sistema de invenção. Em segundo lugar, pode-se perceber a sugestão de *mentira,* decorrente da forma verbal mente, do verbo mentir. Pode-se concluir, então, que o resultado de tudo isso é um fingimento ainda mais avassalador.

E para tornar ainda mais aguda e mais transgressora a relação realidade/fingimento, o texto faz outra articulação entre mentira e verdade, ao dizer que a dor fingida alcança um extremo para além da mentira e esse extremo é a verdade, tal como se pode ver no significante *deveras,* composto de *de + veras*, o que significa *de verdade, verdadeiramente*.

Pode-se, a partir das colocações feitas, afirmar que a primeira estrofe de *Autopsicografia* é de feição metapoética, na medida em que procura desvelar os mecanismos da criação ficcional, fazendo o poema voltar-se sobre si mesmo para explicar-se como construção e arranjo de significações.

Além desses aspectos, pode-se ainda fazer uma outra inferência sugerida pelo texto. Trata-se da significativa palavra *fingidor,* em que, como disse, se articulam as ideias de *fingi*r e de *dor*. Essa articulação dá a ver a singular representação de que fingir e dor são elementos tão aglutinados que um participa, necessariamente, da essência do outro. Logo, a dedução é que o fingimento é algo doloroso. Como já havia assinalado, o fingimento tanto pode alcançar o imaginário quanto a

mentira, o que me autoriza concluir que o fingir tanto pode ser a verdade quanto a mentira, e, nesse ponto, ele toca de forma significativa o princípio do conhecimento, naquela perspectiva colocada por Nietzsche que vê o conhecimento como o resultado de um embate, uma luta que se trava entre os instintos. Desse modo, para o filósofo, conhecer é o resultado de confrontos, de disputas, de enfrentamentos o que, por si, sugere que conhecer é, sobretudo, alcançar uma dimensão que se faz anteceder de dor, de sofrimento. Essa ideia conecta-se perfeitamente ao que o poeta explicita em seu poema, quando afirma quão doloroso será o movimento de fingir, ou melhor, de saber fingir, uma dor que verdadeiramente sente.

Tome-se, em seguida, a segunda estrofe:

E os que leem o que escreve,
Na dor lida sentem bem,
Não as duas que ele teve,
Mas só a que eles não têm.

O texto volta-se agora para a sua dimensão estética, na medida em que deixa clara uma função que opera os mecanismos da sensibilidade do receptor. É o que se pode perceber nos dois primeiros versos dessa segunda estrofe, onde se assinala o conforto que o leitor experimenta ao ler o que o poeta escreveu: "E os que leem o que escreve, / Na dor lida sentem bem". Tal conforto é resultado de uma espécie de catarse que é promovida pela ação da estética e aqui me refiro aos princípios agenciadores da estética tais como foram formulados por Schiller. Para o dramaturgo e poeta alemão, a estética guarda uma grande proximidade com a questão do autoconhecimento, tal como se pode ver nos seus escritos dirigidos a um seu mecenas, o príncipe dinamarquês Frederico Cristiano de Augustenburg (1791). Tais escritos, denominados *Cartas sobre a educação estética da humanidade*[*], revelam uma práxis educativa e política que procura estabelecer a importância do chamado "reino estético" (também denominado "terceiro caráter"), algo que estabelecia a ligação ente o ser físico e o ser moral do homem. Essa dimensão torna Schiller um pensador que extrai da estética uma função que vai muito além da simples indagação do belo, pois estabelece uma dinâmica que se processa entre os dois movimentos essenciais do ser humano que são os seus sentidos, vale dizer, sua sensibilidade, e sua razão. Pode-se ainda afirmar que tal processo revela como é possível ao homem articular os impulsos, de um lado, e a vontade moral, de outro.

Mas a importância fundamental que Schiller confere à estética está, justamente, no equilíbrio que a obra artística pode produzir no ser humano. Como o pensador alemão insiste em dizer, a civilização especializada acabou por romper aquela primitiva unidade ingênua do homem, o que teve como consequência uma fragmentação do sujeito que o levou a divorciar-se quase

[*] Essa publicação saiu, posteriormente, no Brasil, com o título de **A educação estética do homem**.

inteiramente da natureza, sufocado pelas pressões da razão instrumental. Dessa forma, a esperança que resta ao homem é poder recompor o equilíbrio entre natureza e mente humana, operação que tem na estética um significativo aliado, ao acionar os mecanismos do gosto através das sensações. Schiller, inclusive, entende que o gosto promove a atividade das faculdades superiores do espírito, auxiliando a razão no equilíbrio com a sensibilidade. É aí que surge um elemento essencial na compreensão do papel da estética na formação do ser. Trata-se da convicção de Schiller de que as apresentações do gosto "suavizam ou reparam a violência que é feita à sensibilidade".

Desse modo, pode-se perceber, no poema de Pessoa, a convicção de que o texto artístico pode aliviar o leitor da dor, a partir da constatação de que o leitor suaviza o seu desconforto quando se dá conta de que as duas dores que acometem o poeta representam aquela que ele não tem.

Nesse ponto, explicita-se o fato de que o conforto resultante da ação estética é obtido pela catarse, ou seja, pela purificação de incômodos emocionais ou afetos descontrolados. Aristóteles, na *Poética*, pontua tais aspectos, ao dizer que a catarse, na tragédia, deriva da purificação dos sentimentos do terror e da piedade. Pela afirmação, percebe-se que a função catártica está intimamente relacionada com os sentimentos da paixão e da emoção e é aí que reside o efeito pedagógico da tragédia. Podemos transferir, pois, tal raciocínio para o que representa a purificação das emoções na obra de arte, de modo geral. Ela significa uma ação que propõe um equilíbrio, uma vez que a purificação tal como foi proposta por Aristóteles tem o sentido de purgação e não de expurgação, posto que expurgar é algo que promove uma purgação completa, ou seja, uma purificação total que termina por retirar o que é maculado ou impróprio. E a ação estética, intimamente associada à catarse, tem por objetivo a purgação, isto é , a purificação das paixões e das emoções, a fim de restaurar o equilíbrio perdido.

E na segunda estrofe do poema, o que se tem é exatamente isso: a purificação da emoção do leitor ao perceber que sua dor não existe.

Essas reflexões sobre a estética se completam na terceira e última estrofe do poema:

E assim nas calhas de roda
Gira, a entreter a razão,
Esse comboio de corda
Que se chama o coração.

Nessa parte, a dimensão estética aparece de modo ainda mais caracterizado. Primeiro, porque mostra o aspecto lúdico presente no texto. O lúdico, como se sabe, tem notável importância para alcançar o prazer, um dos elementos do efeito estético. Em segundo lugar, porque, para além de referir ao equilíbrio típico da ação estética, deixa entrevista a perspectiva de que tal equilíbrio é resultado de um trabalho árduo no confronto entre razão e emoção.

O aspecto lúdico está marcado na presença infantil, sugerida na metáfora do “comboio de corda”, ou seja, do brinquedo de criança representado por um trenzinho de ferro que gira (que roda) nas calhas de roda, isto é, nos trilhos, acionado por corda, ou, num outro sentido, puxado por um cordame. No redimensionamento da metáfora, pode-se ver que o comboio de corda ultrapassa a significação de brinquedo para alcançar a significação de coração, tal como o texto mesmo explicita: “Esse comboio de corda / Que se chama o coração”.

Nesse momento, faz-se patente o confronto razão *versus* coração, ou seja, razão *versus* emoção. E a ideia do confronto expõe-se na colocação de que o comboio de corda atua no sentido de “entreter a razão”. Essa significação do entreter deixa à mostra um confronto que não se coloca de forma truculenta, mas de forma sedutora, o que vai caracterizar, exatamente, a busca do equilíbrio, marcado no jogo lúdico que o sentimento estabelece com a razão.

Quanto ao trabalho árduo que tal jogo realiza, diga-se que ele está indicado numa outra figuração da linguagem. Note-se que o comboio de corda – o sentimento, a sensibilidade – gira nas calhas de roda. Quer dizer, o significante *calhas* indica, com precisão, a ideia de trilhos, o que caracteriza o aspecto de direção conduzida, de movimentação controlada. Assim, o sentimento, na sua tarefa de entreter a razão, atua dentro de limites impostos pela razão, motivo por que a busca do equilíbrio é tarefa de ininterrupta duração.

Desse modo, na articulação entre sensibilidade, imaginação (fingimento, imaginário) e racionalidade (a poderosa presença da razão), o ato de fingir é essencial para promover o equilíbrio entre a sensibilidade e a razão, uma vez que, com a invenção de uma realidade – a transfiguração ou a recriação da realidade – alcança-se o terreno da estética, movimento que envolve o sujeito da leitura, aliviando-o, enquanto ser humano, da angústia de uma fragmentação que a razão instrumental vem, ininterruptamente, impondo a ele. Nesse sentido, pode-se dizer que o “Autopsicografia” é um exemplo precioso de como a obra literária pode atuar no sentido de aliviar e até de prevenir para a necessidade de conscientizarmo-nos quanto ao processo de instrumentalização do sujeito que a civilização da técnica e do desenvolvimento impõe a todos nós.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ISER, Wolfgang. Os atos de fingir ou o que é fictício no texto ficcional. Trad. Heidrun krieger Olinto e Luiz Costa Lima. In: LIMA, Luiz Costa (Org.), *Teoria da literatura em suas fontes*. 2ª. ed. rev. e ampl., Rio de Janeiro: Francisco Alves, 1983. p. 364-416.

NIETZSCHE, F. *A gaia ciência*. Trad. Antônio Carlos Braga. São Paulo: Editora Escala, 2006. p. 192.

PESSOA, Fernando. *Obra poética*. Rio de Janeiro: Editora Nova Aguilar S.A., 1995.

SCHILLER, Friedrich. *Cartas sobre a educação estética da humanidade*. São Paulo: EPU, 1991.

SCHILLER, F. *Schillers Werke. Nationalausgabe*, apud MICHAELIS, Christian Friedrich. *Friedrich Schiller*: Fragmentos das preleções sobre Estética do semestre de inverno de 1792-93, (Trad, introdução de Ricardo Barbosa), Belo Horizonte: Editora UFMG, 2004.

GUARDANDO REBANHOS E ÁGUAS: A SUBJETIVIDADE ECOCRÍTICA NA POESIA DE FERNANDO PESSOA E MANOEL DE BARROS

Jorge Alves Santana
Doutor - Universidade Federal de Goiás

RESUMO:
Conceitos da Ecocrítica são usados aqui em sua relação com o pensamento ecológico e a estética lírica para analisar os livros **O guardador de Rebanhos**, de Fernando Pessoa/Alberto Caeiro e **O Guardador de águas**, de Manoel de Barros.
Palavras-Chave: Fernando Pessoa – Manoel de Barros – Ecocrítica - subjetividade

ABSTRACT:
The Ecocriticism concepts are used here, in relation to the connections between ecological thought and the lyrical aesthetics, to analyze the works **The Keeper of Sheep**, by Fernando Pessoa / Alberto Caeiro and *The* **Water Keeper**, by, Manoel de Barros.
Key Words: Fernando Pessoa – Manoel de Barros – Ecocriticism - subjectivity

A poesia de **O Guardador de rebanhos**, do heterônimo pessoano Alberto Caeiro, representa um universo campesino/pastoral no qual a subjetividade lírica desdobra-se em movimentos de abstrações estéticas e filosóficas no meio da representação/constituição das coisas. Tanto subjetividade quanto natureza são cartografadas por anteparos culturais que minimizam as semelhanças e os vínculos espontâneos e estruturais entre o ser humano e a realidade ecológica na qual ele está inserido.

Já a poesia de **O guardador de águas**, do poeta brasileiro Manoel de Barros, representa subjetividades e natureza em uma disposição de devir coisal constante (Deleuze; Guattari: 1996). O homem e a natureza são colocados em dinâmica animista, cuja hierarquia entre os seres é minimizada, ou ressignificada, o que possibilita a criação de um corpo sem órgãos inventivo e instigante no quesito de constituição e funcionalidade da representação do ser humano, da flora, da fauna e de elementos inorgânicos.

O nivelamento de importância coisal entre os seres, constante no poeta brasileiro, aponta para uma modalidade representacional que desterritorializa a importância fundante dos valores exclusivamente antropocêntricos e, consequentemente, aponta para uma movimentação político/cultural que reflete sobre o respeito e a dependência existencial entre os seres que formam a rede da natureza.

Essa ótica vai ao encontro de estudos contemporâneos da Ecocrítica, tanto na sua perspectiva de cultura inglesa, no caso de Cherryl Glotfelty (1996), Harold Fromm (1996) e Greg Garrard (2006), quanto na francesa, presente nos escritos de Félix Guattari (1989;1996). Essa disciplina reflete sobre as relações do pensamento ecológico com a produção artística, que, no caso de nossas reflexões, debruça-se sobre as duas construções em foco: **O guardador de Rebanhos**, de Fernando Pessoa/Alberto Caeiro e **O guardador de águas**, de Manoel de Barros.

A Ecocrítica potencializa seus esforços e cria um arcabouço teórico-analítico quando, à maneira de Glotfgelty e Fromm (1989), elabora questões, das quais escolhemos as seguintes para guiar nosso trabalho: Que modalidades representacionais da natureza estão presentes na obra? Que funcionalidade a natureza exerce no texto? Soma-se a essas duas, uma outra que considero importante para minha pesquisa no campo dos estudos literários, aquela que trata das formações da subjetividade. A questão seria: Como a Ecocrítica redimensiona as concepções de sujeito?

Dissemos que Pessoa/Caeiro intenta mergulhar na natureza em que se insere. A ação do mergulho supõe minimamente um corpo que está fora de um ambiente, aquático ou figurado, e passará a fazer parte do ambiente/alvo do mergulho. Água ou natureza forma um ambiente que não faria parte da constituição essencial do sujeito do mergulho, pois ele habita um lugar fora do lugar de mergulho. Assim, podemos perceber que o eu poemático coloca-se como um elemento estranho à dimensão que, por natureza, é seu lugar de origem e de constituição presente.

Lembremo-nos de um dos poemas que representam o *leitmotiv* desse livro:

I - Eu Nunca Guardei Rebanhos

Eu nunca guardei rebanhos,
Mas é como se os guardasse.
Minha alma é como um pastor,
Conhece o vento e o sol
E anda pela mão das Estações
A seguir e a olhar.
Toda a paz da Natureza sem gente
Vem sentar-se a meu lado.
Mas eu fico triste como um pôr de sol
Para a nossa imaginação,
Quando esfria no fundo da planície
E se sente a noite entrada
Como uma borboleta pela janela.

[...]

Pensar incomoda como andar à chuva
Quando o vento cresce e parece que chove mais.
Não tenho ambições nem desejos
Ser poeta não é uma ambição minha
É a minha maneira de estar sozinho. [...]

Quando me sento a escrever versos
Ou, passeando pelos caminhos ou pelos atalhos,
Escrevo versos num papel que está no meu pensamento,
Sinto um cajado nas mãos
E vejo um recorte de mim
No cimo dum outeiro,
Olhando para o meu rebanho e vendo as minhas idéias,
Ou olhando para as minhas idéias e vendo o meu rebanho,
E sorrindo vagamente como quem não compreende o que se diz
E quer fingir que compreende.

Saúdo todos os que me lerem,
Tirando-lhes o chapéu largo
Quando me vêem à minha porta
Mal a diligência levanta no cimo do outeiro.
Saúdo-os e desejo-lhes sol,
E chuva, quando a chuva é precisa,
E que as suas casas tenham
Ao pé duma janela aberta
Uma cadeira predileta
Onde se sentem, lendo os meus versos.
E ao lerem os meus versos pensem
Que sou qualquer cousa natural
—
Por exemplo, a árvore antiga
À sombra da qual quando crianças
Se sentavam com um baque, cansados de brincar,
E limpavam o suor da testa quente
Com a manga do bibe riscado.

(Pessoa: 1995, p. 203-204)

O poema imediatamente inquieta o interator (leitor ativo) quando se denega a condição funcional do sujeito. Em desacordo com o título do livro, vemos a funcionalidade subjetiva abandonar o que seria o reles animal doméstico/fonte de alimento (a ovelha) para aferrar-se a idéia de que tal rebanho é feito por seus pensamentos. Sua alma seria o pastor de tais pensamentos que estariam imbricados por sensações e sentimentos. Mais pensamentos do que sensações e sentimentos, pois o poema, em franco processo alegórico, procura explicar a metodologia de composição e de postura da vida sensacionalista que o autor tenta concretizar nessa e em outras obras.

Vários elementos empíricos da natureza são aí elencados e convencionalmente pertencem ao repertório de temas oficiais da natureza presentes na poesia pastoral européia, tais quais: o rebanho, o vento, o sol, as estações, a planície, a noite entrada, a borboleta, as flores, o ruído de chocalho, a curva na estrada, o andar à chuva, o cordeirinho, a erva, a nuvem que passa, o cajado nas mãos, o cimo de um outeiro, o pôr do sol, a árvore antiga. Um conjunto de seres que representam o reino animal, vegetal e mineral e potencialmente possuem uma riqueza existencial poderosa para reterritorializar a subjetividade que muito provavelmente anda à procura de suas raízes e da paz que o estrato urbano não lhe proporciona.

Caeiro, no entanto, não parece estar a nivelar sua existência com a dos demais seres de sua rede ecológica. Tais seres não existem pelo seu valor intrínseco (o que vale por/em si mesmo) ou relacional (o que vale para/em si mesmo e para os outros), já que a tônica representacional encaminha-se para um exercício intelectual de comprovação de uma tese. A tese em questão é a de que a subjetividade faz-se, e é percebida, de modo fenomenológico. O sujeito é aquilo que sua imanência é: um conjunto de sensações/percepções que culmina, paradoxalmente, em uma reflexão racionalista que é expressa nos versos: "Pensar incomoda como andar à chuva /Quando o vento cresce e parece que chove mais." De fato, a subjetividade do eu poemático enriquece-se no seu campo existencial e accional quando ele se abre para o *locus* ecológico que se lhe descortina, como acompanhamos no último poema desse livro:

XLIX - Meto-me para Dentro

Meto-me para dentro, e fecho a janela.
Trazem o candeeiro e dão as boas noites,
E a minha voz contente dá as boas noites.
Oxalá a minha vida seja sempre isto:
O dia cheio de sol, ou suave de chuva,
Ou tempestuoso como se acabasse o Mundo,

A tarde suave e os ranchos que passam
Fitados com interesse da janela,
O último olhar amigo dado ao sossego das árvores,
E depois, fechada a janela, o candeeiro aceso,
Sem ler nada, nem pensar em nada, nem dormir,
Sentir a vida correr por mim como um rio por seu leito.
E lá fora um grande silêncio como um deus que dorme.

(Pessoa: 2005, p. 227-228)

Depois da constatação dos ganhos obtidos pela imersão na natureza, o sujeito entra para sua casa, recolhe-se ao seu quarto e agradece ao dia cheio de sol, ou suave de chuva. Olha agradecido e fraternal para o sossego das árvores. Em seguida, recolhe-se ao seu próprio íntimo; uma intimidade que ainda funciona sob a dinâmica da interioridade e da exterioridade, ou seja, de um pensamento que é dominado pela ótica da exclusão das substâncias e das formas na formação de suas singularidades.

O sujeito do poema sente a vida correr por si, como um rio por seu leito; porém, existe um "lá fora" de si mesmo que é "um grande silêncio como um deus que dorme". Assim, não houve união ou hibridização entre essa subjetividade com o deus (grafado com letra minúscula) que representa a natureza em repouso. Parece que o contexto trata mais de uma aprendizagem dos sentidos e de uma razão mais maleável com o cotidiano do que de um processo de identificação inclusiva entre as partes. Cada um, poeta e natureza, repousa em sua dimensão própria, continuam a ser o que eram antes, mesmo

que o humano tenha aprendido grandes lições de vida com os elementos do reino animal, vegetal e mineral: a natureza continua inclusiva (valendo por si mesma) com seus mistérios que não são mistérios, já que ela é apenas foco de sensações, e o poeta (recolhido em seu quarto civilizado e não em uma cama de relva debaixo de alguma árvore antiga) em sua egóica calma apreendida, mas não integrada, à natureza.

O guardador de rebanhos europeu receberá outras lições, que não apenas aquelas da natureza, para sua finalidade de exposição filosófica, de seu *locus* ribatejano no desdobramento da recepção de sua obra. Nessa seara de recepções e atualizações, merece destaque a hipotextualidade (Genette: 1982) criada por Manoel de Barros em seu **O Guardador de águas**, de 1989, sintomaticamente escrito após o livro de poemas **Livro de Pré-coisas**, de 1985. Digo sintomaticamente, pois no livro de poemas de 1985, já tínhamos uma explosão de representação ecológica, sob um intenso exercício literário como não tínhamos visto desde as paragens veredeiras de Guimarães Rosa.

Acompanhamos em **O guardador de águas** uma junção de ecologia profunda (Naess: 1994) com experimentalismos lingüístico/poético de cunho onírico, fantasístico e delirante em que a subjetividade territorializa-se/desterritorializa-se/reterritorializa-se em um *locus* de natureza ainda civilizada, mas já eivada de elementos alógicos e prelógicos que constituem dimensão complexa e heterogênea de possibilidades existenciais.

Mais do que um quadro de elementos regionais, o exótico ou oficiais (na versão governamental), o Pantanal de Manoel de Barros é representado em uma espécie de suboficialidade. O humano é redimensionado em uma proporção semelhante a seres que normalmente nossos olhos pragmáticos não enxergam. Os reinos animal, vegetal e mineral são mostrados em suas espécies pequenas, tanto em forma quanto em valor cultural. Riachos, árvores, brisa, latas, pardais, conchas, novilúdios, urubus, limo, caranguejos, formigas, passarinhos, mosquitos, cardos, pedra de arroio, seixal, jias, brejos, o rio, escaravelhos, lagartas, camaleões, aranha, jaburu, escorpiões, besouros, entre outros, formam um quadro em que o homem apequena-se, nivelando-se a seres menores que possuem uma vida repleta de portentosos fluxos accionais. Vejamos alguns fragmentos do poema que dá título ao livro:

O Guardador de Águas

I
O aparelho de ser inútil
estava jogado no chão,
quase
coberto de limos -
Entram coaxos por ele
dentro.
Crescem jacintos sobre
palavras.
(O rio funciona atrás de um
jacinto.)
Correm águas agradecidas

sobre latas...
O som do novilúnio sobre
as latas será plano.
E o cheiro azul do
escaravelho, tátil.
De pulo em pulo um ente
abeira as pedras.
Tem um cago de ave no
chapéu.
Seria um idiota de estrada?
Urubus se ajoelham pra

ele.
Luar tem gula de seus
trapos.

II
Esse é Bernardo. Bernardo
da Mata. Apresento.
Ele faz encurtamento de
águas.
Apanha um pouco de rio
com as mãos e espreme
nos vidros
Até que as águas se
ajoelhem
Do tamanho de uma lagarta
nos vidros.
No falar com as águas rás o
exercitam.
Tentou encolher o
horizonte
No olho de um inseto - e
obteve!
Prende o silêncio com
fivela.
Até os caranguejos querem
ele para chão.
Viu as formigas carreando
na estrada 2 pernas de
ocaso
para dentro de um oco... E
deixou.
Essas formigas pensavam
em seu olho.
É homem percorrido de
existências.
Estão favoráveis a ele os
camaleões.
Espraiado na tarde -
Como a foz de um rio -
Bernardo se inventa...
Lugarejos cobertos de limo
o imitam.
Passarinhos aveludam seus
cantos quando o vêem.

V
Eles enverdam jia nas
auroras.
São viventes de ermo.
Sujeitos
Que magnificam moscas -
e que oram
Devante uma procissão de
formigas...
São vezeiros de brenhas e
gravanhas.
São donos de nadifúndios.
(Nadifúndio é lugar em que
nadas
Lugar em que osso de ovo
E em que latas com vermes
emprenhados na boca.
Porém.
O nada destes nadifúndios
não alude ao infinito menor
de ninguém.
Nem ao Néant de Sartre.
E nem mesmo ao que
dizem os dicionários:
coisa que não existe.
O nada destes nadifúndios
existe e se escreve com

letra
minúscula.)
Se trata de um trastal.
Aqui pardais descascam
larvas.
Vê-se um relógio com o
tempo enferrujado dentro.
E uma concha com olho de
osso que chora.
Aqui, o luar desova...
Insetos umedecem couros
E sapos batem palmas
compridas...
Aqui, as palavras se
esgarçam de lodo.

XX
[...]
De cada 20 calangos,
enlanguescidos por
estrelas, 15 perdem
o rumo das grotas.
Todas estas informações
têm uma soberba
desimportância
científica - como andar de
costas.
(Barros: 1989)

Uma vasta e rica exposição de seres pequenos, do ponto de vista sócio-político-cultural, é colocada no palco em que se apresenta um projeto de subjetividade que é o de Bernardo da Mata, personagem também presente em o **Livro de pré-coisas** e em outros poemas do autor. Bernardo não é o protagonista à moda clássica desse poema-narrativa-esboço de vida, pois sua cartografia não se singulariza sob móveis antropocêntricos excludentes. Como um *outsider*, não se curva completamente aos agenciamentos institucionais de nossa civilização. Anda pelos ecossistemas do bioma pantaneiro como um ser igual aos demais. Sua relação com essa realidade radicaliza-se quando percebemos sua constituição egóica amalgamar-se com cada espécie que corporifica o poema.

O texto é aberto com a inusitada e bela imagem da aparelhagem de ser: “O aparelho de ser inútil estava jogado no chão, quase coberto de limos.” E fecha-se com a profissão de fé que aponta a inutilidade/utilidade de exercitar-se a vida em facetas não produtivas do ponto de vista econômico predominante: “Todas estas informações têm uma soberba desimportância científica - como andar de costas.”

No poema, quando usamos as reflexões da ecologia profunda, proposta por Arne Naess (1989), os seres não-humanos são percebidos em suas singularidades. Não vivem para servir à humanidade, como prenuncia a mitologia do Gênesis e de várias outras religiões. São, pois, coisas improdutivas sob a perspectiva da cultura de produção e consumo de bens que só são positivados quando entram no circuito de produção de trabalho/lucros alienados e alienantes para o organismo social.

O universo poético/pragmático proposto pelo poema parece nos indicar que existem outras possibilidades accionais para o sujeito. Bernardo não é o rei dos animais, como nossa cultural judaico-cristã poderia lhe cobrar. Bernardo sequer é o administrador da natureza, como algumas linhas do pensamento ecológico postulam. Bernardo não é o funcionário do governo que obrigatoriamente monta uma aparelhagem de conhecimento, preservação e vigilância de ecossistemas em via de extinção. Bernardo não é o santo convencional da cultura ocidental, aquele sujeito que abandona a cidade e vai para o campo, ou afim, para encontrar-se com sua divindade e fortalecer-se para retornar à cidade e reeducar os corações endurecidos de seus conterrâneos. A cartografia de Bernardo da Mata vai além dos estratos cotidianos e amplamente manipulados pelos agenciamentos de poder hegemônico. Bernardo parece que se transmuta nos seres com os quais se relaciona. Sua constituição hibridiza-se e zoomorfiza-o na relação com os seres do pantanal/mundo.

Mais do que contexto de zoomorfização, porém, percebemos que o processo que conforma Bernardo aumenta sua ação quando a subjetividade deste ser coisifica-se. O processo de coisificação é mais radical que o processo de assemelhar-se aos animais. Esse processo implica a

similaridade com seres vegetais e animais que, via de regra, encontrar-se-iam em nível de importância bem abaixo daquele valor que o humano julga possuir. Sobre o ser coisal, vale observemos o fragmento VI do poema *Retrato Quase Apagado em que se Pode Ver Perfeitamente Nada*, deste mesmo livro:

VI
No que o homem se torne coisal,
corrompem-se nele os veios comuns do entendimento.
Um subtexto se aloja.
Instala-se uma agramaticalidade quase insana,
que empoema o sentido das palavras.
Aflora uma linguagem de defloramentos, um inauguramento de falas
Coisa tão velha como andar a pé
Esses vareios do dizer.
(Barros: 1989)

A personagem poética, criada por Manoel de Barros, é um ser-coisa, de abrangência compósita tão ampla que chega a abarcar variados ecossistemas pantaneiros e além. Sua existência é transfigurada pelas subexistências que lhe acoram as possibilidades quase infinitas. E nessa linha de produtividade subjetiva constante, já que o ser só o é de modo provisório, pois se encontra em constante devir (Deleuze; Guattari: 1996), é que também encontramos Bernardo, um ser-coisa inserido naquela preocupação fenomenológica, diferentemente da postura de Pessoa/Caeiro, ao vivenciar o seu *Hic et Nunc*

O valor da vida presente, no entanto, não é representado por uma linguagem racionalizante/racionalizada. A “agramacticalidade quase insana” instala-se como para lembrar o humano sobre suas antigas origens e que o vínculo com a natureza é essencial para o homem compreender-se a si mesmo, aos outros e o universo no qual é colocado. O dizer, para o eu poemático, é cheio de vareios/variabilidade e, sendo assim, a linguagem precisa ser deflorada, inaugurada e empoemada.

Temos aqui dois projetos estéticos que usam, diretamente ou indiretamente, temas do pensamento ecológico que se delineou e consolidou-se no decorrer do Século XX. O tratamento europeu diferencia-se do tratamento brasileiro, sem contudo estarem em uma dinâmica de exclusão. Ambos aproximam-se do tema e enriquecem-no ao seu modo. Se no primeiro, a região pastoral ribatejana serve de motivo para uma potente discussão artístico-filosófica, no segundo vemos uma lição de existencialidade rizomática radical, na qual possíveis cartografias humanas são dimensionadas na riqueza e heterogeneidade dos corpos sem órgãos.

A Ecocrítica pode então funcionar como repertório reflexivo/conceitual com o qual acompanhamos a produção artística aproximar-se de questões densas e importantes para nossa contemporaneidade. Dentre textos ficcionais e não-ficcionais tratados pela ótica ecocrítica, colocamos em relevo aqui o texto poético com seu enorme potencial de representar novos horizontes existenciais tanto no âmbito dos procedimentos lingüísticos que oxigena a língua quanto no âmbito da possibilidade de deslocamento de cartografias subjetivas conservadoras para cartografias subjetivas proteiformes, móveis e heterogêneas. Ou seja, trabalhamos com um salutar enfoque analítico-teórico que serve de móvel tanto para a evolução e consolidação do artístico quanto para recolocações de procedimentos básicos para o convívio humano/animal/vegetal/mineral/coisal pragmático.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS:

BARROS, Manoel de. **O guardador de águas.** São Paulo: Art Editora, 1989.

DELEUZE, Gilles; GUATTARI, Félix. **Mille plateaux**: capitalisme et schizophrénie. Paris: Minuit, 2001. Traduzido para o português pela Ed. 34, em 1996. Vols 1 e 3.

GENETTE, Gerard. **Palimpsestes**: literature au second degré. Paris: Seuil, 1982.

GARRARD, Greg. **Ecocrítica**. Trad. de Vera Ribeiro. Brasília: UNB, 2006.

GLOTFELTY, Cheryll & FROMM, Harold; (eds.). **The ecocristicism reader**: landmarks in literary ecology. Athens / London. The Univ. of Georgia Press, 1996.

GUATTARI, Félix. **Les trois écologies**. Paris, Galilée, 1989.

NAESS, Arne. **Ecosofia**. Trad. de Elena Recchia. Como: RED, 1994.

PESSOA, Fernando. **Obra poética**. Rio de Janeiro: Aguilar, 1995.

ARTIGO 21

MANOEL DE BARROS: LÍRICA, INVENÇÃO E CONSCIÊNCIA CRIADORA

Célia Sebastiana Silva
Doutora - UFG

RESUMO:
O presente estudo pretende mostrar como o poeta Manoel de Barros exerce o poder de criar, por meio do discurso poético, um universo próprio e, ao mesmo tempo, como ele, como poeta contemporâneo, estabelece uma convergência com a tradição moderna e modernista brasileira. Assim, Barros desenvolve, em sua obra, temas caros à lírica moderna, a exemplo do caráter autorreflexivo da poesia; dos desdobramentos do sujeito lírico em diferentes eus; da estética do fragmentário; da negatividade e da identificação com os seres mais ínfimos. Esse diálogo com a tradição proporciona ao escritor, conforme quer Eliot, uma noção mais perspicaz de seu lugar no tempo e isso não apenas como herança, mas como algo que envolve essencialmente o senso histórico. Será tomado como *corpus* de análise a obra **Retrato do artista quando coisa**, além de outros textos do conjunto das obras mais recentes do poeta pantaneiro.
PALAVRAS-CHAVE: Poesia contemporânea. Lírica moderna. Manoel de Barros. Tradição literária.

ABSTRACT
The present study aims to show how the poet Manoel de Barros can create his poetic discourse, and at the same time, a particular universe. He, as a contemporary poet, sets a convergence up with a modern tradition and Brazilian modernism. In this way, Barros holds dear themes to modern lyric like: self-reflexive aspect of poetry, the unfolding of lyric subject in different selves, the esthetics of the fragment, the negation and identification with the meanest human beings. This dialogue with the tradition provides the writer, according to Eliot, with an acute knowledge of his place in time. This is not only a legacy but also something that involves, mainly, the historic sense. The corpus of this study is based on the book **Retrato do artista quando coisa**, as well as other texts from Manoel de Barros - the 'pantaneiro' poet.
KEY WORDS: contemporary poetry, Modern Lyric, Manoel de Barros, Literary Tradition.

Para Paz (1993), o contemporâneo configura-se como uma qualidade que se desvanece tão logo é enunciada, em razão mesmo da dificuldade universal que há entre os homens para definir o "nome do tempo em que vivem". Ao se referir, de forma específica, à poesia contemporânea, coloca-a do lado oposto ao da "tradição da ruptura", em vista de que, diferentemente da poesia moderna, há nela um esvaziamento da perspectiva de futuro. E, por não olhar para o futuro e propor um paradigma novo, ela dialoga com a tradição, provocando o que Paz chama "arte da convergência" (1993, p.56). No contexto da poesia brasileira contemporânea, isso se confirma pela diversidade e multiplicidade de poetas cujo projeto estético dialoga com a tradição moderna. É o caso de Manoel de Barros. O poeta pantaneiro desenvolve, além de um estilo bastante singular, temas caros à lírica moderna. Em sua poesia, percebem-se o ludismo da linguagem; a consciência criadora no interior da poesia; o desdobramento do sujeito poético em vários outros eus; a estética do fragmentário; a linguagem do *des*- (da negatividade) e, fundamentalmente, a celebração insistente das nadezas, do insignificante, do ínfimo, conforme a proposta baudelairiana de o poeta catar na rua o lixo da sociedade e a partir dele fazer sua crítica heróica, de modo a integrar "no seu ilustre tipo um tipo semelhante, penetrado pelos traços do trapeiro que tanto preocupava Baudelaire" (BENJAMIN, 1975, p.15). Barros faz dessas insignificâncias o seu projeto poético, ético e político. Uma mirada para alguns títulos de obra do poeta já comprova essa opção: **Gramática expositiva do chão**, **Livro sobre nada**, **O livro das ignorãças**, **Tratado geral das grandezas do ínfimo**. A figura de Pote Cru, equivalente do "Senhor" bíblico, em **Retrato do artista quando coisa**, é também exemplar disso:

> Pote Cru é meu pastor. Ele me guiará.
> Ele está comprometido de monge.
> De tarde deambula no azedal entre torsos de
> Cachorro, trampas, trapos, panos de regra, couros
> De rato ao podre, vísceras de piranhas, baratas
> Albinas, dálias secas, vergalhos de lagartos,
> linguetas de sapatos, aranhas dependuradas em
> gotas de orvalho etc,etc.
> Pote Cru, ele dormia nas ruínas de um convento.
> Foi encontrado em osso.
> Ele tinha uma voz de oratórios perdidos.
>
> (BARROS, 2002, p. 25).

O criançamento das palavras

Um primeiro ponto da poesia barreana que vale ser ressaltado diz respeito ao poder de criançamento dado à palavra, ao modo como confere ludicidade à linguagem. É o que explica Manoel de Barros, ao expor suas 'ignorãças' poéticas, na obra **O livro das ignorãças** (1994):

O delírio do verbo estava no começo, lá
onde a criança diz: *Eu escuto a cor dos passarinhos*.
A criança não sabe que o verbo escutar não
funciona para cor, mas para som.
Então se a criança muda a função de um
verbo, ele delira.
E pois.
Em poesia que é voz de poeta, que é a voz
de fazer nascimentos –
O verbo tem que pegar delírio.

(BARROS, 1994, p. 17)

A teoria expositiva do delírio verbal, nesse poema, é apenas um modo de se evidenciar a consciência da arte de infantilizar a palavra, pois, ao longo de toda a sua obra, essa é uma prática constante. No empreendimento de mudar a função do verbo, criança e poeta se equivalem. Veja-se como a voz do poeta é a voz da criança em várias passagens de **Retrato do artista quando coisa**: "Uma rã me pedra"; "Um passarinho me árvore"; "Os jardins se borboletam". Por trás dessa aparente falta de lógica, comum na linguagem infantil, esconde-se uma profunda consciência da criação poética. O poeta inicia o poema em que se encontram as mencionadas passagens, dizendo que "Bom é corromper o silêncio das palavras" (BARROS, 2002, p. 13). Ao serem verbalizados, os substantivos ganham dinamismo e o silêncio da palavra é corrompido. Dispondo da mesma liberdade que tem a criança no manuseio da linguagem, o poeta faz com que a pedra deixe de ser o mineral estático e ganhe movimento na poesia. E ainda: os sujeitos desses substantivos-verbo exercem o papel que deveria ser do sujeito lírico. Isso faz com que este se torne objeto (no plano sintático e semântico), "coisa" (conforme propõe o título da obra) e, consequentemente, também objeto de poesia. Veja-se: "*1.Uma rã me pedra*. (A rã me corrompeu para pedra. Retirou meus limites de ser humano e me ampliou para coisa. A rã se tornou o sujeito pessoal da frase e me largou no chão a criar musgos para tapete de insetos e de frades.)" (BARROS, 2002, p. 13).

Essa consciência criadora é que faz a grande diferença. Ao alterar a lógica sintática e semântica das estruturas linguísticas, Manoel de Barros cria uma lógica própria, uma pré-lógica e afirma o desejo de volta a um estado inicial e, principalmente, confirma a ideia de que a poesia "tem a função de pregar a prática da infância entre os homens". (BARROS, 1996, p. 311). Assim, o motivo lúdico faz ultrapassar os limites da lógica; abolir a intenção de pura comunicação linguística e transcender a goma arábica da língua cotidiana, fazendo o verbo "pegar delírio", como o próprio poeta afirma.

O poeta do chão usa as falas de crianças como porta-vozes para se chegar ao mundo mágico da poesia, lá onde é inteiramente permitido fazer brinquedo com a palavra e utilizá-la "como se ela tivesse acabado de nascer, para limpá-la das impurezas da linguagem cotidiana e devolvê-la ao seu sentido original" e para "restituir a virgindade a certas palavras ou expressões" conforme declara Manoel de Barros a José Otávio Guizzo". (BARROS, 1996, p. 310).

Essa opção por uma linguagem lúdica, pura, livre não retira o traço de complexidade que impulsiona o artista moderno. Muito ao contrário, Manoel de Barros usa certas imagens que beiram o incompreensível: "Faço vaginação com palavras até meu retrato aparecer. / Apareço de costas. / Preciso de atingir a escuridão com clareza./ Tenho de laspear verbo por verbo até alcançar o meu aspro." (BARROS, 2002, p. 21). A maior carga de significação da linguagem parece residir no espaço mais obscuro. João Alexandre Barbosa, comungando com esse ponto de vista, assim opina: “O poeta, ao ler a realidade através do poema, constrói um espaço em que a linguagem não oferece transparência imediata: a sua univocidade está limitada pelo jogo possível das imagens utilizadas.” (BARBOSA, 1986, p. 26).

A reinvenção da linguagem e o signo do não

Outro aspecto singular na poesia de Manoel de Barros é o objetivo, em se tratando da linguagem poética, de renovar as mesmices e de fugir à esclerose dos lugares-comuns. Para tal, ele recorre a um processo permanente de reinvenção da linguagem, de desautomatização do discurso.

Manoel de Barros se posiciona como um autêntico contraventor do vernáculo, ao promover o resgate das palavras ou expressões que “estão morrendo cariadas, corroídas pelo uso em clichês”, como ele próprio diz, e, nesse ponto, ele não poupa nem a bíblia. Em várias passagens de **Retrato do artista quando coisa** (2002), o poeta estabelece um diálogo com a bíblia, especialmente com as passagens bíblicas que, de tanto uso, já caíram num discurso automático. Logo no poema de abertura da obra, o poeta diz, no 4º verso: "Já posso amar as moscas como a mim mesmo". (BARROS, 2002, p. 11). Ao substituir o termo "próximo", conforme originalmente se encontra em um dos Dez mandamentos bíblicos, por "moscas", o poeta, além de afirmar sua função coisa, a sua identificação com os seres mais ínfimos e o "cio vegetal na voz do artista", também parodia a bíblia, desconstrói o sagrado, num intencional gesto de profanação e abala o lugar-comum. Na passagem "Pote Cru é meu pastor. Ele me guiará", Barros subverte o salmo 23 da Bíblia Sagrada, pois em lugar do Senhor (Deus) coloca um mendigo que "deambula" entre "trapos, panos de regra, couros de rato ao podre, vísceras de piranha, baratas,..., etc, etc." (BARROS, 2002, p.25). A mesma subversão ocorre em "Só não desejo cair em sensatez" (BARROS, 2002, p. 61). O poeta, ao substituir "sensatez" por "tentação", coloca um termo diametralmente oposto ao de uma das orações mais comuns da tradição católica - o Pai Nosso -, na passagem "Não me deixeis cair em tentação". Ora, mais uma vez, Manoel de Barros transgride, lucidamente, não só o discurso em si, mas o discurso automatizado.

Nesse mesmo sentido, o poeta declara em **Livro sobre nada** (1996) que não gosta da "palavra acostumada". Com o propósito de desacostumá-la de seu sentido comum, recorre, então, em uso e

abuso aos neologismos. O poeta pantaneiro quase que se limita a criar suas palavras novas por dois processos: o deslocamento da classe gramatical da palavra – verbalizar um adjetivo ou substantivo, por exemplo, como em "imensam", "analfabetam", "monumentar", "embostando" – e o acréscimo de prefixos, especialmente do prefixo **des** – como em "despalavra", "desherói", "deslimites", "desutilidades", "desbrincar", "desobjeto", "desacontecido", "descomeço", "dessaber". Este último processo, que é bastante recorrente no poeta, coloca-o em afinamento com uma característica comum na lírica moderna: a negatividade. A poética do **des**– faz prevalecer o signo do **não**. Há uma variedade de signos que conotam negatividade, pequenez, coisa ínfima, insignificante nos poemas de Barros. É o que se observa em "inutensílio", "nada", "ocaso", "escuro", "cisco", "chão", "couros de rato ao podre", "ruínas", "escurecer", "formiga", "fado", "menos" e em outras tantas.

João Alexandre Barbosa, ao tratar dessa negatividade na poesia contemporânea, em artigo sobre Carlos Drummond de Andrade, atribui-a a um redimensionamento dos valores herdados da tradição:

> A poesia já não é, portanto, arte *da* linguagem: o seu módulo passa a ser *anti* por excelência. Negando-se, para afirmar o espaço que ficou por preencher. O espaço tolhido pelos escolhos de uma tradição que se tenta recusar, mas que se infiltram traiçoeiramente pelas frestas da própria linguagem. (BARBOSA, 1974, p. 108-9).

O poeta pantaneiro leva ao máximo a função de, na sua poesia, promover “o arejamento das palavras para que elas não morram a morte por fórmulas ou por lugares – comuns” (BARROS, 1996, p. 310). Para tal, ele faz referência, em **Retrato do artista quando coisa**, a uma *Ilha Lingüística*, "onde poderia germinar um idioleto" (BARROS, 2002, p. 29). Esse "lugar isolado", como o poeta afirma, é o espaço da poesia, é o universo próprio e muito singular que ele cria para "entrar em estado de palavra" e "enxergar as coisas sem feitio" (BARROS, 2002, p. 35), as coisas do chão.

E Manoel de Barros insere Guimarães Rosa em sua Ilha: "Levei o Rosa na beira dos pássaros que fica no meio da Ilha Lingüística" (BARROS, 2002, p. 33). E por meio de um diálogo imaginário, o poeta mostra que ele e o escritor mineiro falam o mesmo idioleto: "Rosa gostava muito de frases em que entrassem pássaros. / E fez uma na hora: A tarde está no olho das garças. (...) A tarde verde no olho das garças não existia, mas era fonte do ser./ Era poesia." (BARROS, 2002, p.33).

Nesse empreendimento de reinvenção da linguagem, Rosa é, sem dúvida, o escritor de quem mais Manoel de Barros se aproxima. E o pantaneiro chama a atenção, ainda, para o fato de Rosa provocar erosões morfológicas e semânticas nas palavras, de aparar-lhes as margens, de ficar, como ele, em "estado de palavra", de gostar do "corpo fônico" delas. Mais que isso: ao rememorar, em entrevista, uma conversa com o escritor mineiro, convida-o sorrateiramente: “Temos que enlouquecer o verbo, adoecê-lo de nós, a ponto que esse verbo possa transfigurar a natureza.

Humanizá-la" (BARROS, 1996, p. 34). E é isso o que se vê: um verbo enlouquecido, transfigurando a natureza a ponto de humanizá-la e alimentando uma semente genética que deságua sempre "nessa esquisita coisa de ter orgasmo com as palavras" (BARROS, 1996, p. 331).

O gozo de re-criar o universo

Um aspecto da poesia barreana que demonstra uma evidente evolução das outras obras para **Retrato do artista quando coisa** (2002) é um aguçamento da consciência criadora e do poder inventivo que a palavra dá ao poeta. Não por acaso é o título da obra, por exemplo. Manoel de Barros afirma todo o tempo, na referida obra, o "instinto lingüístico" e nega os "fazimentos cerebrais" ("Não é por fazimentos cerebrais que se chega ao milagre estético senão que por instinto lingüístico", 2002, p.81), nega o conhecimento de livros ("Sabedoria pode ser que seja ser mais estudado em gente que em livros", p. 81), mas, é por meio do fazimento cerebral e do conhecimento de livros que busca no título de uma obra de James Joyce - **Retrato do artista quando jovem** - a inspiração, subvertida é claro, para o título da sua. Em outra passagem de **Retrato do artista quando coisa**, o poeta afirma que

> Na língua dos pássaros uma expressão tinge a seguinte.
> Se é vermelha tinge a outra de vermelho.
> Se é alva tinge a outra dos lírios da manhã.
> É língua muito transitiva a dos pássaros
> Não carece de conjunções nem de abotoaduras
> E por não ser contaminada de contradições
> A linguagem dos pássaros só produz gorgeios.
>
> (BARROS, 2002, p. 67)

Há, nessa passagem, uma evidente consciência, contraditoriamente sutil e mordaz, de que a língua convencional, (na qual, inclusive, o poeta escreve), ao contrário da língua dos pássaros, não é transitiva; carece de conjunções e de "abotoaduras"; é contaminada de contradições e não se comunica por encantamentos. Ainda nessa perspectiva da consciência crítica, Manoel de Barros, lúcido do poder ilimitado que a construção poética lhe dá e, aproveitando-se das coisas que o universo pantaneiro lhe oferece como matéria de poesia - preferencialmente as mais rasteiras -, experimenta o poder divino da criação. É o que afirma nesse poema:

> Uso um deformante para a voz
> Sou capaz de inventar uma tarde a partir de uma garça.
> Sou capaz de inventar um lagarto a partir de uma pedra.
> (...)
> Experimento o gozo de criar.
> Experimento o gozo de Deus.
> Faço vaginação com palavras até meu retrato aparecer.

(BARROS, 2002, p. 21)

Ao equiparar-se ao papel do Criador original, o poeta parece demolir, por meio da linguagem, esse mundo moderno, fragmentado e artificial, e re-criar um outro em que todos os seres - humanos, vegetais, animais - irmanam-se, integram-se e convivem, harmonicamente, poeticamente. Nesse ponto, a poesia de Manoel de Barros nega aparentemente a ideia de que a poesia contemporânea não têm sentido se não estiver posta em relação com o mundo das imagens da mídia ou com a linguagem desse mesmo mundo. O poeta, na verdade, dá sentido à sua poesia, ao colocá-la em relação diametralmente oposta com o mundo da mídia e, vai mais além, cria um mundo outro, totalmente diverso do convencional. Para tal, torna-se o próprio objeto da poesia. É por isso que se faz presente nela sempre como figura central, pois, afinal, ele é o *legislador* desse novo universo. A ele é dado, como na ideia platônica, o poder de nomear as coisas:

Retrato do artista quando coisa: borboletas
Já trocam árvores por mim.
(...)Sou livre para o desfrute das aves
Dou meiguice aos urubus
Sapos desejam ser-me.
Quero cristianizar as águas
Já enxergo o cheiro de sol.

(BARROS, 2002, p.11)

Ao delinear o retrato do artista quando, ou como, coisa e legislar também sobre si nesse mundo reinventado, Manoel de Barros não o faz tomando o sentido clássico de reificação do homem, mas no sentido de que o artista amplia-se de ser humano para coisa ("A rã me corrompeu para pedra. Retirou meus limites de ser humano e me ampliou para coisa", p. 13); equipara-se aos outros seres e passa a ser parte integrante da poesia, qual os pássaros, as pedras, os lírios, o cisco, as rãs, as latas, as lesmas, os caracóis.

E esse mundo, re-criado por meio do discurso poético, aproxima-se do mundo edênico, em que o homem adâmico é resgatado, por meio de sua integração com a natureza, de seu primitivismo e de sua insignificância.

Havia no lugar um escorrer azul de água sobre as pedras do córrego.
(Um escorrimento lírico.)
Andava por lá um homem que fora desde criança comprometido para lata.
Andava entre rãs e borboletas.
Me impressionou a preferência das andorinhas por ele.
Era um sujeito esmolambado à feição de ser apenas uma coisa.
Era um sujeito esmolambado à feição de ser apenas um trapo.

(BARROS, 2002, p. 37).

Em Manoel de Barros, a poesia é o canal para se chegar à época primitiva da criação. E somente os seres mais desprovidos de uma ótica filistina são capazes desse retorno. É o caso da criança (já foi mencionado aqui o aspecto da poesia barreana que se volta para o "criançamento" das palavras), do andarilho, de personagens como Bernardo (figura recorrente nas obras de Barros), Pote Cru, Passo-Triste, o sujeito esmolambado à feição de trapo - estes três últimos, figuras que aparecem em **Retrato do artista quando coisa**. A ideia de retorno pela linguagem é expressa ainda no fato de o poeta querer o "antesmente verbal: a despalavra mesmo", isto é, um lugar que seja início, começo, ainda que esse lugar seja o espaço da poesia: "Agora só espero a despalavra: a palavra nascida para o canto — desde os pássaros./ A palavra sem pronúncia, ágrafa." (BARROS, 2002, p. 53). E é a partir da despalavra, das "ignorãças", do insignificante, do rasteiro, das "coisas pertencidas de abandono", dos seres ínfimos que o poeta experimenta o gozo de Deus, o gozo de criar e, mais que isso, de recriar e de "transfazer o mundo".

Há que se considerar, fundamentalmente, que o estilo singular e inconfundível do poeta do Pantanal revela uma poesia que se pauta por uma quase autossuficiência. Ela traz em si um caráter autoexplicativo. Afinal, ler Manoel de Barros por Manoel de Barros talvez seja a forma mais sensata de não corromper o silêncio gritante dessa poesia sem margens com as palavras. Não se pode desconsiderar, no entanto, o senso histórico desse poeta que cria uma poesia que “busca a intersecção dos tempos, o ponto de convergência” (PAZ, 1993, p.57) com o projeto poético da tradição moderna e modernista.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ANDRADE, Carlos Drummond. **Poesia e prosa**. Rio de Janeiro: Nova Aguilar,1992.

BARBOSA, João Alexandre. **As ilusões da modernidade**. São Paulo: Perspectiva, 1986.

_____. **A metáfora crítica**. São Paulo: Perspectiva, 1974.

BARROS, Manoel de. **Concerto a céu aberto para solos de ave**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1991.

_____. **Gramática expositiva do chão**. Poesia quase toda. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1996.

_____. **O livro das ignorãças**. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1994.

_____. **Livro sobre nada**. Rio de Janeiro: Record, 1997.

_____. **Entrevista**. CULT – Revista Brasileira de Literatura, outubro/98.

_____. **Retrato do artista quando coisa**. Rio de Janeiro: Record, 2002.

BENJAMIN, Walter. **A modernidade e os modernos**. Rio de Janeiro: Tempo brasileiro, 1975.

ELIOT, T. S. A tradição e o talento individual. In: NOSTRAND, Albert d. Van. **Antologia de crítica literária** (org,). (tradução de Márcio Cotrim). Rio de Janeiro: Lidador, 1968.

HOUGH. Graham. A lírica modernista. In: BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. **Modernismo: guia geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

MARINHO, Marcelo e colaboradores. **Manoel de Barros***: o brejo e o solfejo*. Brasília: Ministério da integração nacional: Universidade Dom Bosco, 2002.

PAZ, Octavio. **A outra voz**. São Paulo: Siciliano, 1993.

SHEPPARD, Richard. A crise da linguagem. In: BRADBURY, Malcolm e McFARLANE, James. **Modernismo: guia geral**. São Paulo: Companhia das Letras, 1989.

OLHARES SOBRE AS TINTAS DA POESIA:
UMA LEITURA DA ESCRITA ENSAÍSTICA DE ALBANO MARTINS.

Jorge Valentim
Doutor - UFSCar

Este texto é para os amigos Albano Martins e Kay que, com suas letras e tintas, me ensinaram a amar a cidade do Porto e ouvir as vozes das musas do Douro.

> Todo o acto de criação pressupõe a constituição ou autoconstrução do eu, como, aliás, a sua relação com os outros. Esta relação com os outros pressupõe, por sua vez, a participação numa certa ordem de valores morais, um plano de controlo e de resolução cultural da vida instintiva. É, sem dúvida, a afectividade que está na origem da realização humana como na da criação artística ou literária.
> ANTÓNIO RAMOS ROSA. **A parede azul**.

RESUMO:

Este artigo tem como objetivo ler os ensaios produzidos sobre a poesia portuguesa pelo poeta Albano Martins, participante da geração de *Árvore* e uma das vozes mais produtivas do cenário português contemporâneo. Baseados na concepção de "afetividade poética", de António Ramos Rosa, a nossa leitura procura privilegiar as afinidades estabelecidas por vínculos que vão desde a familiaridade de correntes estéticas à transposição de tais idéias no universo da escrita ensaística. A partir de **A letra e as tintas**, de Albano Martins, procuraremos verificar a expansão do seu pensamento poético e a convivência na expressão de sua crítica sobre as correntes poéticas e os autores analisados.

PALAVRAS-CHAVE: Poesia portuguesa contemporânea – Ensaio – Crítica.

ABSTRACT: This article aims to read the essays about the contemporary Portuguese poetry, written by Albano Martins, member of *Arvore* generation and one of the most productive voices in the contemporary Portuguese scenario. Based on the conception of "poetic emotion", by António Ramos Rosa, our reading privileges the established affinities by some bonds since the familiarity of aesthetics currents to the transposition of these ideas in the essay written universe. From **A letra e as tintas**, by Albano Martins, we try to check the expansion of his poetic thoughts and the intimacy in the expression of his criticism about the poetic currents and the analyzed authors.

KEY WORDS: Contemporary Portuguese Poetry – Essay – Criticism.

Iniciar o meu artigo, cujo eixo central está direcionado sobre alguns textos críticos de poesia assinados por Albano Martins, com a voz epigráfica de António Ramos Rosa, é proposital. Num dos seus estudos sobre literatura e artes plásticas, este afirma que o ato de criação, apesar de impulsionado por uma pessoalidade e individualidade intransferíveis, não pode desconsiderar a relação existente entre o sujeito criador e seus contemporâneos, bem como seus antecessores. Para o poeta-ensaísta, como o trecho inicial explicita, tal relação entre o produtor de um discurso criador e crítico e o seu objeto de observação e/ou investigação ultrapassa a cadeia de valores objetivos e redutores e recai na esfera subjetiva da afetividade, aliás, energia que, segundo ele (ROSA, 1991, p. 28), "está na origem da realização humana como na da criação artística ou literária."

Seguindo os passos de seu companheiro da revista *Árvore*, Albano Martins em uma de suas mais recentes publicações, parece também estabelecer certos vínculos de uma afetividade poética, fincada numa sintonia e numa cumplicidade estéticas do pensamento do sujeito crítico com os objetos observados e analisados. Para além do seu já conhecido exercício criador como poeta, Albano Martins revela-se com **A letra e as tintas** também um ávido e competente leitor de poesia, construindo a sua linha de pensamento crítico sem descartar a veia poética[1]. Ouso, portanto, adiantar que a mesma mão que escreve **Palinódias, palimpsestos** (2006) é a mesma que escreve **A letra e as tintas**, obra que reúne ensaios escritos num período de mais de 20 anos (de 1980 a 2003), concentrando parte de suas idéias e análises no campo da crítica literária e revelando a potencialidade de sua veia ensaística.

A investida de poetas sobre os mares do ensaísmo não se trata, aliás, de uma aventura desconhecida. A própria literatura portuguesa é pródiga de poetas que exerceram de maneira eficaz o olhar crítico pelas linhas do ensaio. Basta lembrar, por exemplo, no pórtico do século XX, as figuras tutelares de Fernando Pessoa, José Régio e Adolfo Casais Monteiro, e toda uma linha exemplar de seguidores que reúne nomes como os de Jorge de Sena, David Mourão-Ferreira, Gastão Cruz, Fernando Guimarães, Luis Miguel Nava, Fiama Haesse Paes Brandão, Vasco Graça Moura, Helder Macedo, Joaquim Manuel Magalhães e António Ramos Rosa. Para além dos que se dividiram entre as margens da poesia e do ensaio, poderíamos também sublinhar aqueles que, mesmo não tendo enveredado pelos caminhos da criação poética, com ela mantiveram diálogos produtivos e marcantes dentro do cenário da crítica portuguesa, dentre estes casos destacam-se

[1] Ao propor uma leitura do ensaio, enquanto escrita crítica aglutinada à veia poética, recorro às propostas de Clifford Geertz (2007, p. 33), que sinaliza para uma "indistinção dos gêneros" nos dias atuais, a ponto mesmo de detectar um procedimento comum no momento de definição de categorias textuais. Para o antropólogo, a interpenetração destas tem sido uma prática tão recorrente que, "quando se trata de categorizar textos, as propriedades que os conectam uns aos outros, ou que os colocam, pelo menos ontologicamente falando, no mesmo nível, começam a ser mais importantes que aquelas que os dividem" (GEERTZ, 2007, p. 35). O intuito aqui não é o de discutir a categorização do gênero ensaístico desenvolvido por Albano Martins, mas fato é que, na literatura portuguesa contemporânea, este tipo textual, unido a uma perspectiva lírica, tem encontrado em determinados escritores uma morada produtiva e bem sucedida. Neste sentido, consulte-se **O trabalho da prosa**, de Rosa Maria Goulart (1997).

Óscar Lopes, Jacinto do Pradro Coelho, Eduardo Prado Coelho, Eduardo Lourenço e, mais recentemente, Maria João Reynaud e Rosa Maria Martelo, apenas para citar alguns.

Desta forma, a exemplo de outros poetas da modernidade portuguesa, Albano Martins bem pode ser inserido naquela primeira categoria, onde presenciamos toda uma linhagem de poetas-ensaístas, leitores e pensadores de poesia, movidos por uma escrita ensaística, muitas vezes salutarmente contaminada pelo jorro lírico.

Ao se debruçar sobre o exercício criador da crítica de poesia, Albano Martins tem se divido entre esta e também a de pintores, cujas obras tem resultado em trabalhos conjuntos instigantes e de sensível elaboração, apontando, portanto, para um diálogo interdisciplinar e intertextual entre os discursos poético e plástico[2]. Neste sentido, é bom lembrar que **A letra e as tintas** (2006) reúne, em publicação, textos de crítica literária e artística, indicando assim o olhar analítico de seu autor não apenas para as nuances do ofício poético, mas também para as tintas do universo plástico. Aliás, gesto também praticado por outros poetas contemporâneos seus, tais como António Ramos Rosa e David Mourão-Ferreira.[3]

A obra de 2006 insere-se ainda numa seqüência, iniciada com **Circunlóquios** (2000), seguida por **O Porto de Raul Brandão** (2000), **Circunlóquios II** (2008) e **Realismo e modernidade na poesia de Cesário Verde** (2008)[4]. De caráter sensivelmente diferente de **A letra e as tintas**, os textos dos dois títulos homônimos (de 2000 e 2008) aparecem, na sua maioria, com a marca da pessoalidade explícita, mais até do que, propriamente, com uma vertente analítica, por conta da presença de cartas, mensagens póstumas e registros testemunhais do autor (MARTINS, 2000a, p. 7) com os poetas e pintores eleitos para entretecer os seus "movimentos da fala em várias direcções", sob o signo do "tom directo, coloquial, que genericamente os caracteriza e mantêm", conforme nos alerta o autor em nota inicial de advertência, em **Circunlóquios**.

Já **O Porto de Raul Brandão** constitui uma extensa e densa representação do espaço citadino, eleito pelo autor de **Húmus** como centro de criação dos seus textos ficcionais e experimentais. Nome cimeiro da literatura portuguesa no início do século XX, Raul Brandão tem sido celebrado pela crítica atual como um dos germinadores e consolidadores da modernidade literária (MOURÃO-FERREIRA, 1992). Neste ensaio, feito em forma de roteiro espacial pela cidade brandoniana, adotada também por Albano Martins, o discurso de sua prosa poética vem

[2] É notável, dentro da trajetória literária de Albano Martins, as obras produzidas em conjunto com pintores consagrados e reconhecidos das Belas Artes portuguesas. Neste sentido, podemos citar **Paralelo ao vento** (1979, com um desenho de Avelino Rocha); **Inconcretos domínios** (1980, com telas de Avelino Rocha, Julio, Luis Demée, Raul de Carvalho e Júlio Resende); **A voz do chorinho ou os apelos da memória** (1987, com ilustrações de Julio Rezende); **Vertical o desejo** (1988, com desenhos de José Rodrigues); **A voz do olhar** (1998, com obras de artistas vários, não apenas os portugueses, incluindo pinturas, esculturas e desenhos); **O Porto de Raul Brandão** (2000, com fotos de Helder Pacheco e do Arquivo Histórico Municipal do Porto); **À memória de um anjo** (2007, com desenhos de Jorge Pinheiro); **Assim a cal, assim o musgo** (2008, com quadros de Manuel Malheiro).

[3] Consultar, respectivamente, as obras **A parede azul** (1991) e **Os ócios do ofício** (1989).

[4] As datas se referem à publicação das primeiras edições.

corroborada por uma substanciação visual, através das fotos de Helder Pacheco e do Arquivo Histórico Municipal do Porto. Aqui também é possível perceber o olhar pesquisador e sensível do poeta que se debruça sobre as imagens em preto e branco e com elas estabelece um pacto de ligação, posto que das cenas fotográficas para as linhas líricas de suas representações, a distância vai gradual e salutarmente sendo dissolvida. Tanto que, em meio às fotos das Ponte de D. Maria e Luiz I, do Lordelo do Ouro e do Palácio de Cristal, surge-nos o seguinte cenário das mãos do poeta-prosador:

> O rio cobre-se, às vezes, da poeira do roxo, há na água "um faiscar de prata às chapadas onde arde lume dourado". As ruas, essas, sobretudo à noite e a altas horas, além de "denegridas", são "ermas", "sinistras", "cheias de sombras a esvoaçar na humidade e no negrume". Destes "negrumes sobre negrumes", ergue-se uma "cidade estranha e desmedida, sórdida e esplêndida". Uma cidade de "casas cancerosas e ruas como bocas podres, mas que, se não é a mais bela, é a mais pitoresca que conheço no mundo". Uma cidade concebida – feita, organizada, ordenada –, afinal, à medida do homem "orgulhoso e rude" que nela habita e nela trabalha. É quanto basta para fazer do Porto "uma cidade de sonho". E, sem este, não há a utopia. E utopia rima com poesia, que é a outra face – porventura a mais esplendorosa e sedutora – do real. (MARTINS, 2000b, p. 42).

Fica nítido, portanto, o diálogo intertextual tecido por Albano Martins com a prosa fluida e poética de Raul Brandão, deixando em evidência também aquele mesmo efeito de "afectividade", sublinhado por António Ramos Rosa (1997), como bem destaca Maria João Reynaud: "É o afecto por esta cidade austera – um afecto não isento de conflito, mas nem por isso menos sólido – que constitui o móbil deste livro. Nele se cruzam dois olhares sobre o Porto, distanciados no tempo, mas em nítida cumplicidade: o do prosador-poeta Raul Brandão e o do poeta-prosador Albano Martins" (REYNAUD, 2004, p. 117).

Afetividade e cumplicidade tornam-se, portanto, palavras-chave para um entendimento da escrita ensaística de Albano Martins. Talvez porque os seus poetas eleitos sejam exatamente aqueles com os quais o autor de A letra e as tintas tenha desenvolvido uma intensa ligação, não apenas de amizade, mas, sobretudo, de afinidade estética e de procedimentos criadores do verso.

Ao lado de Raul Brandão, outro escritor que merece uma atenção especial em termos de produção ensaística é Cesário Verde, poeta do fim-de-século XIX português, contemplador e pintor das cenas lisboetas das décadas de 1870 e 1880. Sobre o autor de "O sentimento dum ocidental", Albano Martins profere uma conferência, em 2008, que se transformaria no seu ensaio **Realismo e modernidade na poesia de Cesário Verde**. Claro que falar sobre um poeta diversas vezes revisitado, por mão críticas competentes, como Joel Serrão, David Mourão-Ferreira, Jacinto do Prado Coelho e Helder Macedo, por exemplo, não seria uma tarefa fácil, o próprio poeta tem consciência da complexidade de sua tarefa e expõe tal informação no início de seu texto:

> Difícil é, de poeta de um só livro, dizer algo de novo, algo que não esteja dito já. De Cesário julgo terem Joel Serrão e David Mourão-Ferreira esgotado, há muito, os ângulos de visão ou abordagem duma obra que, apesar de tudo, continua a impressionar vivamente o leitor hodierno e a influenciar de algum modo a moderna poesia portuguesa. (MARTINS, 2008b, p. 11-12).

Logo, no lugar de optar por uma tautologia, Albano Martins, neste pequeno ensaio, vai revisitar também a fortuna crítica portuguesa sobre Cesário Verde, além das idéias desenvolvidas no contexto finissecular pelos seus contemporâneos, como Ramalho Ortigão e Eça de Queiroz, estabelecendo entre eles um movimento de aproximação e afastamento:

> É, seguidamente, uma poesia atenta, como queria Eça de Queirós, às transformações da sociedade sua contemporânea, que recebe as emanações do "gás" o "o pó do macadame" e se deixa contaminar pelos rumores do "mundo industrial, febril, positivo, prático, experimental", como também queria o autor de Os Maias. (...) Uma poesia, já se vê, anti-romântica e anti-subjectiva, onde a expressão dos sentimentos cede lugar à expressão da realidade exterior, dela captando com subtileza e afinco, os movimentos e as fulgurações mais coloridas e vivazes. Uma poesia, enfim, situada nos antípodas daquela outra que fez as inglórias glórias de Castilhos e quejandos, sentimental e esteticamente medíocre, esvaída de originalidade e de autenticidade, passadista, deliqüescente e doentia, dum ultra-romantismo acanhado, serôdio e piegas. (MARTINS, 2008b, p. 13-14).

Ora, se a prática do verso, habilita o poeta-ensaísta a expor seu ponto de vista de maneira clara e direto, não menos a sua sensibilidade no diálogo com as artes plásticas o afasta das cenas pitorescas descritas por Cesário Verde. Neste sentido, não poderia ser outro poema privilegiado na sua leitura, se não aquele em que o poeta finissecular mais operacionaliza um exercício plástico. É em "Num bairro moderno", onde Albano Martins sublinha a "tendência para o policromatismo das tintas" (MARTINS, 2008b, p. 21) como um instrumento de criação dos versos cesarianos. Sobre o mesmo poema, para além desta modernidade singular na poesia portuguesa, destaca o autor:

> Como sucessão de fragmentos ou pequenas unidades se nos apresentam, em geral, os poemas de Cesário, constituídos por estilhaços das explosões do real, que se vão aglutinando, como se de colagens tratasse conforme as exigências ou as preferências do poeta. Deambulando pela cidade (às vezes pelo campo, a que sempre estará preso, como certeiramente observa Alberto Caeiro), o poeta aí vai, de máquina fotográfica em punho e sentidos despertos, sob a luz do sol – "o intenso colorista", como lhe chama –, fixando os segmentos do real circundante. Fotógrafo, sim, também Cesário. Não fotógrafo do acaso, imparcial, antes seleccionando as imagens recebidas, captando as que mais vivamente impressionam a sua retina e a sua sensibilidade. Não fotógrafo interessado no amplo vaivém ou no marulho das grandes vagas, mas delas retirando pequenos salpicos ou "flashs", breves apontamentos que ajudam, afinal, à construção de vastos painéis como aquele que de Lisboa ao entardecer nos dá "O sentimento dum ocidental". (MARTINS, 2008b, p. 22-23).

Por estes dois ensaios, percebe-se a postura de Albano Martins como alguém que, diante do objeto analisado, constrói uma perspectiva para além da composição de um relato impressionista e

vagamente subjetivo. Seu olhar cinde sobre o autor e a obra, sem desconsiderar os contextos histórico, cultural e literário, destacando sobretudo outras imagens paralelas e contemporâneas aos temas eleitos para sua leitura.

Ainda que, nos pequenos textos que compõem os outros dois volumes de ensaios e relatos testemunhais, intitulados de **Circunlóquios**, a perspectiva adotada pelo seu autor não seja a de um "analista apetrechado com os instrumentos da crítica, mas tão-só a de alguém que tem com a poesia e com os poeta um longo, antigo e vicioso convívio" (MARTINS, 2008b, p. 12), conforme assinala no seu texto sobre a poesia de Cesário Verde, é interessante destacar a forma como Albano Martins trabalha a matéria poética e, como homem do verso, desenvolve a sua linha de leitura dos seus poetas eleitos.

Se, como sublinha o autor de **A letra e as tintas**, nos seus textos críticos não aparece um elenco teórico-metodológico tão caro aos discursos acadêmicos, ainda assim é preciso considerar a aderência de uma tentativa de tratar a matéria poética a partir de um olhar criador da própria poesia, mesmo que o resultado final careça de determinados elementos analíticos. De certo modo, aquilo que, por um lado, poderia ser visto como algo negativo e redutor num texto ensaístico, por outro, evidencia uma postura crítica, no mínimo, interessante, instigante e digna de observação. Afinal, como nos alerta Eduardo Prado Coelho, "de literatura apenas se pode falar de um modo literário" (COELHO, 1984, p. 59). Neste sentido, parece-me que ao poeta é dada a possibilidade de recriar, agora analiticamente, pelas linhas de um ensaísmo que não exclui aquela atitude lírica, de que nos fala David Mourão-Ferreira, qual seja, um gesto de isolamento de "cada instante, carregando-o dum potencial *x* de emoção e tentando eternizá-lo" (MOURÃO-FERREIRA, 1992, p. 19).

Por este viés, não será possível perceber nestes pequenos textos, que ensaiam um ensaio, uma atitude mesmo de cristalização de espanto diante da poesia? Não serão eles os elementos constituintes de uma visão multifacetada do próprio exercício crítico sobre e da poesia? Se assim o considerarmos, Albano Martins elege o seu elenco, passeando pelos universos poéticos de língua portuguesa, a partir das obras de José Régio, Saul Dias, Alberto de Serpa, Raul de Carvalho, Miguel Torga, Luísa Dacosta e Cecília Meireles, bem como pelos de língua espanhola, a partir da leitura de Juan Ramón Jiménez e Rosalía de Castro, para, com eles, construir aquela fina teia de "energias afectivas" (ROSA, 1991, p. 28), retomando a feliz expressão de António Ramos Rosa.

Dentre tais "energias afectivas", duas se destacam em **A letra e as tintas** não apenas por recuperarem as figuras de dois grandes poetas (José Régio e Saul Dias), mas também por estabelecerem um vínculo entre uma certa "tradição" poética (ainda dentro do *corpus* de uma modernidade novecentista), de quem as gerações posteriores se tornaram herdeiras, e uma atualidade temporal convidativa dos olhares contemporâneos.

Num interessante ensaio, originalmente publicado na revista **Colóquio/Letras**, em 1990, Albano Martins revisita a obra de José Régio, resgatando a 1ª. Edição de **Poemas de Deus e do Diabo**, bem como a sua recepção crítica. Nele, vai o seu autor buscar como fontes de referência a edição de 1969, registros em periódicos e jornais da época, tais como **A Bibliográfica** (Póvoa de Varzim, 1926), a revista **Ilustração** (1926), o quinzenário **A voz da mocidade** (1926), o suplemento semanal **A Batalha** (1926), a revista **A Águia** (1926), o jornal **Gente Nova** (1927), **A voz do crente** (1927-1932), a revista **Juventude** (1939) e a **Gazeta de Coimbra** (1977). Ou seja, mune-se o autor de todo um aparato documental que fornece as bases para tecer sua análise da recepção crítica da obra regiana.

Para além de todo um levantamento de investigadores do pensamento poético das décadas de 1920 e 1930, pontuando aqueles que recebiam os **Poemas de Deus e do Diabo** ora como uma obra marcada pelo estranho e pela bizarrice, ora como uma obra de renovadas linhas dentro das tendências febris das vanguardas, ele próprio coloca-se diante destas linhagens críticas e não exclui a sua posição como leitor e, também, como profundo conhecedor do ofício do verso. A sua perspectiva analítica destoa completamente, por exemplo, daqueles que defendiam, já nos idos anos de 1926, um purismo excessivo baseado em modelos tradicionais e em "meios superiores", valendo-se, aqui, da expressão utilizada por José Meira Veloso, crítico daquela época e incisivo defensor desta idéia. Sobre esta perspectiva crítica, posiciona-se o poeta-ensaísta em defesa da liberdade de criação, do verso despojado de peias irredutíveis na sua força regradora:

> Como se o verso tivesse de quedar-se *ad aeternum* enredado nos esquemas versificatórios e nos ritmos tradicionais, fossem eles a *redondilha* o *dolce stil nuovo* (este, ainda assim, importado) e nenhum lugar houvesse para a imaginação, a inovação e a liberdade criadora, quer esta se situe ao nível das "formas", dos ritmos ou dos próprios "conteúdos". Como se, definitivamente, não tivesse havido Fernando Pessoa, Mário de Sá-Carneiro, Almada Negreiros..." (MARTINS, 2006, p. 16)

Se, por um lado, tal posicionamento evidencia um fino rigor no tratamento de certas linhas analíticas, por outro, também sublinha uma recolha metodológica cujos protocolos de leitura não descartam uma crítica humanística, fundamentada nos próprios rigores da arte, qual seja, a relevância da coexistência entre o fazer artístico e poético e o "revelar a verdadeira face" do homem por detrás da máscara do poeta. Desta forma, pondera Albano Martins sobre as considerações de Vitorino Nemésio, ao comparar José Régio com Branquinho da Fonseca, colocando este num patamar hierárquico visivelmente superior ao daquele, ao que retruca o poeta-ensaísta: "Não nos iludamos: não há outros limites para a criação artística senão os que a própria arte impõe. (...) Esse o pecado mortal de Régio: 'cavar e escavar no mundo interior', trazer a público, exibir na praça o seu drama pessoal" (MARTINS, 2006, p. 26).

Fica claro, portanto, que a posição de Albano Martins é a de um leitor que se debruça sobre a crítica de poesia e sobre as duas (a crítica e a poesia) tece o seu discurso sobre as tintas e as cores da poesia e dos poetas, reconhecendo nos dois, a partir de uma pesquisa alicerçada, os seus pontos de interesse, de consonância e, quando houver, também de dissonância.

Mas, se o ensaio sobre Régio expõe a veia corrente, fluida do pensamento albaniano, num texto compacto e de densas investidas de pesquisa crítica, em outro, sobre a poesia de Saul Dias, poeta presencista a quem dedica uma tríplice crítica, Albano Martins acaba por traçar um caminho outro do seu ensaísmo, voltado agora para a expressão admirada e arrebatada pelo autor de **Essência**. Ainda assim, as expressões exacerbadas não caem num reducionismo da visão crítica, ao contrário, indicam, nas linhas de sua prosa ensaística, a prática poética daquela mesma "vertente minimalista" (PADRÃO, 2009, p. 11), de que nos fala Maria Helena Padrão, posto que são três breves textos que se complementam, no sentido de dar uma unidade ao olhar sobre a poesia sauliana.

Neles, o olhar do crítico parece mesmo aglutinar-se ao olhar do poeta lido, principalmente, quando, a propósito da construção formal do poema de Saul Dias, o autor deixa escapar não gratuitamente: "Em arte, a máxima simplicidade é geralmente produto do máximo esforço. Sabia-o o nosso poeta, que só entregava, limpo, o poema ao papel, depois de o ter trabalhado em minúsculas parcelas" (MARTINS, 2006, p. 33).

Por este viés, percebe-se uma intencional sintonia do autor dos ensaios com o poeta de **Essência**. Também ele (Albano Martins), cultor do verbo poético, da palavra germinadora da criação subjetiva, da poesia concisa e tensa, paradoxal e saudavelmente apolínea e dionisíaca, tece com as suas tintas um parecer crítico-poético sobre a letra lírica de Saul Dias, ou será o contrário? Através de suas letras, também não intentaria ensaiar um olhar reflexivo sobre as tintas do poeta-pintor estudado, Júlio? Independente do caminho optado, o certo é que, em Albano Martins, a pele da poesia não se distancia da epiderme do ensaísmo. Juntas, constroem um dos pareceres mais justos, significativos e singulares sobre uma das vozes maiores da poesia portuguesa do século XX, produzido por uma das mais privilegiadas mãos e mentalidades da intelectualidade portuguesa contemporânea. Assim, sobre Saul Dias, Albano Martins declara:

> Da sua obra, isto é, do seu espírito – porque só o corpo repousa ali, no cemitério, em jazigo de família –, fica a memória viva e persistente de alguém que por aí andou prodigamente, qual semeador abastado, espelhando beleza, ora em delicadíssimas pinceladas, ora em poemas ao mesmo tempo cândidos e graves, duma pureza e transparência raras. Tão raras como a água das nascentes, lá onde ela se escoa, filtrada, através das veias da terra. (MARTINS, 2006, p. 35).

Retomando a afirmação acima, ousamos mesmo afirmar que, a respeito do poeta e do ensaísta Albano Martins, podemos declarar, como ele próprio o fez a respeito de Saul Dias: “Poeta e artista – duas faces, mas um só rosto” (MARTINS, 2006, p. 35). É este, sem dúvida, também Albano Martins. E, a exemplo do que Jorge Luis Borges certa vez expressou em “Kafka e seus precursores”, parece-nos que, ao longo dos ensaios de **A Letra e as Tintas**, Albano Martins constrói uma espécie de constelação de seus poetas precursores, onde, entre eles, é possível vislumbrar não só aquela sintonia afetiva, mas também uma “afinidade mental” criadora de “celebrações retóricas” (BORGES, 2002, p. 164) e poéticas.

Não só pelo seu ofício de poeta, mas também pelo seu trabalho como ensaísta, o olhar crítico albaniano proporciona ao seu leitor, retomando as propostas de Borges, aquela salutar possibilidade de modificar não só a “nossa concepção de passado, como a do futuro” (BORGES, 2002, p. 166), e (por que não?) a do próprio presente em que estamos inseridos. Desta forma, com textos minimalistas, como minimalista também é a sua poesia, Albano Martins parece apostar naquela “atitude de ensaio” (MOURÃO-FERREIRA, 1992, p. 20), de que nos fala David Mourão-Ferreira, posto que seu olhar bem pode ser definido “por uma paragem dentro de uma linha: um ponto onde se pára e de onde se esboça um movimento de apreensão do passado, para ensinança do futuro” (MOURÃO-FERREIRA, 1992, p. 21).

Com **A Letra e as Tintas**, Albano Martins finca definitivamente a sua presença como um dos intelectuais mais respeitados da contemporaneidade portuguesa, tornando-se um nome de referência obrigatória para os estudos de crítica literária e poética. É, portanto, poeta não só do verso, da criação lírica, mas também agora da prosa e da crítica ensaística.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

BORGES, Jorge Luís. **Otras inquisiciones**. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

COELHO, Eduardo Prado. Fragmentos de um diálogo sobre crítica. **Prelo,** Lisboa: Imprensa Nacional – Casa da Moeda, p. 57-60, 1984 (Número especial dedicado a Eduardo Lourenço).

GEERTZ, Clifford. **O saber local:** novos ensaios em antropologia interpretativa. Trad.: Vera Mello Joscelyne. Petrópolis: Vozes, 2007.

GOULART, Rosa Maria. **O trabalho da prosa**. Narrativa, ensaio, epistolografia. Braga: Angelus Novus, 1997.

MARTINS, Albano. **A letra e as tintas**. Vila Nova de Famalicão: Edições Quasi, 2006.

_____. **Circunlóquios**. Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2000a.

_____. **O Porto de Raul Brandão**. Porto: Campo das Letras, 2000b.

_____. **Circunlóquios II.** Porto: Edições Universidade Fernando Pessoa, 2008a.

_____. **Realismo e modernidade na poesia de Cesário Verde**. Porto: O progresso da Foz, 2008b.

MOURÃO-FERREIRA, David. **Os ócios do ofício**. Lisboa: Guimarães Editores, 1989.

_____. **Tópicos recuperados**. Sobre a crítica e outros ensaios. Lisboa: Caminho, 1992.

REYNAUD, Maria João. **Sentido Literal.** Ensaios de Literatura Portuguesa. Porto: Campo das Letras, 2004.

ROSA, António Ramos. **A Parede Azul**. Estudos sobre literatura e artes plásticas. Lisboa: Caminho, 1991.

ARTIGO 23

HAROLDO DE CAMPOS E A UTOPIA DA ESCRITURA ORIGINAL

Diana Junkes Martha Toneto*

RESUMO: O objetivo do presente artigo é discutir a existência de uma utopia de escritura original em Haroldo de Campos que parece se sobrepor à utopia de vanguarda concretista. A partir do estabelecimento de um paralelo entre a postura do *aedo* épico e a atitude de Haroldo diante da invenção e dos textos da tradição, discute-se, evocando referenciais da teoria literária e da psicanálise lacaniana, o modo pelo qual a poesia haroldiana revela uma administração ativa da herança da tradição, aceitando-se como *diferença* na constituição de sua própria identidade. Ao assumir uma origem rasurada e o declínio das condições históricas favoráveis à emergência da vanguarda, o projeto poético haroldiano, sem deixar de ser utópico, volta-se para a poesia da agoridade e isso, nos termos de Agamben, é contemporâneo, demasiado contemporâneo.
PALAVRAS-CHAVE: Haroldo de Campos, origem, influência, tradição, poesia, modernidade.

ABSTRACT: the aim of this article is to discuss the existence of an original writing utopia in Haroldo de Campos, which seems to be more important to his work than the concretist utopia. It is possible to understand the Haroldo's poetry project since the establishment of a parallel between the epic *aedo* and the haroldian attitudes concerning the invention and the tradition, taking them as difference in the constitution of Haroldo's identity. Once he assumes a impossibility to rescue the origin itself, the haroldian project turns to the "jetzeit" and that, secondly Agamben is very contemporaneous.
KEY WORDS: Haroldo de Campos, origin, influence, tradition, poetry, modernity.

1.Haroldo, o *aedo*

Jacyntho Lins Brandão, em um de seus vários e belos textos sobre a Epopéia Clássica, ensina que os poemas homéricos são uma cerzidura de vozes, enredadas pelo *poeta-aedo*, já a partir do momento em que ele evoca a Musa; e é sob esse aspecto que, acredito, as lições do helenista são de grande contribuição para pensar a escritura haroldiana, marcada pela sedução do épico e pela pulsão do novo. Para estabelecer essas relações, tentarei aproximar, nesta primeira parte deste artigo, com haroldiana liberdade, os poemas homéricos de Mallarmé, navegando por mares borgianos.

A Musa épica é um além da Memória, de quem é filha, ou seja, não é mera repetição desta. A Musa é magia da criação, entrelaçamento de duas instâncias, pois é filha de Zeus e de Mnemosyne, do poder e da memória, e possui características de ambos: tanto o domínio do passado, que herda de Mnemosyne, por isso inclusive, e não apenas por inspiração, eram evocadas pelos *aedos*; como também possui poder criativo, oriundo de Zeus. A articulação

* Doutora em Estudos Literários pela UNESP/ Araraquara. Docente da UNAERP – Universidade de Ribeirão Preto, onde lecionaTeoria da Literatura e Literatura Brasileira e coordena o Grupo de Pesquisa Teoria e Crítica do Texto Poético. Pesquisadora do Grupo AD- Interfaces (FFCLRP – USP/ Ribeirão Preto). Pesquisadora do Grupo CASA – Cadernos de Semiótica Aplicada (FCL UNESP/ Araraquara).
Endereço para correspondência: Rodovia SP- 328, Ribeirão Preto/ Bonfim Paulista, km 310. Vila Europa. Gênova, 11. Ribeirão Preto - São Paulo/ Brasil. CEP 14110-000/ dianarud@uol.com.br.

entre o passado e a potencialidade criativa manifestam-se, na Musa, quando esta engendra o canto do *aedo*, que é, em última instância, aquilo que realiza os fatos, já que antes de serem cantados eram algo apenas guardado na memória: as histórias narradas pelas vozes que o texto épico tece seriam sempre virtualidades se permanecessem memória; mas é porque a Musa, além de resgatar a memória, inspira o poder criativo do canto, que este último atualiza e realiza os feitos. Como diz Brandão: "É preciso inverter nossos hábitos de raciocínio para, em vez de ver nos feitos a origem e a substância do canto, instaurar este último como a razão de ser daqueles. Um feito sem canto é uma espécie de matéria amorfa [...]" (BRANDÃO, 1990, p.6).

Os feitos, portanto, permanecem no esquecimento até serem lembrados, resgatados pelo canto com força criativa. São um conjunto de possibilidades, de contingências (mallarmeanas) que existem como latências até que o *aedo*, lançador de dados, profira seu canto, lance a sua voz e estabeleça, então, o que pode ser, o que é. Antes do lançamento-canto, reina o acaso, a deriva se instala, ou seja, no momento anterior ao canto, à gesta da palavra épica, reina o inominável. Enquanto os dados estão suspensos, enquanto os feitos heróicos são memórias e ainda não foram realizados pela palavra do *aedo*, o sentido sempre pode ser outro, pode ser virtualidade. Todavia, ao ser proferido o cantar de determinado feito, é impossível que este seja outro a não ser aquilo que a palavra épica nomeia; ainda que tal nomeação encerre uma pluralidade de sentidos, essa diversidade é nomeação. Cada palavra cantada é, pois, resultado de um lance de dados[1].

O que peculiariza esse lançamento "épico", todavia, é o fato de que, como em Mallarmé, ele não abole o acaso, se entendermos aqui esse acaso como a parcela da memória perenizada pelo canto, mas sobre a qual o *aedo* não tem controle absoluto. Por mais que planeje o seu canto e imagine que controla a sua palavra, haverá sempre algo no cantar do *aedo* que lhe escapa, atos falhos incontroláveis que navegam pela cadeia significante; aquilo que Lacan chamaria de *lalangue* e que Haroldo traduziu por lalíngua (CAMPOS, 1989). Em outras palavras, ao partir de algo estabelecido pela memória e ao articular o já existente à novidade que o lançamento dos dados promove, porque cada lançamento é, em si, singular, o *aedo* recria a tradição, marcando-a de inventividade; mas não abole o acaso porque não controla o modo pelo qual a memória vai se manisfestar em seu canto e nem a interpretação do que canta por parte dos ouvintes.

[1] Para a discussão da relação entre a palavra proferida e o lance de dados mallarmeano cf: MILNER, 1996, p.53,53.

Disso se poderia concluir, em um primeiro momento, que o *aedo* instaura uma verdade, funda um acontecimento discursivo. Todavia, o original em sua *épea*, na costura de vozes que tece, é que "o acontecimento da ordem do repetível, ao entrar em contato com o novo, [...] re-atualiza a enunciação, o que pode levar à emergência de um novo sentido em um enunciado, ou, ainda, a um novo enunciado" (TFOUNI, L. 2008, p. 149), fruto de alguma coisa já existente. O *aedo*, pois, luta contra o acaso, procura delimitar a deriva dos sentidos, da memória, da história, mas já se sabe que o acaso não é jamais abolido porque "há sempre um grito que um galo antes", como diria João Cabral, e é só do conjunto de cantos que se tece a alvorada do poema.

Dessa digressão conclui-se que o poeta Haroldo de Campos, como o *aedo*, é aquele que procura situar-se como origem do que diz, seduzido pela possibilidade (que sabe impossível) de ser a origem de seu dizer; ao mesmo tempo carrega, em sua memória discursiva, o peso de várias vozes, à espera de costura, de arremate, de hábeis mãos idiossincráticas que lhes teçam algum início. Só a poética sincrônica é capaz de resolver esse impasse, posto ser a invenção (portanto algo original) de algo já existente, que se submete ao acaso, vencendo-o, talvez, por um ínfimo instante: a poesia

.

a poesia é
um acaso domado
e abolido na ocasião
do poema:
um caso de
acaso que se põe em
ocaso
colapsa
capitula
nas sedes da ocasião
que faz o poema:
um caso de
ocaso provisório pois
nada
nenhum lance de
dados
abolirá
(a não ser pelo breve
instante –
pênsil de um tal
vez e/ou poema)
o acaso
(CAMPOS, 2002, [sp])

Em termos borgianos, é no movimento de criação de precursores que se realiza a obra poética de Haroldo. Para complementar essa idéia, evoco aqui outro texto do poeta argentino,

o famoso, "*Funes, o memorioso*" (BORGES, 1989, p. 247; 2008, p.99-108). Como se sabe, esse personagem, após um acidente, que não por acaso interditou seus movimentos físicos, não se esquecia de nada, o que, paradoxalmente, impedia-o de pensar, de abstrair; como não era capaz do esquecimento, a totalidade dos fatos e dos detalhes embotava-lhe o raciocínio, impedindo-o de recortar a memória, impedindo-o de estabelecer diferenças, de fazer escolhas, impedindo-o, enfim, de esquecer para poder lembrar. A memória exacerbada é, então, imobilidade, suspensão da ação, contingência pura, perene turbilhonar dos dados (MILNER, 1996). Desse tipo de lembrança seletiva, ausente em Funes, é que é capaz o *aedo*, inspirado pela Musa da epopéia, porque, fruto ou não de recalque, a recordação que surge pela sua voz é elaborada, efabulada, sofre a atuação do poder de Zeus (criação) – é um recorte, uma escolha, um *paideuma*. A lembrança de Funes é imitativa apenas; a da Musa é *poiésis*, sem deixar de ser mimética, entendendo aqui *mímesis*, segundo a proposição de Daisi Malhadas, como *criação* de uma representação e não apenas imitação (MALHADAS, 2003, p.18,19). Daí se pode concluir que toda poesia é representação, mesmo que difiram os meios usados para essa representação, pois esta é inata ao homem e causa primeira do nascimento poético assim como o é a pulsão da *poiésis*.

Portanto, quando o *aedo* evoca a Musa e põe-se a cantar, repete e elabora aquilo que era, para ele, massa amorfa, memória vaga, cuja leitura (e ler é, como se sabe, eleger) passa a ser acontecimento discursivo, reconstruído na enunciação, a partir daquilo que é possível ou permitido, em termos psicanalíticos, recordar (TFOUNI, 2008a, p. 145). Podemos nos valer aqui de uma idéia freudiana acerca dessa recordação. Para Freud recordar não é um ato de livre escolha do sujeito, como em Funes, nem um gesto meramente associativo, mas a elaboração de algo escrito, ou melhor, inscrito no inconsciente por um sujeito da escritura. Assim, as escolhas do Canto-Lembrança dizem respeito àquelas experiências que o *aedo* pode, deve ou precisa recordar, repetir e elaborar em seu canto, por isso elas são mais do que reprodução da memória; são leitura da memória e da história pessoal e coletiva em meio à qual esse *aedo* está mergulhado; o canto é, pois, a história e a memória mobilizadas ativamente no momento da criação dele mesmo, que pode então se compreendido como um gesto de leitura que retoma outros gestos de leitura, recuperando cadeias ou constelações de significantes caros a quem enuncia. O canto é, por assim dizer, a bricolagem com a qual o *aedo poiétis* nos presenteia. Penso aqui presentear como o dom da literatura que o canto/palavra põe em circulação, e como o acesso, no presente, à história e à memória não como elas foram, mas, em termos benjaminianos, "como elas relampejam" (BENJAMIM, 1996, 224), e que enquanto traços, ou marcas, permanecem.

Essas considerações são produtivas, parece-me, para que pensemos no projeto poético de Haroldo de Campos sob envergadura mais abrangente ou, talvez, mais épica e, consequentemente, mais aberta à polifonia, tão cara ao poeta, como todos sabem. Creio que é importante somar, às leituras da obra haroldiana, uma perspectiva em que sua obsessiva leitura do cânone assuma o caráter de *sim contra o sim* da poesia de Haroldo de Campos, porque afirma a historicidade da leitura do poeta, o jogo de influências e convenções a que está sujeito, ao mesmo tempo que é também o sinal de menos de sua obra, uma regressão que tende ao vazio mallarmeano, ao zero significante, *âmago do ômega* da obra de um poeta para quem futuro e passado convergem no espaço da página, ancoradouro da memória e da utopia de uma palavra ubíqua, capaz de preencher aquilo que é falta.

É o próprio Haroldo quem diz em um de seus textos, que sua relação com a tradição é musical (CAMPOS, 1992, p.257), porque devedora da Musa, do canto; assim sendo, valho-me da própria consideração do poeta para pensar essa relação musa-tradição a partir de sua leitura do cânone. Naturalmente, a maior contingência de nossas vidas é a filiação; e a descoberta da filiação é, queiramos ou não, uma forma de mutilação; é a descoberta do corpo e da palavra que não são unos e nem únicos, nem originais, mas rasurados e marcados pela arqueografia da escritura. Haroldo transforma, a meu ver, essas incompletudes em força utópica que, por sua vez, engendra, em sua obra, o nexo entre passado, presente e futuro, revelando a FACE da tradição, espelho em que ele se busca, enquanto sabe que é imprescindível inventar novas formas poéticas que espelhem ele próprio.

A sede de invenção pode ser entendida como uma lei à qual Haroldo se submete; é, em termos lacanianos, a metáfora paterna que impõe, ao poeta, *um ser e um estar* no mundo, definindo o seu Ideal do Eu (LACAN, 2005); mas esta metáfora paterna, ao mesmo tempo, interdita a junção com uma matriz infinitamente perdida, com um significante originário irrecuperável, a que o poeta busca, incansavelmente, em todos os textos (matriciais-mananciais) da tradição: dos hebreus aos gregos, passando pelos japoneses, chineses e grandes inventores do cânone ocidental, é sem-limite a famélica busca sincrônica do poeta de campos e espaços. Talvez não seja arriscado dizer que ao estabelecer como parâmetro a invenção, Haroldo aceita a impossibilidade de junção com a tradição e, paradoxalmente, busca-a em tentativa de reinstaurar uma situação edípica infinitamente arquivada na mais íntima memória. O modo pelo qual esse processo se viabilizou de modo mais contundente, em Haroldo, foi a tradução, considerada por ele operação luciferina, que “chega a sugerir uma superação do texto original”(SANTAELLA, 2005, p. 229), pois intenta a sua rasura, sua obliteração, como se fosse mesmo uma “desmemoria parricida” (ibid, id), ou também, como

aqui defendemos, um modo épico de lidar com a origem e com sua necessária superação para a constituição do novo.

O jogo entre tradição e novidade, em Haroldo, pode, portanto, ser entendido como um duplo processo de constituição, exatamente nos moldes da Musa épica, filha da memória (tradição) e do poder criativo (invenção), daí se acentuar a relação *musical* de Haroldo com a dicotomia antigo/novo; daí a necessidade da busca incessante de *um grito que um galo antes*, por parte do poeta. Quando persegue, de maneira perspicaz, esse significante originário, essa "carta roubada", Haroldo aproxima-se do detetive Dupin[2] e, a cada instante, identifica, sob (ou sobre) a rasura palimpséstica de seus próprios textos, a *letra perdida*, mas, ao contrário, do investigador de Poe, perde-a novamente. É porque a perde que aprende a administrar ativamente essa herança; é por extraviá-la que sua leitura se torna "partitural" e "plagiotrópica" (CAMPOS, 1992, p. 258 - 265) e se constrói a partir de uma visão histórica não-linear, intertextual, cuja missão luciferina consiste em vivificar a língua(gem), como bem aponta Seligmann-Silva (2005, p.198-200), por meio de uma visada aléfica, que contemporaniza tempo e espaço na topografia da página. Vejamos, então, sumariamente, como isso se dá na obra do poeta.

2.A utopia de mão dupla em Haroldo

Tenho afirmado, em mais de um trabalho, na esteira do que fazem também vários estudiosos de Haroldo, que há, na base de seu processo criativo, um projeto poético ao qual naturalmente incorporam-se as atividades críticas e tradutórias. Esse projeto inclui, à primeira vista, e em afinidade com Augusto de Campos e Decio Pignatari, a invenção da palavra poética e um repensar da tradição, ou ainda, uma recriação da tradição pautada na concreção sígnica, a partir de duas perspectivas complementares, a perspectiva sincrônica de abordagem da história literária e a seleção de um *paideuma.*

Esse movimento parece definir para Haroldo, Augusto e Decio Pignatari um estado das artes da poesia (concretista) que se coaduna àquilo que se pode definir como influências significativas e diretas entre dois autores ou mais autores (NITRINI, 1997, p.138). Por isso reconhece-se, no *paideuma* concretista, Mallarmé, Joyce, cummings e outros poetas "subversivos" e críticos. Todavia, a obra de Haroldo parece indicar que há algumas convenções que orientam seu trabalho, contemporanizando Safo e Bashô; Homero e Pound; Dante e Drummond - de modo que a sincronia e a construção do *paideuma* explicam apenas parcialmente a maneira como o poeta define a importância da tradição em sua obra: mais do

[2] Refiro-me aqui ao conto "A carta roubada", de Edgar Allan Poe.

que presentificar algumas obras em suas próprias, Haroldo encarna tradições, “condensa e vitaliza sistemas de convenções” que simbolizam outras obras (NITRINI, op. cit). Entre o que ele afirma para justificar a reinvenção do cânone e o que efetivamente se observa, há uma diferença, no sentido de que ambos, sincronia e construção de *paideuma*, parecem insuficientes para dar conta da relevância que a releitura e recriação da tradição têm para Haroldo de Campos (TONETO, 2008b).

Penso que há, pelo menos, dois movimentos interessantes para serem observados no que concerne à relação de Haroldo de Campos com a tradição. Em primeiro lugar, evidentemente, há que se considerar o projeto da vanguarda concretista, como revisão das formas e do discurso poético, como transgressão dos limites do verso em experimentos verbivocovisuais, que impunham, naturalmente, uma visita à tradição no sentido de resgatar aquilo que mereceria ser re-lido à luz de um novo estado das artes, a partir de uma abordagem sincrônica da história da literatura. Lembre-se aqui que o concretismo surge em um momento em que o próprio Estado brasileiro parecia assumir um discurso de vanguarda: a era JK, a construção de Brasília, o tom de manifesto do Plano de Metas: “50 anos em 5 [de governo]”. A meu ver, porém, o projeto concretista ocupa, na obra de Haroldo, uma fase; é parte de um projeto mais amplo, menos coletivo e mais pessoal e que tem a ver com uma pesquisa arqueográfica, para usar um termo do próprio poeta (CAMPOS, 1976, p.139), relaciona-se com a busca obsessiva de uma origem que ele sabe rasurada, que ele sabe *diferença*.

Assim poder-se-ia, talvez, dizer que duas utopias engendram o fazer poético haroldiano. Uma utopia vanguardista-concretista, coletiva, e engajada, em termos maiakovskianos, no aforismo: “só há arte revolucionária em formas revolucionárias”. Essa utopia, todavia, provavelmente se insere em algo mais amplo, em uma utopia fáustica, de retorno à tradição, presente, por exemplo, em textos como *“O Auto do Possesso”* de 1950, que revelam a erudição peculiar do jovem poeta e a alta carga inventiva das metáforas barrocas que atravessam a obra. Poder-se-ia, ainda, pensar que é a atitude de vanguarda que possibilitou, depois, o aprofundamento da leitura que o poeta fez da tradição. Em outras palavras, motivado pela necessária releitura do cânone imposta pelo concretismo, como um dos meios de devolver (ou revolver) à palavra poética sua força criativa, Haroldo desenvolveu um projeto pessoal, pautado grandemente nas atividades críticas e tradutórias. De todo modo, parece incontestável que essas duas vertentes, uma coletiva e uma marcadamente pessoal, estruturam o fazer poético haroldiano, quer a primeira seja parte da segunda, quer a segunda seja decorrência da primeira. Importa para mim, aqui, refletir um pouco sobre o que chamo de utopia pessoal ou fáustica. Independentemente, da maneira como esta surge na obra do poeta,

se como causa ou conseqüência do concretismo, pessoalmente, tomo-a como causa (TONETO, 2008b), prefiro pensá-la, no escopo deste artigo, a partir de suas especificidades, ou seja, a partir do modo como ela define, em Haroldo, uma administração ativa da herança fantasmática da tradição.

De meu ponto de vista, esse projeto poético pessoal marca uma utopia de ubiquidade, que definiria o desejo do poeta de estabelecer a convergência de toda a tradição, de várias formas de pensamento, para um livro, para o Livro, cumprindo um desejo de Mallarmé, o grande barqueiro de Haroldo, "com quem ele inicia a passagem da margem angustiada do enigma na direção de sua exploração jubilosa" (SISCAR, 2006, p.170). Esse Livro, Haroldo não o escreveu, porém, seguramente, escreveu uma obra que reafirma a coerência de sua busca, ao longo de toda a sua vida de poeta: *A Máquina do Mundo Repensada.* Esse poema-livro, composto decassílabos e terza rima, não significa uma desistência da inventividade ou dos ideais do primeiro Haroldo, pelo contrário, reafirma uma dicção constante em sua trajetória barroco-concretista e (trans)ilumina (uso aqui o termo porque acredito que esta obra é um holofote dirigido a todo um passado literário, histórico etc) a tensiva relação entre novidade e invenção que orientou sempre a obra de Haroldo e que apontei, na primeira parte deste artigo, como sendo algo fruto de uma submissão à "Lei da Invenção" e de uma aceitação da impossibilidade de junção com um significante primeiro, matricial "Tradição"[3]. *A Máquina do Mundo Repensada* é, assim, um sintoma de Haroldo, alguma coisa como a *lalangue* lacaniana, que emerge em seu estilo (CAMPOS, 1989) e que pode revelar, sub-repticiamente, a sua "verdade".

Por situar-se como espaço dialógico, em que o eu-poético, como o *aedo*, costura *épea*, transformando em verbo o vivido, ou o experienciado pelos depoimentos discursivos que recolhe da sua memória, da história, da literatura, da ciência e da religião, o poema *A Máquina do Mundo Repensada* alegoriza a própria atitude de Haroldo e sua trajetória criativa: é metalinguagem não no sentido de reflexão sobre a linguagem da poesia apenas (e isso é farto ao longo do texto), mas é metaenunciativo, no sentido apontado por Jacqueline Authier-Revuz (2004): ao tentar explicar/ refletir sobre seu próprio processo criativo e a sua própria linguagem, Haroldo executa-o do lugar do Outro, deslocando-se. A metaenunciação,

[3] Como já apontei em trabalho anterior "*Crisantempo* é considerado, por parcela da fortuna crítica da obra haroldiana, como texto-síntese, entretanto, é preciso ressaltar que ele guarda diferenças profundas em relação ao poema *A máquina do mundo repensada*. *Crisantempo* pode ser síntese à medida que Haroldo reúne, nele, várias produções de diferentes períodos e diferentes dicções; entretanto, em *A máquina do mundo repensada*, seu percurso é refeito no próprio poema, este sim, responsável pela reunião de sua produção criativa, crítica e tradutória: ler o poema é ler a história "poetária" (expressão cunhada pelo próprio poeta) de Haroldo de Campos" (TONETO, 2008a, p.17).

diferentemente da metalinguagem, refere-se a um processo discursivo. Para Lacan (*passim*), a impossibilidade de junção com o significante primeiro (mãe), pela interdição da metáfora paterna, leva à substituição deste em cadeia significante. Assim há uma "história", um traço, uma cadeia de significantes que nos constituem e, para além dela, surgem nossas insígnias:

> Tratadas pela psicanálise como significantes imaginários, as insígnias designam as marcas distintivas de um sujeito, os seus emblemas, os seus brasões.[...] Consoante Miller (1987/1999), com a expressão "constelação de insígnias" Lacan indica que esses significantes emblemáticos introduzem um modo de identificação diferente daquele que é o agrupamento dos traços em cadeia significante. [...]Redutores do Outro, esses significantes soltos (desencadeados, portanto!) operam fora do sistema simbólico na sua face representativa e comunicativa, fundada na lógica simbólica. [...] O império do significante transforma-se em um império de semblantes e ele traz de volta os signos que, ao ressurgirem, portam em seu bojo a contingência do múltiplo. (ROSA, 2009, p. 4)

A contingência do múltiplo, esfacelada em tantos semblantes que nos constituem, para além da cadeia significante, possibilita um processo em que o enunciador é um glosador de suas próprias palavras; daí, por exemplo, poder-se falar em metaenunciação como um falar do lugar do Outro, ou melhor, do semblante do Outro. Lampejam aqui os versos de *A Máquina do Mundo Repensada"*:

> [...]
> 36.1- e todos, camões dante e palmilhando
> seu pedroso caminho o itabirano
> viram no ROSTO o nosso se estampando
> [...]
> 132.1como os anjos que exsurgem e voláteis
> por um instante (apólogo rabínico)
> louvam a FACE e morrem de inefável
> (CAMPOS, 2000, p.30, 87)

A meu ver é esse processo metaenunciativo que ocorre em *A Máquina do Mundo Repensada* e que permite, entre outros aspectos, que se encare esse poema como uma parábola (glosa) da escritura haroldiana, assim como é possível pensar em *Galáxias* nesses termos (SARDUY, 1978 In: CAMPOS, 1979), como se cada escrita de Haroldo fosse a parábola de sua própria escritura (TONETO, 2008a). Surge aqui um aspecto crucial para delimitar melhor a utopia fáustica de Haroldo, que é, como insígnia, a própria tentativa de reconstrução de uma história literária, da qual ele, enquanto poeta, é fruto e, ao mesmo tempo, fundador, não só porque cria seus precursores, mas porque funda uma concepção de poesia a partir de reconstrução seletiva do cânone e das mais distintas formas de saber que habitam

seus (inter)textos, marcados por recortes e não meramente repetitivos como ocorre com o já mencionado *Funes borgiano*.

Ao escolher a matéria de seu canto, Haroldo não busca outra coisa senão o "grito que um galo antes", mas como o galo-uroboro do poema de Marcos Siscar[4], este canto volta-se sobre si mesmo, é um "ur-canto": um canto primeiro e um ruído de fundo, simultaneamente, a ecoar as várias vozes da tradição, deixando sobressair, entretanto, a voz de Haroldo, singular e única, porque fruto daquilo que, no início deste texto, chamamos de magia da criação quando nos referimos à Musa.

Ao se assumir que a leitura da tradição é, para Haroldo, tão utópica quanto o concretismo, assume-se também uma perspectiva um pouco diferente do que aquela que o próprio poeta indica para a compreensão de sua obra em ensaios como *Poesia e Modernidade: Da Morte do Verso à Constelação. O Poema Pós-Utópico* (1997, p. 243-270). Segundo o que ele afirma nesse texto, há uma travessia entre a fase concretista e o que ele chama de *pós-utopia*, momento em que, fadadas as esperanças de vanguarda, a poesia tende a se tornar uma poesia da presentidade, da agoridade. Entendo que se é verdade que não há vanguardas sem um projeto utópico, não necessariamente é verdade que todo projeto utópico dependa, para a sua existência, de movimentos de vanguarda. Ao defender uma poesia da agoridade, na esteira do *Jetzeit* benjaminiano, "crítica do futuro e de seus paraísos sistemáticos (ibid, id), Haroldo recria a própria idéia de utopia como algo orientado para o futuro e ancora a grande força do u-topos na rearticulação de um presente que seja um adensamento do tempo, convergência de todos os livros e discursos, por isso, um presente inatingível, u-tópico, viável apenas por meio da presentificação que a operação tradutória engendra. Daí Leyla Perrone-Moisés sustentar, em Altas Literaturas (2003, p.212), que quem tem um projeto de tradução como Haroldo, tem um projeto de mudança e, consequentemente, de futuro, mesmo que essa idéia apareça submetida à poética da agoridade. A presentidade é marca do contemporâneo e se relaciona grandemente com um desejo de compreensão da origem:

> De fato, a contemporaneidade se escreve no presente assinalando-o antes de tudo como arcaico, e somente quem percebe no mais moderno e recente os índices do arcaico pode dele ser contemporâneo [...] mas a origem não está situada apenas num passado cronológico: ela é contemporânea do devir histórico e não cessa de operar neste, como o embrião continua a agir nos tecidos do organismo maduro e a criança na vida psíquica do adulto. A

[4] "[…] Selvagem, quase mudo, e já uma compulsão órfica o denuncia. Como dar forma àquilo que rabisca? [...] Não se tece sozinho uma manhã. Mas difícil é o dia em que estaremos juntos. Como converter-se no bicho do outro? O bicho do outro é o grito. O grito do bicho é o outro. O bicho é o grito do outro [...]" (SISCAR, 2003, p.25).

> distância – e, ao mesmo tempo, a proximidade- que define a contemporaneidade tem o seu fundamento nessa proximidade com a origem, que em nenhum ponto pulsa com mais força do que no presente (AGAMBEN, 2009, p.69)

Nada pulsa mais fortemente em Haroldo, como presença, do que um espírito épico e utópico de volta a casa. Não só em *Galáxias e Finismundo*, na *Máquina* e em *Ciropédia*, mas em toda a sua obra há um movimento de busca da origem, *arké.* A meu ver, a leitura de Haroldo à luz do contemporâneo impõe o reconhecimento dos cantos que circulam por sua obra, e sabemos que não só o canto das sereias se contemporaniza em seus textos, mas uma vasta arquitextura se presentifica neles como palimpsesto. É impossível não pensar em Haroldo-Odisseu, multiardiloso, movido pelo desejo de aventura extraordinária, pela destemida vontade de ultrapassar os limites do signo pela especulação, pela inquirição babélica do mundo. Haroldo mantém uma utopia fáustica porque não se resigna a uma vida sem sentido, lição que aprende de Fausto (HEISE, 2001, p.48-54).

Evocando, por fim, os *aedos* homéricos com que abri este texto, diria que poemas como *A Máquina do Mundo Repensada* colocam-nos diante de um Haroldo-Odisseu, cantando seus feitos na corte do rei Alcínoo, sob efeito do inebriante projeto mallarmeano. Quando a Musa atua, nesse poeta cuja relação com a tradição é musical, não há como resistir ao canto. O canto desejoso de originalidade é sempre o lançamento dos dados que ao caírem na superfície branca do papel marcam-na com as palavras de uma de suas FACES. As possibilidades são muitas, mas não são todas; ser todo é impossível. Como seres sem origem definida, sem semblantes, fadadas às insígnias, as palavras poéticas, como nós, são escolhos, são escombros, são estrelas, vêm de alguma coisa e conduzem-nos para outro lugar, alhures, onde talvez esteja Haroldo, em famélica operação tradutória.

Referências Bibliográficas

AGAMBEN, G. O que é contemporâneo. In: **O que é contemporâneo e outros ensaios**. Chapecó: Argos, 2009, p. 57-73.

AUTHIER-REVUZ, J. **Entre a transparência e a opacidade**. Porto Alegre: EDIPUC-RS, 2004.

BENJAMIM, W. Sobre o Conceito de História In: **Magia e Técnica, Arte e Política/ Obras Escolhidas**. Tradução: Sergio Paulo Rouanet. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1996. Vol. 1, 10ª reimpressão, p. 222-234.

BORGES, J.L. Kafka y sus Precursores, In: **Prosa Completa**. Buenos Aires: Bruguera, 1982, vol.2, 226-228.

_____. Funes o memorioso. In: **Ficções.** São Paulo: Companhia das Letras, 2008.

BRANDÃO, J.L. **Do épos à epopéia: gênese dos poemas homéricos**. Belo Horizonte: Sociedade Brasileira de Estudos Clássicos, nov. 1990, n.12.

CAMPOS, H. **Depoimentos de Oficina**. São Paulo: Unimarco, 2002.
_____ . **A Máquina do Mundo Repensada**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2000.
_____. Poesia e Modernidade: Da Morte do Verso à Constelação Pós-Utópica. In: **O Arco Íris Branco**. São Paulo: Ed. Imago, 1997.
_____. Minha relação com a tradição é musical. In: **Metalinguagem e outras metas**. São Paulo: Perspectiva, 1992, p.257-268.
_____. **O afreudisíaco Lacan na Galáxia de Lalíngua**. Conferência proferida na Fundação Casa de Jorge Amado em 26/09/1989.
Disponível em: http://www.inabima.org/BibliotecaINABIMA--Data de acesso: 15/04/2010.
_____. "Para além do princípio da saudade". **Folha de São Paulo**. Suplemento Folhetim, 412, p. 6-8, 9/12/1984.
_____. Uma arquitextura do barroco. In: **A operação do texto**. São Paulo: Perspectiva, 1976, p.139-150.
HEISE, E. A lenda do Doutor Fausto em relação dialética com a utopia. In: IZARRA, L.P.Z. (org) **A literatura da virada do século**: fim das utopias? São Paulo: Humanitas/Fapesp, 2001, p. 47-56.
LACAN, J. **Nomes do pai**. Rio de Janeiro: Zahar, 2005.
MALHADAS, D. **A tragédia: o mito em cena**. São Paulo: Ateliê Editorial, 2003.
MELO NETO, J. C. Tecendo a manhã. In: **Obra completa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1997, Vol 1, p. 14.
MILNER, JC **A obra clara**. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1996.
NITRINI, S. **Literatura Comparada**. São Paulo: Edusp,
PERRONE-MOISÉS, L. **Altas Literaturas**. São Paulo: Cia. Das Letras, 2003.
ROSA, M. Da cadeia significante à constelação de letras: os signos do gozo. **Ágora – Revista de Estudos em Teoria Psicanalítica**. Rio de Janeiro, vol.12, n. 1/ Jan-jun, 2009.
SILVA, M.S. Haroldo de Campos: tradução como formação e "abandono" da identidade. In: **O local da diferença**: ensaios sobre memória, arte, literatura, tradução. Sào Paulo: Ed. 34, 2005, p.189-205.
SANTAELLA, L. Transcriar, Transluzir, Transluciferar: a Teoria da Tradução de Haroldo de Campos. In: MOTTA, L.T. **Céu Acima**: para um "tombeau"de Haroldo de Campos. São Paulo: Perspectiva, 2005.
SARDUY, S. Rumo à concretude (1978). In: CAMPOS, H. **Signancia quasi coelun, signância quase céu**. São Paulo: Perspectiva, 1979.
SISCAR, M. O galo. In: **Inimigo Rumor**. Rio de Janeiro: Sette Letras/ Cosac Naify, 2003, n.15.
SISCAR, M. Estrelas Extremas: sobre a poesia de Haroldo de Campos. In: FERNANDES, M.L.O, et. al. **Estrelas Extremas**: ensaios sobre poesia e poetas. Araraquara: Laboratório Editorial da FCL, 2006, p. 167-182.
TFOUNI, L.V. E não tem linhas a sua palma:esquecer para poder lembrar. In: D**iscurso e Memória**. Revista Organon, v.17, n.35, UFRGS. Porto alegre, 2003: 143-160.
TFOUNI, L.V. Autoria e conteção da deriva. In: **Múltiplas Faces da Autoria**. Ijuí: Editora UNIJUÍ, 2008, p. 141-158.
TONETO, D. J. M. **Convergências em A Máquina do Mundo Repensada**: Poesia e Sincronia em Haroldo de Campos. Tese de Doutoramento. Araraquara: UNESP/ Faculdade de Ciências e Letras, 2008a, 310p.
_____ Entre a invenção e a tradição: história e utopia no projeto poético de Haroldo de Campos. In: **Ipotesi**. Juiz de Fora: UFJF, v.12, p.95 - 105, 2008b.

FRONTEIRAZ
REVISTA DIGITAL DO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP
NO.5 - AGOSTO/2010 ISSN 1983-4373 QUALIS B2

ENTREVISTAS

24. José Miguel Wisnik: alguns traços biográficos por Sandro Roberto Maio

ENTREVISTA 24

José Miguel Soares Wisnik nasceu em São Vicente em outubro de 1948. Conhecido como músico, compositor e ensaísta, também atua como professor de Literatura Brasileira na Universidade de São Paulo. Graduou-se em Letras pela Universidade de São Paulo em 1970, tornando-se mestre em1974 e doutor em Teoria Literária e Literatura Comparada em1980 pela mesma Universidade.

Wisnik estudou piano clássico e concentra sua produção na música popular, especialmente no formato canção. Apresentou-se pela primeira vez como solista da Orquestra Municipal de São Paulo aos 17 anos, interpretando o *Concerto nº 2*, de Camille Saint-Saëns. Já em 1968 participou do Festival Universitário da extinta TV Tupi, com a canção *Outra Viagem*, cantada por Alaíde Costa e depois gravada por Ná Ozzetti.

Em 2000 gravou o independente **José Miguel Wisnik**. Em 2002 lançou *São Paulo Rio*. Também, participou da direção artística do disco **Do Cóccix até o Pescoço** de Elza Soares. Em 2003 lançou seu útimo trabalho: **Pérolas aos Poucos**. Alám das gravações, apresenta-se em shows no Brasil e no exterior. Desde 2005 tem realizado várias séries de "aulas-shows" com o violonista e compositor Arthur Nestrovski.

Wisnik faz também música para cinema (**Terra Estrangeira**, de Walter Salles e Daniela Thomas), teatro (**As Boas**, **Hamlet** e **Mistérios Gozozos** para o Teatro Oficina, e **Pentesiléias**, de Daniela Thomas, dirigida por Bete Coelho) e dança. Fez três trilhas sonoras para o grupo Corpo, uma delas, **Parabelo**, em parceria com Tom Zé, outra com Caetano Veloso.

Wisnik possuí uma profícua produção ensaística que compreende os campos da literatura, cultura e música. Publicou **O Coro dos Contrários - a Música em Torno da Semana de 22** (Duas Cidades, 1977), **O Nacional e o Popular na Cultura Brasileira** (Brasiliense, 1982) e **O Som e o Sentido** (Companhia das Letras, 1989), **Sem Receita - Ensaios e Canções** (Publifolha, 2004), **Veneno Remédio: O Futebol e o Brasil** (Companhia das Letras, 2008) e **Machado Maxixe: O Caso Pestana** (Publifolha, 2008), além de participar dos livros coletivos **Os Sentidos da Paixão**, **O Olhar** e **Ética** (Companhia das Letras, 1987, 1988 e 1992) e do **Livro de Partituras** (Gryphus, 2004).

PUC-SP
FRONTEIRAZ
REVISTA DIGITAL DO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
NO.5 - AGOSTO/2010 ISSN 1983-4373 QUALIS B2

TERRITÓRIOS CONTEMPORÂNEOS

25. Antonio Cícero: alguns dados biográficos por Sandro Roberto Maio

26. Eucanaã Ferraz: alguns dados biográficos por Sandro Roberto Maio

27. João Bandeira : alguns dados biográficos por Sandro Roberto Maio

Antonio Cicero Correa Lima atua como compositor, poeta, filósofo e escritor brasileiro. Nasceu no Rio de Janeiro em 1945. Estudou Filosofia na UFRJ e posteriormente, graduou-se na Universidade de Londres e pós-graduou-se nos Estados Unidos. Passou a lecionar Filosofia e Lógica, em universidades do Rio de Janeiro.

Escreve poesia desde jovem. Seus poemas ganharam a notoriedade do grande público quando sua irmã, a cantora e compositora Marina Lima, passou a musicá-los. *Fullgás, Para Começar* e *À Francesa*, são os exemplos mais famosos. Entre outras parcerias, destacam-se aquelas com Waly Salomão, João Bosco, Orlando Moraes, Adriana Calcanhotto e Lulu Santos (co-autor, junto com Antonio Cicero e Sérgio Souza, do hit *O Último Romântico*, de 1984). Lançou também um CD em 1971, **Antonio Cicero por Antonio Cicero**, onde recita seus poemas.

Em 1982, participou de **Tabu**, filme de Júlio Bressane. Em 2002, participou, junto com outros artistas como Gabriel, O Pensador, Chico Buarque, Ronaldo Bastos, Fernando Brant entre outros, de uma coletânea de quatro CDs em homenagem ao poeta mineiro Carlos Drummond de Andrade.

Em 1995, publicou **O Mundo Desde o Fim**, ensaios filosóficos que repercutem uma reflexão sobre a modernidade. **Finalidades sem fim** de 2005 segue a trilha do ensaio a partir de temas como poesia, arte e literatura.

Ganhou o Prêmio Nestlé de Literatura Brasileira na categoria estreante, com o **Guardar** (Record, 1996), livro de 1996 que reúne seus poemas. Em 2002 lança **A cidade e os livros** (Record) e **Vila Nova do Famalicão: Quase**, 2002. Além de sua produção poética organizou **Nova antologia poética** (em colaboração com Eucanaã Ferraz, Companhia das Letras, 2003) e **O relativismo enquanto visão do mundo** (em colaboração com Waly Salomão, Francisco Alves, 1994). Atualmente é colunista do jornal Folha de São Paulo.

Eucanaã Ferraz nasceu no Rio de Janeiro em 1961. Poeta, ensaísta e professor, conclui, em 1994, o mestrado em letras na mesma universidade, com uma dissertação sobre Carlos Drummond de Andrade (**Drummond: um poeta na cidade)**. Doutora-se, também pela UFRJ, com tese sobre João Cabral de Melo Neto **(Máquina de comover** - a poesia de João Cabral de Melo Neto e suas relações com a arquitetura), em 2000.

Professor de literatura brasileira na UFRJ e pesquisador da poesia portuguesa contemporânea, é membro da Cátedra Jorge de Sena para estudos literários Luso-Afro-Brasileiros, ligada à UFRJ e à Fundação Calouste Gulbenkian, Portugal, por meio da qual recebe apoio para o desenvolvimento de estudos e divulgação da poesia dos países lusófonos.

Sua obra de estréia individual é **Livro Primeiro**, conjunto de poemas lançados em 1990. Publica **Martelo**, em 1997 e, no ano seguinte, integra a antologia de geração **Esses Poetas - Uma Antologia dos Anos 90**, organizada pela pesquisadora Heloísa Buarque de Hollanda. Participa da 1ª Bienal Internacional de Poesia de Faro, em Portugal, e então lança seu livro **Desassombro**, inicialmente nesse país. Em 2007 lança **Rua do Mundo**, livro de poemas mais recente.

Em 2003, organiza o livro **Letra Só**, uma seleção de letras das canções de Caetano Veloso, e, para a coleção da editora Nova Aguilar, a edição de **Poesia Completa e Prosa de Vinicius de Moraes**. Publica o livro **Vinicius de Moraes**, no ano seguinte. Dois anos depois, organiza também **O Mundo Não É Chato**, uma compilação de artigos e ensaios de Caetano Veloso. Colabora como resenhista no **Jornal do Brasil.**

João Bandeira nasceu em São Paulo. Além de poeta, trabalha como músico e pesquisador. Trabalha com a palavra em diversos meios, incluindo som e imagem. Participa do grupo Poemix que elabora espetáculos com poesia em multimídia.

Publicou poesias em revistas especializadas, suplementos literários e em livros. É autor de **Poemas de amor do Egito Antigo** (1987), **Princípio da poesia** *(*Entretempo, 1991*)*, **Rente** (Ateliê, 1997). Organizou **Arte concreta – Documentos** (Cosac e Naify, 2002).

Tem parcerias musicais com Arnaldo Antunes. Também, trabalhou como editor na Editora da Universidade de São Paulo (Edusp). Entre suas exposições, destacam-se Palavra Extrapolada (Sesc Pompéia, 2003) e Poemixbr (Centro Cultural Telemar, Rio de Janeiro, 2005).

FRONTEIRAZ
REVISTA DIGITAL DO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
PUC-SP
NO.5 - AGOSTO/2010 ISSN 1983-4373 QUALIS B2

ESTUDOS

28. Da Oralidade à escr ita. Reflexões antropológicas sobre o ato de narrar em Jack Goody por Maria José P. Gordo Palo

ESTUDO 28

GOODY, Jack. Da Oralidade à escrita. Reflexões antropológicas sobre o ato de narrar. In: MORETTI, Franco (Org.). **O Romance**. **A Cultura do Romance.** Tradução Denise Bottmann. São Paulo: Cosacnaify, 2009. p. 35-67.

Falar do romance é falar do mundo, de sua geografia planetária. Ou falar de Babel e sua flexibilidade formal.

Entre essas duas posições de uma sociedade que lê e aquela que não lê; ou entre duas faces do ler literatura para divertir-se ou para aprender, o escritor peruano, Mário Vargas Llosa faz a pergunta introdutória do livro de Franco Moretti (Org.), **A cultura do romance** (vol.1), editado pela Cosacnaify, 2009: "É possível pensar o mundo moderno sem o romance?"

Questionar o mundo sem o romance faz sentido diante do conformismo e da submissão do homem ao já estabelecido pelas instituições, decidindo a rotina cotidiana da vida humana. Por outro lado, o mundo com romance profecia a liberdade e aguça a sensibilidade e nos ensina a falar com força expressiva e rigor tornando nossas vidas mais ricas. Ambas as posições implicam a leitura como uma necessidade e um destino, que devem ser levados a gerações futuras: é necessário agir. Conclama o ficcionista.

Do primitivo ao contemporâneo mergulhado na sociedade midiática, em seu evoluir revolucionário, o romance atravessou culturas, desde as orais às letradas, remontando suas origens aos romances de aventura gregos (século II d.C) e ao romance do cotidiano, assim como às **Metamorfoses de Apuleio**, e ao romance biográfico centrado num terceiro "espaço-tempo".

Trata-se, pois, de três modos e formas de narrar precursoras do romance moderno, modificadas com a invenção da imprensa no século XV. Com essa origem conseqüente da difusão da escrita e da impressão, Goody firma sua abordagem neste ensaio, atribuindo, à narrativa, o sentido de "trama dotada de uma rígida estrutura seqüencial".

Dentre várias acepções de narrativa, de filósofos, psicólogos e ficcionistas, o autor expõe suas dúvidas quanto à estrutura narrativa da realidade, segundo Stuart Hall, questionando a distinção falsa sobre o real e a narrativa de ficção, ou entre notícias e histórias de aventura.

Ele apóia-se na distinção transcultural, de um traço intrínseco do discurso lingüístico. Para ele, importa mais saber distinguir entre verdade e não verdade, literalmente, a pretexto de pontos de vista filosófico ou psicológico da verdade objetiva.

Goody firma sua concepção sobre dados observados na comunicação das sociedades orais africanas, as quais têm a fala como um "discurso apropriado", no qual a ficção associa-se à mentira, mesmo se assistindo a um dos filmes da série *Star Trek*. Deduz dessa experiência que contar

histórias não é muito difundido mesmo para aqueles que remontam a formas orais precedentes para compreender a visão de mundo baseada na contraposição nós - eles.

A partir de cinco formas de narração nas culturas orais: a epopéia, o mito, a lenda, a fábula e as narrações biográficas, Goody monta uma trajetória contextualizada de formas de narrar, que vão do episódico ao tipo unificado de história breve, atribuindo à epopéia um material mítico ou lendário presentes nas populações das sociedades tribais africanas. Esse retorno às culturas orais põe em dúvida o conceito de epopéia, sob a observação de que a narrativa de invenção não é dominante no discurso das culturas orais e, sobretudo, nos gêneros artísticos. Enfim, o autor contraria teorias contemporâneas acerca da narração. Este é o núcleo da questão.

Quanto aos mitos, formas orais padrão, ainda o "discurso apropriado" assume a relação do homem com o mundo e o divino, do tipo fabular, com passagens dotadas de um começo, um meio e um fim, embora de duvidoso caráter verídico do conteúdo.

Mesmo relacionado a histórias destinadas a crianças, o "discurso apropriado" trata, em sua maior parte, de fábulas, representativas da "mentalidade primitiva", da mesma forma como **O Pequeno Polegar** é da "modernidade contemporânea". Vige, ainda, para o autor, a matéria fabular da narrativa nas culturas orais.

Nas biografias, as histórias são construídas a partir de fragmentos de experiência, na qual os fatos recebem uma forma narrativa, sem receber uma configuração biográfica de narração propriamente dita.

A narrativa de invenção nas culturas orais

Em termos de culturas orais, a narrativa de invenção é nelas quase ausente a depender de um ouvinte silencioso de uma história, uma situação que é rara, mais relativo a um caráter sobrenatural, pelo autor chamado de "obra dos deuses", fulcro de toda composição. A narrativa de invenção será dialógica enquanto que a sobrenatural será monológica.

Não existem epopéias nas culturas africanas orais, salvo nas regiões do Saara. O que foi chamado de epopéia é prosa e não poesia. Mesmo em se falando das narrativas conguesas quase sempre em prosa, ao narrar o nascimento do herói, suas peripécias e ascensão ao poder e, finalmente, sua morte. Mais se aproximam à forma do *assemblage* por meio de fragmentos de episódios narrados em ocasiões diversas sem fazer parte de uma única obra.

Quanto ao material mítico, Goody conta que existem duas edições do Bagre dos *dagari*, com oito horas de recitação, que tratam da criação do mundo, do homem e da sua relação com o seu Deus e deuses. Algumas atividades dos *griot*, dos *bambara e dos Mali*, diferentes dos bagres, são cantos encomiásticos e as lendas são histórias de emigração do clã. Cantadores ou artesãos da palavra e da arte musical são intelectuais instruídos no Alcorão, sob influência islâmica. Essa é a

razão do fato da maior parte da epopéia africana achar-se às margens do Saara, provando a influência islâmica na vida e no pensamento local, na arte e na história.

Nesse contexto, apareceram as composições narrativas épicas recitadas por profissionais executores de cantos encomiásticos. Cantos que assumiam uma forma narrativa, narrando batalhas dos heróis antigos.

A pesquisadora Christiane Seydou (1962) escreve como a lenda atravessa as fronteiras, difundida pela boca dos *griot* que, "cada qual ao seu modo e segundo sua própria arte, enriqueceram-na, transformaram-na e recriaram-na, servindo-se de elementos diversos retirados de outras composiçõe". Os *griot* vivem das reações do público para o qual recitam episódios heróicos, e modificam a história de acordo com a comunidade influenciada pela escrita.

Pesquisadores discordam quanto aos traços característicos da epopéia nas culturas orais: para uns, textos épicos com longos ritmos métricos derivam das tradições populares na cultura escrita; para outros, as composições épicas são da tradição, como no exemplo das *Hightlands* da Nova Guiné. Entre dois tipos de histórias, *kange e temari* (fiction e factual), sua distinção estaria entre o mundo dos acontecimentos narrados e o mundo do aqui e agora. Histórias *kange* são contadas à noite depois do jantar, cerca de dez a vinte minutos, reguladas por um mediador. Histórias *temari* são contadas por mulheres apenas às crianças. Outro pesquisador constata que a narrativa longa é rara, e é menos freqüente. O autor Goody conclui afirmando que a narrativa de invenção não é dominante nas culturas orais, sobretudo nos gêneros artísticos.

O que dizer das formas de narração oral.

As lendas se difundiram nas culturas orais, nas tribais sob a forma de histórias do clã ou de formas de dinastias. São mais fragmentárias, ritmadas ao som do tambor e acompanhadas pelo canto, descontínuas e enigmáticas.

Os mitos são formas orais padrão sendo as mitologias um conjunto de crenças sobrenaturais derivadas de múltiplas fontes. O mito contem um elemento narrativo em detrimento dos aspectos filosóficos, teológicos e sapienciais.

O Mito do Bagre, cujas fábulas não são mentiras, nas quais os animais falam e se comportam como os humanos, enquadra-se na categoria do "discurso apropriado" com aspectos espirituais, e com duração de seis a oito horas de recitação, a depender do momento da cerimônia. O autor expõe dois tipos de mito: o Mito Branco que consiste em um relatório de várias cerimônias recitadas; o Mito Preto é reservado aos homens que receberam a primeira iniciação e consiste em um relatório da criação da humanidade e da base de sua cultura. Como um "discurso apropriado", é concernente à dimensão sobrenatural, seres malignos da natureza que servem de intermediários entre o homem e Deus, para os *dagari*, trata-se de algo real. Todavia, o aspecto narrativo da

composição é limitado. Existe uma estrutura, porém, em sua composição, pode-se encontrar passos narrativos fabulares, com começo, meio e fim.

O Mito do Bagre Preto diz respeito a questões filosóficas e teológicas, mas sua característica não é a narratividade. As fábulas, por sua vez, são de mentalidade primitiva semelhante ao que significa **O Pequeno Polegar**, obra representativa da modernidade contemporânea. Nas culturas orais, grande parte da narrativa é constituída de fábulas.

Quanto às narrativas biográficas, Goody se refere à forma da narrativa do caso clínico, criada sob medida quando solicitada pelo clínico ao seu cliente. Ela é proveniente de uma cultura dotada de escrita, composta de fragmentos montados para criar uma continuidade narrativa, um *assemblage*. Essas histórias não são espontâneas, elaboradas com sofrimento, mais se parecem com experiências diferenciadas em seus modos.

A ausência de narrativa de invenção nas culturas orais depende não só do seu estatuto infantil, mas também da atenção da composição longa, situação rara, visto que na maioria das vezes, o discurso é dialógico, com interrupções daquele que ouve. A narrativa será monológica, se tiver um caráter sobrenatural, tendo por fulcro composicional, o ritual.

Como nasceu o romance?

Se para Benjamin, o ocaso da arte de narrar tem início no século XV, com a invenção da imprensa, para Lévy-Strauss, o mito cede lugar ao romance no século XVIII. Nas narrativas orais, a narrativa em geral assumiu um papel menor, tendo como cisão o advento da palavra escrita. O romance recebe sua forma no privado, na autobiografia, no diário, e, ao se tornar um documento público, passa a constituir um modelo válido para as reconstruções do passado conduzidas de forma oral.

A narração foi estimulada pela escrita. O ato de escrever estabelece uma distância entre quem conta e o seu público. Seu discurso é dialógico, interativo. Uma história se inicia, no alto da página e continua até o seu final, prosseguindo na página seguinte. Todavia, o discorrer humano funciona de modo diverso, quem fala é interrompido, e a história, mal se inicia, é cortada por um interlocutor, por meio da frase: “ isso me faz lembrar”...

Goody conclui dizendo que todos são oradores, todos são ouvintes, e a história não é concluída. Para isso acontecer é necessário que quem fala detenha uma posição respeitável e impositiva, quer em contextos particulares, quer em formas orais padrão. Todavia, trata-se de relatos de peripécias de viajantes, ou de um líder político que se dirige a uma multidão.

Para Goody, é a escrita que possibilita a historiografia e as narrações biográficas. Argumenta também que, enquanto nas culturas orais não existe um passado em nível coletivo ou individual, não há também documentos para que a narrativa historiográfica se complete.

Buscando sua origem, ele data em 1486, com Henrique VII, o surgimento das publicações de impressos com notícias e informações sem regularidade, na forma de balada, *novel* para o francês, novela para o espanhol. No século XVI, o termo resgata as narrativas de Boccacio no **Decamerão**. No século XVII, o termo é usado para designar longas prosas de invenção, diferentes do romance por não manter relação com a vida real.

Todavia, a mecanização da escrita pela imprensa elimina a leitura em voz alta, quando se podia comprar a cópia ou emprestá-la de um amigo ou de uma biblioteca. Logo se difundiu a idéia de ficção, sintoma do bovarismo de Flaubert; antes, em **Dom Quixote** de Cervantes (1605-1615) ou em **The Female Quixote** de Charlotte Lennox (1715), preterindo leitores homens e privilegiando leitores femininos.

Goody considera que o romance nasceu tardiamente nas culturas dotadas de escrita e não seguiu a invenção da escrita. Leitores eram restritos entre homens e mulheres. Somente no século XII e XIII é que a ficção parece renascer na Europa, como uma literatura de imaginação, relacionada às culturas orais, identificadas às **Mil e uma Noites**, moldura de fonte indiana, que remonta ao século IX. Trata-se de contos incluídos numa outra narração usada nas **Nouvelle** de Giovanni Sercambi praticado por autores como Boccacio, e Chaucer nos **Canterbury Tales**, que pertencem à cultura mediterrânea, tributárias de fontes árabes e indianas.

O surgimento tardio do romance deve-se à ambigüidade, visto que o ato de "contar histórias" não tratava de coisas sérias. Ou a narrativa se legitimaria na forma de relatório de acontecimentos sobrenaturais, ou de relatos de milagres celestiais, ou da vida de santos. O mesmo fato se remetia à pintura e aos desenhos, licitamente concedidos, mas se fossem de natureza religiosa.

Defoe foi o marco do romance moderno, voltado para os acontecimentos da terra sob o conceito de realismo. Deus poderia intervir apenas por meio de sequências naturais, não através de milagres nem de maravilhas.

Com o Renascimento e a invenção da imprensa, os romances se afirmaram, mesmo sendo considerados apropriados a mulheres ociosas, e acusados de exercer uma influência negativa sobre os leitores. Só no século XVIII, na Inglaterra, o romance fantástico se alia ao romance realista de Defoe, e seguidores mais sérios, pretendendo ser fiel à realidade da vida.

Esta faceta do romance se torna evidente no caso de **As aventuras de Robinson Crusoé** (1774) e no **Diário do ano da Peste** (1763), narrativa essa que ficava entre verdade e ficção. A narrativa de invenção, portanto, que aspirasse à imaginação era favorecido pelo uso da escrita, solicitando, desde já, a cumplicidade do leitor, embora desaprovada pela moral e pelas autoridades culturais.

Seus leitores eram, na maioria, mulheres, fato que dava oportunidade à crítica ao romance, por ser fonte de desencaminhamento e engano. À semelhança, o núcleo da narrativa de **Dom Quixote**, era a loucura, que enfatizava sua causa maior, pela leitura de velhos romances. A mesma censura era feita aos romances góticos ingleses, no final do século XVIII, com Jane Austen, à semelhança de Cervantes.

Exemplo maior, apontado por Goody, é **Madame Bovary** de Flaubert, personagem desencaminhada por sua imaginação, na tentativa de construir uma vida virtual, estabelecendo comparações entre as personagens inventadas para então fugir do passado. Muitas críticas ao romance surgiram também na literatura oriental em relação à verdade ameaçada por seu caráter de invenção.

Goody comenta que em **As Mil e uma noites**, mesmo que não lidas por um público popular e aceitas pela corte, sua raiz ambivalente ainda representa a realidade, mesmo sem ser verídica. Somente no século XIX é que esse tipo de crítica foi reduzido, época em que a ficção estava em plena vivacidade com Scott, As irmãs Brönte, Dickens, Eliot, Hardy e outros mais.

Há já um século, a leitura dos romances tornou-se comum aos dois sexos, como uma prática aceita e sem críticas. Também, nas artes visuais, ocorreu o mesmo, na arte representativa do abstracionismo francês, que passou a prescindir do objeto de caráter iconológico.

Goody contrapõe essa mesma historicidade transformadora à narrativa de invenção. Cita o antirromance de James Joyce, Virgina Wolf, o *nouveau roman*, nessa mesma direção. O que resistiu, na verdade, foi a forma da narração adotada, até hoje exibida nas bancas de livrarias em todos os lugares do mundo.

Para ele, a concepção de leitura mudou, seja entendida como entretenimento, seja como forma de consumo, seja mediada pelas mídias eletrônicas e interfaces. O que ainda se questiona é a sua competição como experiência imaginária que é em face da complexa realidade de nossa época contemporânea.

O antropólogo social Jack Goody faz o seu resumo:

- A narrativa nas culturas orais não é um traço dominante entre adultos;
- A narrativa de invenção breve destina-se mais à criança, e as narrativas longas requerem um ritual para manter a atenção do público;
- A epopéia é característica das primeiras culturas apoiadas na escrita;
- Sua verdade ficcional não é histórica, é uma mentira, se bem que possa vir a ser de imaginação;
- A biografia pode tomar o lugar da história inventada por seu caráter de maior entretenimento;

- Todos os meios modernos de divulgação da narrativa propiciaram uma maior resistência à ficção.

O maior interesse do autor antropólogo é a narrativa de invenção, tendo por motivo a representação, tomando o conceito de representar em equivalência à ilusão. Essa ambigüidade é que tem atraído a crítica e a censura à narrativa, cujo referente é o real. Assim considera o fluxo da consciência como a representação mais fiel da realidade do que a própria narrativa.

Em suma, em comparação com a narrativa realista, a narrativa de invenção tem uma natureza mais ambígua, por depender da escrita, fato que deixa sempre dúvidas intrínsecas em relação à linguagem e, portanto, a toda a narrativa de representação, afirma o autor por meio de um silogismo: “Um cavalo (a palavra) não é nunca um cavalo (animal)”. E conclui dizendo, que o relato de um acontecimento não é o acontecimento.

Como recomendação aos estudiosos de literatura, indico esta leitura de Jack Goody àqueles que têm por objeto de estudo a narrativa inventada, mesmo a de imaginação, tomando a linguagem de representação em equivalência à realidade; todavia, preservando a relação histórica com seu destinatário, o leitor, mesmo que deixando dúvidas quanto à representação em suas mais variadas formas ambivalentes intrínsecas à linguagem, e, portanto, à narrativa. Dúvidas, que se tornam, para nós, sempre mais um motivo para continuarmos o desafio da interpretação da ficção ou da ilusão.

Maria José P. Gordo Palo
Professora Doutora
Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária
PUCSP

PUC-SP
FRONTEIRAZ
REVISTA DIGITAL DO PROGRAMA DE ESTUDOS PÓS-GRADUADOS EM LITERATURA E CRÍTICA LITERÁRIA
NO.5 - AGOSTO/2010 ISSN 1983-4373 QUALIS B2

RESENHAS

29. O Esquimó de Fabrício Corsaletti por Noemi Jaffe

30. As Processionárias de Serguilha e a poesia como demanda e revolução por Fernando Segolin

RESENHA 29

CORSALETTI, Fabrício. **Esquimó**. São Paulo: Companhia das Letras, 2009.

Uma das estrofes do poema “O que eu quero de você”, de **Esquimó**, o último livro de poemas de Fabricio Corsaletti, diz: *você é o vento quente/ que me acompanha/o enigma que não precisa ser decifrado*-. De alguma maneira, pode-se reconhecer neste último verso uma síntese da própria poética de Corsaletti. Nestes poemas, mais ainda do que nos de seu livro anterior, **Estudos para o seu corpo**, não há mesmo muito a ser decifrado. Na maior parte deles, os versos parecem dizer exatamente aquilo que dizem. E, no entanto, não desaparece de forma alguma a sensação, fundamental para a poesia, de que resta um enigma. Talvez o enigma esteja mesmo nesta propriedade: como é possível atingir tamanha simplicidade, sem escorregar para o coloquialismo mas, ao contrário, manter a distinção e a singularidade da palavra poética?

Na linha oposta tanto à vertente que confunde vida e linguagem, numa atitude “pós-pós-beatnik”, cujo objeto é o submundo, o sub-homem e cuja linguagem mimetiza o cotidiano, como também à vertente “neo-formalista”, com apuros sintáticos e semânticos em tal proporção, que chegam a impossibilitar a compreensão, Fabrício Corsaletti faz uma poesia cristalina, simples e misteriosa em sua literalidade. Em *Ùltimas variações*, por exemplo, lemos: “1 Fabrício Crepaldi Corsaletti/é meu verdadeiro nome/não Fabrício Corsaletti”. E, na página seguinte: “2 Fabrício Corsaletti/é meu verdadeiro nome/não Fabrício Crepaldi Corsaletti”. Não se forma exatamente um nó incompreensível, pois todos passamos por essa sensação dupla de identidade fugidia. Mas, colocados assim, lado a lado, com tanta transparência, os poemas põem em dúvida a própria verdade da poesia e do poeta, portanto também do intérprete, que costuma correr atrás de supostas verdades. Não é aqui, neste livro, que ele vai encontrá-las. Nada há de eloqüente, de profético, de definitivo. Em *para Mari,* um dos muitos exemplos de poemas de amor (que já pareciam estar tão “demodées”), lê-se: “preciso cortar minha cabeça com uma espada e chorar pelo resto da vida”. Uma declaração de amor explícita, dramática e até romântica, mas que, em sua brevidade e clareza, acaba também reunindo humor e estranhamento. Como um romântico desajeitado e ingênuo, no cúmulo de sua paixão infantil. O mesmo efeito de estranhamento aparece em outro poema de amor, de nome *Poesia e realidade*:

o açúcar de sua voz
não sairá dos meus ossos-

minha vida será triste
perderei os meus amigos

venderei minha família
por um copo de cachaça

vagarei pelas cidades
pedindo esmola e perdão

esquecerei minha infância
não lembrarei o meu nome

morrerei como indigente
não serei reconhecido

meu corpo cheio de escaras
será jogado no mar –

o açúcar da sua voz
não sairá dos meus ossos

O poema não soaria tão torto, não fosse o título tão desafiador. Afinal, *Poesia e Realidade* de alguma forma direciona a interpretação, ou simplesmente a leitura. O que, neste poema é poesia e o que é realidade? Ou será que são a mesma coisa? Trata-se de um jogo de idéias , não mais somente de um "fragmento de discurso amoroso".

Muitas vezes, ao longo da leitura do livro, o leitor vai se flagrar rindo, desentendido de alguns nomes ou lugares do mundo privado do poeta, identificado com a honestidade com que os poemas dizem a nostalgia, o medo, o amor. Mas sempre ficará um sabor de desentendimento, de "gauchismo" das palavras, das construções e do eu-poético que vai se formando à nossa frente. Trata-se de uma poesia certa de seu desajeito, segura de sua insegurança. Daí o humor que não provoca um riso solto, mas contido. Muitas vezes a sensação é a de "quase entendi". É nesse "quase" que se localiza o enigma que não precisa ser decifrado. Sua decifração colocaria em risco a própria graça - em todos os sentidos desta palavra múltipla – da poesia simples e complexa de Fabrício Corsaletti, um esquimó de primeira categoria.

Noemi Jaffe
Professora Doutora
Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária
PUC - SP

RESENHA 30

SERGUILHA, Luís. **PROCESSIONÁRIAS.** São Paulo: Demônio Negro, 2008.

As **Processionárias** de Serguilha e a poesia como demanda e revolução

As **Processionárias,** o mais recente livro de poemas de Luís Serguilha e o primeiro em edição brasileira pelo selo Demônio Negro de São Paulo, retoma a perene demanda de poesia, ou seja, de um estado poético epifânico e transfigurador, que caracteriza de forma fundante, a meu ver, todos os trabalhos deste jovem poeta português, desde suas obras iniciais até esta ultima, de 2008.

Autor de poemas em transito e em transe, Serguilha oferece-nos textos que não falam nem expressam estados poéticos, mas que evocam, prometem e encenam, no branco da página, os movimentos coleantes de uma linguagem bailarina, destinada a encarnar, na sua escritura sonora, rítmica, imagética e gráfico–labiríntica, a busca teimosa de um sentido inconsútil. Mas é um sentido ainda borboleteante, nascido da multiplicidade de imagens em procissão, ao longo das linhas/versos horizontais e também circulares de seus poemas, e do entrecruzar espiralado de palavras em caixa alta e baixa, em negrito ou não, que faz das PROCESSIONÁRIAS uma espécie de espaço de ressonância, cujos ecos sonoro-rítmico-semânticos se remetem encantatoriamente uns aos outros, no esforço sempre adiado de dizer o indizível.

Traçados de uma demanda teimosa e sabidamente impossível, os poemas de **PROCESSIONÁRIAS** lembram, já no próprio título do livro, o movimento contínuo e sinuoso de lagartas verbais, uma vez que o termo *processionárias* diz respeito a pequenas lagartas pilosas que nidificam nos ramos dos pinheiros e dos cedros, e que, quando adultas, descem dos troncos de seus hospedeiros, presas umas às outras e formando longos cordões a serpentear pelo chão, pelas paredes das casas ou pelos diferentes obstáculos que encontram pela frente, sempre à procura do alimento que lhes garanta a sobrevivência, até que parturejem as borboletas de que estão grávidas. Aliás, é a isto que se refere Serguilha, nos três últimos versos (?), dois deles em negrito e entre parênteses, e o terceiro em caixa alta, do poema final deste seu livro:

(_____ O antídoto da processionária

é a processionária emprenhada____)

THAUMATOPHOEA PITYOCAMPA

Ao desenhar, na última página dessa sua obra, o surgimento luminoso da borboleta (científicamente, *thaumatophoea pityocampa)* do ventre rasgado da lagarta-mãe, parenteticamente encapsulada no poema e morta ao dar à luz seu rebento-antídoto, Serguilha nos permite ver e ouvir, inscrito no corpo da escritura e no silêncio críptico dos termos latinos, o desabrochar, ao mesmo tempo epifânico e utópico, da palavra nova e primeira, que não representa, mas encarna o ser.

Após longas procissões lagarteantes, que avançam pelas páginas do livro e onde fulguram intermitentemente imagens profusas e sibilinas, a poesia abre suas asas e sobrevoa o corpo morto da escritura. Esta não é mais que os veios negros traçados pelo arado do poeta no campo branco do papel, com o objetivo de fecundá-lo e emprenhá-lo. Segundo Serguilla, o que chamamos de poemas não são mais que procissões em versos longos ou curtos, ou mesmo em prosa (não nos esqueçamos da poesia em prosa, que também existe e que estas **PROCESSIONÁRIAS** evocam no seu desenrolar infinito, para além dos limites sintático-semânticos das frases e dos períodos, e para além das bordas limitadas das páginas), versos que apontam suas quilhas para um porto sempre desconhecido.

Note-se que, na maioria dos títulos de seus livros, Serguilha parece insistir no movimento errático de sua escritura, atribuindo-lhe nomes que sugerem metaforicamente, de modo direto ou indireto, essa busca sem tino, mas apaixonada e louco-lúcida, que caracteriza desde sempre sua prática poética: o traçado das viagens (**O périplo do cacho -** 1998); as linhas das tatuagens (**O externo tatuado da visão -** 2002); as melodias soltas e aéreas dos pássaros (**O murmúrio livre do pássaro –** 2003); os sulcos aquáticos dos barcos (**Embarcações** – 2004); os desenhos inscritos pelos arados (**A singradura do capinador -** 2005); o rodopio volátil dos ventos (**Hangares do vendaval –** 2007); e as filas intermináveis das procissões (**Processionárias –** 2008).

Seu livro mais recente é, pois, mais um experimento do poeta-designer que é, e que teimosamente persiste em produzir poemas destinados a traçar, no palco da página, os requebros cambiantes de uma poesia cantante e bailadeira, empenhada em atingir uma espécie de êxtase epifânico e revelador, que lhe permita ao menos, platonicamente falando, vislumbrar e ouvir os movimentos e os sons da alada borboleta ideal, única realidade capaz de libertar autor e leitor da

impotência das palavras, da paralisia das convenções e das certezas instituídas, da masmorra sufocante dos dogmas e das ideologias.

Poesia em procissão e em processo, As **PROCESSIONÁRIAS** de Serguilha são o índice e a cifra da demanda experimental de certas práticas poéticas de ontem e de hoje, comprometidas, pela via da revolução da linguagem, com violentar os espaços culturais repressores e amordaçantes, a fim de promover o advento de um homem novo e de uma nova sociedade.

Poesia de resistência, poesia ousada e transgressiva, poesia poética e política, a poesia de Serguilha não hesita, ao exibir sua trama verbi-voco-visual, em proclamar teimosamente sua demanda de libertação e liberdade pelos descaminhos desviantes e enviesados da escritura.

Fernando Segolin
Professor Doutor
Programa de Estudos Pós-Graduados em Literatura e Crítica Literária
PUCSP